

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



LA TOILE ET L'ARAIGNEE ECRITURE FILMIQUE ET
SIGNIFICATION DANS *DEMONIOS EN EL JARDIN* DE MANUEL
GUTIÉRREZ ARAGON.

Christian BOIX
Université de Pau
(France)

Mis películas no tienen una estructura que conduzca a un hilo narrativo sino que entrelaza varios hilos narrativos. Si esa telaraña tiene un núcleo central o zona más iluminada, permite recorrer los diferentes hilos narrativos que la constituyen, hacia fuera y hacia dentro (...).

Manuel Gutiérrez Aragón¹.

Introduction

Demonios en el jardín a été accueilli très favorablement par le public espagnol et ce grand succès venait après ce qu'il faut bien appeler des échecs commerciaux de Manuel Gutiérrez Aragón. A quoi peut bien être dû ce revirement, alors que ce film n'est manifestement pas plus simple que les précédents ? L'effet miroir d'une société, est sans doute pour quelque chose : les espagnols ont pu se contempler dans cette complexe psyché qui n'est pas seulement historique, ni complètement psychologique, ni dépourvue de références à la psychanalyse décapante d'une pittoresque accession à l'âge adulte. En bref, les structures se mêlent, s'entrecroisent, se superposent, se rencontrent selon une architecture que le metteur en scène a lui-même très bien définie comme une *toile d'araignée*. Le film est fait d'un patient tissage de relations entre des éléments récurrents qui vertèbrent la progression du discours. La lecture de ce dernier va se trouver conditionnée par la stratégie d'écriture : film prenant son sens dans un acte de relecture multiple *Demonios* se prête parfaitement à une multiplication du sens essentiellement due à une activité ressemblant à celle que l'on développe devant un puzzle. En rapprochant les éléments épars, en les combinant de manières diverses, on aboutit à la reconstruction complète de la toile.

¹ Augusto M. Torres, *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1985, p. 91.

Cependant, cette structuration pose dès le départ une question : comme chacun le sait, au centre de la toile se trouve l'araignée, laquelle attend sa victime pour la vider de sa substance. D'un point de vue scriptural, on peut penser ici que l'araignée n'est autre que l'œil ironique d'une caméra qui se fait tout au long du film très avare de mouvements pour mieux se faire oublier dans l'attente des insectes d'une famille/société qui viendront se prendre dans la trame soigneusement élaborée d'une narration qui envisage les multiples facettes d'une société, d'une époque et d'une mentalité.

L'Espagne de l'après-guerre constitue la partie la plus visible de l'armature, mais la réflexion embrasse un domaine beaucoup plus large et diversifié qui remonte jusqu'au présent de l'écriture : les ramifications de la toile suivent l'araignée Gutiérrez Aragón qui a tiré son fil depuis l'époque de son enfance jusqu'à celle de son film.

I. Le centre de la toile

Si l'on prend l'enveloppe la plus externe du tissage filmique, on remarque que le film s'ouvre et se referme sur un rituel cérémonial consacrant la réunion de famille autour d'une table, à l'occasion de fêtes qui rassemblent une communauté unie en une convivialité apparemment sans faille. On pourrait d'ailleurs étendre cette ligne thématique aux extrêmes absolus que représentent les images sur lesquelles défile le générique et la photo finale. Images limites de paix (pas une ride ne vient troubler la surface des eaux paisibles du lac, au début, pas un bruit pour perturber le chant des oiseaux), extériorité narrative qui fixe l'espace d'un *dedans* nettement moins amène que le *dehors* : la photo finale, présentée de manière évidente comme l'image aseptisée des conflits internes, vient confirmer cette part de la signification globale.

L'une des dimensions macro-structurelles, fournie par cette composition, repose donc sur l'opposition frontale *extérieur/intérieur*, image officielle donnée et réalité, si l'on préfère.

A l'intérieur de cette amande soigneusement refermée sur elle-même vont apparaître bien vite des éléments perturbateurs : le principal facteur de cette perturbation est bien évidemment ce taureau qui va surgir dès le début et reviendra inlassablement tout au long de la narration. On pourrait tout aussi bien ramener la structure globale à un continuel souci d'enfermer ou de supprimer cet encombrant fauteur de trouble qui apparaît comme le symbole même du danger de désagrégation du petit monde parfaitement orchestré de la grand-mère Gloria. Minotaure turlupin ("que sólo quiere jugar", comme dit Juan), ce taureau représente à sa façon le centre vital de la toile dont nous parlions au début de cet exposé. Même l'enfant, autour duquel se structure le jeu des autres personnages, subit dès son arrivée au "jardín" une intense fascination devant cet animal mystérieux. Il sera lui aussi poursuivi par cette force inquiétante, sorte de maître de l'ombre des désagréments connus par la famille.

Nous allons essayer de montrer sommairement que sa présence est à mettre en relation avec les autres éléments du film : ceci nous permettra peut-être de mieux cerner comment travaille Manuel Gutiérrez Aragón. A partir d'un symbole qui "donne à penser", comme dirait Paul Ricœur, nous allons pouvoir observer le déroulement de la narration à partir d'un point de repère, d'une ligne de fuite qui est

LA TOILE ET L'ARAIGNEE

déterminante pour l'appréhension globale du tableau. Sans doute s'agit-il d'un hasard, mais le minotaure était aussi censé se trouver au cœur du dédale, dans le mythe grec...

Si l'on y regarde d'un peu près, on s'aperçoit tout de suite que l'apparition d'un taureau a quelque chose à voir avec la liaison entre Ana et Juan : les occurrences de cette force du désir brisant ses liens pour fuir hors de l'enclos sombre et retiré où elle est confinée ne laissent guère place au doute.

Au tout début, il n'est sûrement pas innocent que le taureau s'échappe juste au moment où Juan était en train de passer la brosse à reluire à l'une des vaches du troupeau familial; ce soin à apprêter jusqu'au bétail pour la cérémonie peut bien entendu être compris comme l'une des constantes marques d'ironie du cinéaste, mais il y a plus. Le taureau s'échappe juste après une curieuse remarque du marié Oscar :

¡Juan, quieres dejar de enredar, de una vez!

La suite montre que cet événement est bien un sujet de discorde entre Oscar et Juan : leur première scène (avortée par l'arrivée de Gloria) a bien le taureau pour thème et la conversation entre les deux frères souligne la relation intime qui unit Juan au taureau :

Ya sé que tú y ese toro... ¿ Es como si fuera un pariente, eh ?

Cette remarque de Oscar est néanmoins suivie d'une affirmation de sa volonté de supprimer l'intrus, de le vendre. La rivalité entre les deux frères est donc suscitée par cet élément qui, lorsqu'on suit l'ordre chronologique de la narration, ne va pas tarder à prendre un sens plus précis au niveau diégétique.

En effet, le taureau réapparaît bien vite, en pleine cérémonie nuptiale, écrasant tout sur son passage et semant la panique dans le monde de quiétude de l'Eglise. L'important de cette deuxième apparition, c'est son contexte : elle fait suite à un plan très important, un champ/contre-champ qui unit les regards de Juan et Ana au moment même de l'échange des alliances. Le lien entre le taureau perturbateur et la liaison illicite se développe donc. Comme pour mieux affirmer cette liaison entre les deux personnages, le cinéaste rajoute un luxe de précision dans les dialogues. Au "Tranquilos que no pasa nada. Que sólo quiere jugar." de Juan, répond deux images plus tard la réplique de Ana "Yo no tengo ningún miedo.". La complicité des deux personnages ne fait guère de doute et c'est peut-être bien l'intuition de ce danger qui justifie la séquence suivante, lors de la noce, où la dispute éclate entre les deux frères, qui peuvent laisser libre cours à leur agressivité en l'absence de la force "pacificatrice" de leur mère.

Ce que Oscar demande à Juan, puisque nous avons établi un lien entre la liaison Ana/Juan et la course effrénée du taureau, c'est de tuer son désir, sa nature. Exhibant le revolver qui semble dans tout le film l'ultime solution aux conflits (on pourrait gloser longtemps sur cette violence latente toujours prête à ressurgir dans la famille espagnole si l'ordre inflexible de Gloria n'était pas là pour veiller au grain...), Oscar exige de Juan :

Vas a matar a tu amigo el toro. Ahora mismo.

Ce à quoi Juan opposera une défense perverse, demandant à Oscar de faire cette besogne lui-même. Et c'est à ce moment précis que le taureau va acquérir une autre dimension dans le film, par un nouveau jeu de relations établi dans la narration.

Oscar porte tout d'abord le canon de l'arme contre la tête de l'animal, puis, la réflexion prenant le pas sur la spontanéité emportée, se ravise : il prétexte très commercialement que la viande serait ainsi perdue. Cet intérêt financier, que vient redoubler la thématique concomittante du marché noir et de l'huile, lance une nouvelle relation qui lie taureau et commerce. La nécessité de ne pas mettre fin aux jours du minotaure est justifiée par un biais éminemment justificatif : la nécessité de l'ordre paisible (enfermer le taureau, faire disparaître cette force brutale) est évidente, indispensable ("Nosotros somos comerciantes", dit Oscar lorsqu'il propose à son frère de vendre le taureau), mais qui pourrait bien assurer l'ordre dans cette Espagne convalescente de l'après-guerre sinon cette force brutale dont nous allons voir qu'elle est aussi liée à une dimension franquiste ? Il s'agit ici d'une représentation métaphorique de l'obligation de domestiquer cette force qui dérange dans le présent du film quand elle sort au grand jour, mais dont on ne peut se passer pour garantir la viabilité d'un système commercial qui profite à quelques-uns dont Oscar fait partie. Disons que si ni Juan ni Oscar ne veulent tuer ce taureau, c'est parce qu'ils savent bien que sa survie est indissociablement liée à la leur.

Aussi bien le phalangiste Juan ("Pero si tú no sabes hacer nada" lui dira Angela - "Soy falangista" répondra Juan) que le commerçant "estraperlista" Oscar (on verra qu'il accepte tout sauf que son frère touche à l'huile, principale source de son enrichissement...) s'inscrivent dans la dépendance d'une force intérieure brutale cachée, celle du franquisme.

Pour nous résumer en ce point de l'évolution de la toile, nous pourrions dire que le taureau est lié d'une part à la surface textuelle de la diégèse (relation Ana/Juan), et d'autre part à la référence extérieure du film, à sa valeur historique et sociale. La relation taureau/Juan, spécifiée dès de début ("es como si fuera un pariente tuyo"; "tu amigo el toro") joue donc sur deux registres, issus des caractéristiques (des qualifications qui fonderont la compétence) du sujet Juan

1. Frère dont la force du désir (sorte de primarité instinctuelle) vient mettre en péril l'équilibre familial.

2. Phalangiste qui représente un pouvoir certain, une force vitale écrasante dans cette société espagnole du temps référé.

Les deux dimensions s'interpénètrent dès le départ et génèrent des possibilités d'interprétation qui fonctionnent précisément grâce à la superposition de ces deux registres : d'une part une aventure individuelle qui va à l'encontre des lois de la cohésion familiale et d'autre part un renvoi à une aventure collective donnée à lire sous le jour d'une sorte de métonymie. Dans cette mesure, les dissensions internes de la famille deviennent image de celles d'une société, ceci au travers d'un point de jonction symbolique dans l'écriture. Le taureau est bien le lieu filmique où fonctionne ce mécanisme sémantique : c'est sur lui que se réalisent les projections des mondes de valeurs qui conditionnent les sens possibles du film. Sa fonction symbolique s'éclaire il devient lieu abstrait sur lequel s'opère une réflexion (justement parce qu'il n'est pas

LA TOILE ET L'ARAIGNEE

immédiatement intelligible), et c'est de ce lieu réflexif que naît la jonction des fils qui conduisent à la structuration du sens, au passage de la valeur anecdotique à la valeur critique et éthique. Le taureau est le symbole même du fonctionnement du sens dans ce film : il est le mystère qui permet, en invitant à la ré-flexion, la conversion du *sens* immédiat des images (dimension intérieure) en *signification* rapportée à une extériorité.

Cette dimension est d'ailleurs confirmée par le détail de l'organisation de la diégèse : avec la disparition du sujet porteur des valeurs (Juan part à Madrid) disparaît momentanément la menace. (Le taureau ne se redétachera à nouveau qu'à la fin, lorsque Juan et Ana se retrouveront).

C'est la fin de la première partie qui clôturera ainsi un certain ordre du monde, tel que nous l'avons brièvement esquissé.

Mais le taureau n'est pas mort; même attaché auprès du lieu où se dissimulent les démons de la famille (entre autres les réserves du marché noir, comme pour mieux signifier leur parenté), il reste là, prêt à ressurgir pour générer le trouble, pour renverser de sa fougue imprévisible l'ordre tranquille et immuable de la vie de ce "si joli petit village" espagnol. Ce sera bien entendu le thème de la deuxième partie, celle qui commence par "Años después".

La deuxième période du film est marquée par l'arrivée essentielle d'un nouveau personnage, Juanito. L'idée de relève générationnelle est impliquée par le choix même du prénom : Juanito prend la place du père absent dans la structure. Constamment écartelé entre Ana et Angela, entre lesquelles il n'arrive pas lui non plus à choisir, "niño mimado" de la famille comme Oscar nous dira que l'avait été Juan, il ira jusqu'à répéter mot pour mot à sa tante Ana ce que lui disait déjà Juan lorsqu'il conversait avec elle à travers la grille de la fenêtre, juste avant son mariage

(...) eres bizca y tienes los dientes muy grandes, pero a ni me parece que eres la más guapa de todas.

Cette ressemblance, cette similitude avec l'image de ses origines, ne sera cependant pas une simple duplication, nous y reviendrons. Ce qui nous intéressera, c'est de confirmer la place encore centrale de l'image du taureau, qui poursuit sa fonction élaboratrice du sens.

A peine arrivé au "jardín", Juanito passe devant une porte par laquelle il aperçoit le taureau. Son principal souci, pendant la visite guidée de l'épicerie que lui offre son oncle Oscar, sera de revenir vers ce sujet fascinant et c'est ce qu'il fera à la première occasion, laissant Oscar à son soliloque sur la grandeur espagnole des lentilles de Salamanque...

Remarquons tout d'abord qu'il découvre simultanément le taureau et Ana, cadrée à côté de l'animal. Le premier aspect symbolique que nous avons relevé (relations amoureuses) est toujours présent puisque c'est là que Ana va refuser le baiser d'Oscar et que Juan va réapparaître à travers le dialogue. A Juanito qui s'interroge sur ce qu'il peut bien y avoir derrière la porte que garde le taureau, Oscar répond

Tu padre solía esconderse allí cuando hacía alguna trastada.

Une variante du statut de l'élément symbolique qui retient notre attention va s'introduire à ce moment, une variante qui a bien entendu un lien avec le nouveau point de vue représenté par le regard de l'enfant

Tu abuela tiene prohibido entrar aquí (Oscar)

C'est donc la figure de *l'interdit* qui fait irruption devant l'enfant, un interdit mystérieux qu'il n'aura de cesse de percer à jour : ces démons du "Jardín", qu'il se contente pour le moment de pressentir, il passera la suite du film à les découvrir.

Le taureau joue donc encore une fois le rôle de *condensation symbolique* de forces obscures qui traversent la famille/société représentée, de là sa fonction de carrefour, ou de potentialité sémantique, pouvant rassembler des fils fort divers. On remarquera par exemple que la garante de l'interdit fondamental, celle qui est donc tout le contraire des forces impulsives en liberté, c'est la grand-mère Gloria (Lorsqu'il dit : "*Tu abuela tiene prohibido entrar aquí*", Oscar se range lui aussi par la formulation choisie, sous la dépendance de cette autorité suprême).

Cette valeur d'interdit est soulignée par l'apparition suivante du taureau. Après la présentation de la "tienda" et des clients par Gloria (premier contact qui se résume à une monstration du pouvoir du tiroir-caisse et de la suspicion systématique), Juanito entend le taureau alors qu'il est dans son lit. Dans le prolongement de cette présence sur la bande son survient Ana, qui vient fumer dans la chambre de son neveu, en faisant référence à l'interdit de la cigarette qui émane encore une fois de Gloria :

A tu abuela no le gusta que fumen las mujeres

Ana manifeste donc son affinité à ce symbole, puisqu'il y a consécution immédiate dans l'ordre de la narration, ainsi que sa complicité avec Juanito dans une tentative de transgresser les tabous répressifs imposés par le monde de valeurs qu'incarne la grand-mère. Et cet exemple de la transgression, cette force obscure qui pousse vers le franchissement des interdits gagne bien vite l'enfant : il va se rendre aussitôt après vers le lieu défendu, celui où se cachent les vérités, la réalité profonde qui siège sous l'écorce officielle de l'ordre familial (amour interdit et marché noir). La quête de l'enfant qui cherche à connaître ce qui fait le centre de son petit monde et la réflexion sur la société à laquelle appartiennent les membres de cette famille sont deux dimensions facilement homologables en ce point du parcours. Lorsque Manuel Gutiérrez Aragón affirme qu'il y a beaucoup de lui-même dans ce personnage enfantin, la similitude ne se borne pas au souvenir passé d'une maladie d'enfance : le regard analytique et critique de l'un et de l'autre se mêlent intimement, quoique sur des registres différents.

Ce lieu secret, de même que le taureau, sont le centre du film : on constate que tous les événements décisifs de la trame se jouent là, dans ce *coeur* du "Jardín" qui est le pendant exact de la périphérie paisible dont nous parlions au début. Nous arrivons donc au centre de la toile, où nous retrouvons le taureau, l'enfant et le regard sous-jacent du cinéaste.

En effet, c'est là que l'enfant va contracter sa "maladie", élément thématique capital du film, c'est là aussi qu'il retrouve les cannes à pêche du père, c'est encore là qu'il se rend avec cette sorte de talisman que représente le briquet/insigne phalangiste de Juan : l'escapade de l'enfant n'est autre qu'une quête sur le mystère de ses origines.

On pourrait, en utilisant ce jeu de relations, s'interroger sur la signification en suivant la piste donnée par le cinéaste lui-même :

Si esa telaraña tiene un núcleo central o zona más iluminada, permite recorrer los diferentes hilos narrativos que la constituyen, hacia fuera y hacia dentro¹.

Si l'on poursuit la dynamique ébauchée "hacia fuera", on peut considérer que la maladie de cet enfant s'éveillant au monde pourrait bien être une image figurant la maladie que renferme en son sein la société de l'époque : interdits, tabous de tous ordres, poids d'une autorité supérieure absolue, marché noir, dissimulation, etc.

Le thème de cette société plongée dans une perpétuelle enfance, sa difficulté à accéder à la responsabilité de l'âge adulte est d'ailleurs confirmé par la séquence capitale de la "tortilla" : le chœur des adultes, qui avale avec délectation et ridicule la becquée réservée à Juanito, a de ce point de vue une signification on ne peut plus claire. Ce cercle refermé sur l'enfant montre bien l'assimilation des uns à l'autre, lequel les laisse d'ailleurs bien vite s'amuser tout seuls...

A partir de ce moment, le taureau va disparaître un long moment du film : c'est que dans sa valeur d'élément dérangeant, de révélateur des aspects cachés de la famille, il vient de trouver un substitut très important. L'enfant, par son regard qui n'est pas aussi naïf qu'il en a l'air, va *dé-couvrir* la réalité, alors que justement l'image du taureau était le symbole même d'un réel recouvert, enfoui. Les aspects occultes de la famille et de la société, vécus par la génération qui précède Juanito comme autant de tabous générateurs de fantasmes et de refoulements qui perturbent la personnalité², ne seront pas ressentis de la même manière par l'enfant : bien au contraire, en partant à la recherche du père, en s'interrogeant sur ses origines, il découvrira la vacuité de la figure idéale de ce même père. Par la même occasion l'image du Caudillo subira le contre-coup de ce réajustement psychique : Juanito découvre d'un coup ce que les adultes qui l'entourent n'ont pas découvert. Ils sont restés pour cette raison dans une phase d'immaturité chronique³.

La disparition de cette image trouble que venait incarner le taureau, apte à fonctionner sur le registre du symbole diffus, puisque renvoyant à un tissu de relations intérieures appartenant à la strate de l'inconscient des individus, s'explique donc par le changement de vision qu'implique l'arrivée et l'évolution de l'enfant. Cette transformation due au passage du temps, à la substitution progressive d'une génération par une autre, est marquée dans le film par une redondance qui se développe sur divers registres figuratifs.

¹ *Ibid.*, *id.*

² Cf. le jeu de l'acteur qui incarne Oscar. Il est victime d'un déséquilibre manifeste, passant par des attitudes contradictoires inexplicables sinon par une névrose qui se fixe sur son frère ("siempre le he odiado"), ou le réduit à l'impuissance sexuelle ("Tenemos que volver a empezar otra vez" dit-il vers la fin à Ana).

³ On relèvera le travail cinématographique qui consiste à traduire en images ce parcours psychologique. Le cortège de Franco est vu au travers d'une impressionnante contre-plongée lorsqu'il passe sur le barrage. Plus tard, lorsqu'on accompagne Juanito vers son père, l'enfant gravit une pente très abrupte (image de l'idéalisation du père, qui le place au plus haut). Mais le plan où il découvre son père en tenue de "camarero" est exactement inverse : nous avons une très forte plongée qui écrase ce père rendu à sa dimension réelle et met ironiquement la tente sous laquelle est censé être installé le Caudillo au même niveau.

II. La récurrence et le passage du temps

Pour rendre sensible cette idée d'écoulement temporel, le cinéaste use d'un recours spécifique : la récurrence. On est d'emblée frappé, dans *Demonios*, par le retour incessant d'éléments identiques ou de séquences répétitives. Par exemple

- Une sorte de "curé errant" se présente à intervalle régulier sur l'écran, toujours lié à la grand-mère Gloria et à une certaine hypocrisie ambiante. Ce curé est toujours du côté de l'union fallacieuse, des bons sentiments dictés par l'intérêt le plus prosaïque.

- Un policier poursuit de sa vindicte la "rojilla" Angela, du début à la fin du film exécuter des basses œuvres, il est un insecte visqueux et ridicule, toujours à la botte d'un groupe dominant qui a besoin de boucs émissaires pour justifier ses propres échecs.

En ce qui concerne ces deux premiers personnages, on constate que leur apparition suit une évolution qui les conduit à se trouver de plus en plus déplacés dans le contexte. Le curé errant est cadré, lors de son avant-dernière présence à l'écran, sur un plan où il passe devant l'affiche qui annonce la projection du "Bayón de Ana", film dont on apprendra plus tard qu'il s'agit d'une production "excomulgada por el Papa" on voit donc poindre l'image d'une Espagne nouvelle qui n'est plus prisonnière des décisions du Vatican ou de l'ordre religieux. Pour ce qui est du policier, la séquence où il arrive en tête du cortège franquiste juché sur sa bicyclette qu'il pousse avec frénésie nous avait déjà donné de lui une image féroce et ironique, mais celle où il esquisse quelques pas de flamenco en compagnie de Gloria lui porte le coup de grâce : celle-ci le repousse avec dégoût ("¡Asqueroso!") et l'on comprend sans difficulté que quelque chose a changé sous le soleil d'Espagne. Même Gloria trouve le zèle de ce personnage encombrant, en dépit de son ultime utilité. Le lien entre la classe dominante et les instruments répressifs qui assurent son maintien est devenu proprement inavouable. Nous sommes loin du début où le même policier venait menacer Angela d'emprisonnement pour marché noir, en lui donnant clairement à entendre que ce chantage avait quelque chose à voir avec le désir de Gloria de récupérer son petit-fils :

¿A que no sabes quién me lo dijo?

Dans les ressources utilisées pour montrer cette évolution, on peut inclure également le retour du camelot qui vient vendre ses produits sur la place du village : le discours qu'il tient n'est pas le même à chacune des deux occurrences, et dans la différence se mesure le passage d'une époque à une autre.

- La première fois, il vante les mérites d'une couverture "que parece inglesa, pero que es española" (Parce qu'il n'y a rien de mieux que la qualité espagnole, selon le discours officiel en vigueur à l'époque, mais l'argument de la ressemblance avec un produit étranger vient miner sournoisement la parole d'évangile...)

- La deuxième fois, la marchandise est "recién importada de Estados Unidos" : il y a donc du nouveau...

Ces discrètes allusions renvoient bien entendu au passage de la période d'autarcie à celle de l'ouverture, notamment caractérisée par la mise en place du plan Marshall. La croissance de l'enfant a des liens très étroits avec celle de l'Espagne et nous assistons dans *Demonios* à une indéniable *parabole historique*.

LA TOILE ET L'ARAIGNEE

Les deux visites de Juanito chez le physiologue confirment ces deux volets fondamentaux de l'histoire du franquisme : à la première période où il est couvé d'une attention méticuleuse répond la deuxième visite après laquelle il entre en guérison en même temps que dans une vie normale (période historique de normalisation). Cette nouvelle naissance est soulignée par un détail : dès sa descente de voiture, Juanito change de prénom : sa tante Ana l'appelle à plusieurs reprises "Juan", consacrant ainsi le passage à un nouveau stade, celui de l'âge de raison.

Cette deuxième période ouvre des perspectives qui vont jusqu'à une date récente de l'histoire espagnole : l'histoire des malversations de Juan (père) est curieusement mise en parallèle dans la diégèse avec une série de commentaires sur les nouvelles méthodes de gestion

Esto es economía moderna (...). Han cambiado el delegado de Hacienda(...). Han traído a uno jovencito muy místico, licenciado en esta cosa nueva, en económicas.

Aflojan la mano... El Caudillo ya no es lo que era.

L'économie moderne, les malversations, les jeunes *mystiques* ne peuvent pas ne pas faire penser à l'œuvre de l'Opus Dei et aux divers scandales financiers qui ont accompagné son accession aux affaires, comme le cas MATESA, par exemple. L'enfance de Juanito remonte donc au moins jusqu'aux années 70.

C'est bien cela également que peut signifier la part importante que prend le cinéma à l'intérieur de *Demonios* : Ana est une passionnée de cinéma qui raconte toujours des films à Juanito, et ce dernier effectue symboliquement son initiation aux mystères de la chair grâce à l'image mobile. Lorsqu'il voit la scène particulièrement suggestive du "Bayón de Ana", il affirme avec une malice qui est celle du cinéaste

Este es mi primer pecado mortal¹.

Là encore, on pourrait gloser en imaginant de possibles liens avec ces voyages organisés qui déversaient des bus entiers de cinéphiles avides de films classés X dans les villes françaises frontalières. En tout état de cause, même sans aller jusque là, on peut comprendre que le cinéma a fait partie des forces internes qui ont progressivement amené l'Espagne à partager les valeurs du monde moderne dont l'avait privée l'ère franquiste pendant trop longtemps.

Demonios est une monstration subtile et profonde de l'écroulement d'une époque et d'un monde. Sans doute y a-t-il un rapport certain entre la constatation faite par Gloria et Oscar de l'arrivée d'un nouvel ordre économique et social - face auquel la vieille garde franquiste se sent désemparée - et la dernière supplique d'Oscar à Ana ("Tenemos que probar otra vez") : effectivement, le péril est grand pour cette caste de subir les affres d'une vieillesse historique solitaire, puisque elle est sans descendance directe.

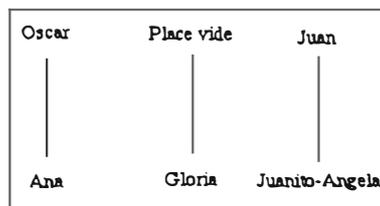
Mais la jeune génération est-elle pour autant sur les rails définitifs de l'émancipation ? C'est tout le problème que pose la fin du film. Avec cette question, bizarrement, vont réapparaître le taureau, le lieu maudit, l'amour entre Juan et Ana, le

¹ Lorsqu'il verra ensuite la scène réelle de l'acte sexuel entre son père et Ana, celle-ci sera représentée à l'écran sous forme d'ombre portée sur un pan de mur : l'initiation cinématographique qui vaut pour réalité est rendue patente par la représentation filmique.

policier, le curé errant, l'autorité énergique de Gloria, bref, tous les ingrédients figuratifs et thématiques de la situation de départ.

III. Le poids du passé et l'interrogation sur le futur

Nous avons vu que l'arrivée de l'enfant, sa découverte du monde et sa progressive maturation déconstruisaient entre autres le mythe fondamental du père historique Franco, cette sorte d'entité abstraite qui occupe au niveau de la signification extérieure du film une place laissée vide à l'intérieur de la trame. En effet, le matriarcat absolu exercé par Gloria fait ressortir l'absence du père primitif correspondant. Ce dernier pourrait n'être autre que le Caudillo et la composition de la photo familiale reprend au plan spatial l'idée de cette lacune à l'intérieur du groupe. Le cliché de la fête de Juan est en effet construit de la manière suivante



Le couple central, pivot de l'image, est incomplet. Nous avons donc là un premier élément de déséquilibre de la structure familiale et psychique : un père absent que l'on n'a jamais vu, que l'on a pu idéaliser et dont l'image s'est subitement fêlée.

Rien n'empêche à partir de là de psychanalyser cette société espagnole qui a été marquée par un fort désir de tuer le père, mais qui n'a jamais pu le faire pour la bonne raison qu'il est mort tout seul, sans laisser autre chose que la profonde désillusion d'un fantôme creux, d'un mythe plus mystificateur que mythique. De là une certaine insatisfaction refoulée qui affecte tous les enfants de la famille.

Mais ce n'est pas tout. Nous avons laissé de côté jusqu'à maintenant Angela, la "rojilla" que l'on exclut puis que l'on réintègre selon les besoins du moment. La césure entre les deux bords idéologiques de l'Espagne est une dimension trop connue pour que l'on y insiste : le plus important, c'est la fausseté de sa réintégration, l'hypocrisie en étant bien marquée par le jeu de la grand-mère lorsqu'elle vient demander à Angela d'épouser Juan ("No hace falta que durmáis juntos"). Il s'agit encore une fois de sauver les apparences...

Enfermée métaphoriquement dès le départ par le groupe des musiciens qui lui ôtent toute liberté de mouvement et la réduisent au silence au son du très hispanique paso-doble (l'allusion historique est transparente), poursuivie sans relâche par les forces répressives, bouc-émissaire, Angela est finalement courtisée par le clan opposé qui lui demande rien moins que de renoncer à tous ses principes, d'oublier les affronts subis, pour sauver un intérêt dit général. L'étape la plus importante de ce processus se situe au moment de l'intervention de Juanito : celui-ci porte un coup fatal à son espoir de se voir rendre justice parce qu'il lui demande lui aussi d'épouser Juan (Cría

LA TOILE ET L'ARAIGNEE

cuervos, y te sacarán los ojos..!). Le rejeton issu de cette scission tragique et déséquilibrante (Cf. "Si papá es del lado de Franco y tú rojita, ¿ Yo qué soy ?") ne veut plus subir la division et abonde dans le sens de la famille de droite en se ralliant au principe de l'union.

Toutefois, le point de vue dubitatif du cinéaste à propos du destin de cette union collective fait son apparition aussitôt après que l'enfant a détruit le mythe du père idéal. L'effondrement et/ou la disparition du mythe franquiste ne semblent pas suffisants à résoudre cette question qui obère l'avenir. A la question sur son identité, que vient de poser Juanito, fait suite le dialogue suivant

- Cuando seas mayor decidirás.
- ¿Y tú crees que llegaré a mayor?
- Claro que sí, mi amor.
- Entonces, ¿por qué Ana está llorando?

L'idée de l'impossible choix est reprise en plusieurs occasions, notamment grâce à la ligne thématique de la double figure de la mère. Juanito est déchiré sans cesse entre Angela et Ana : il demande sa mère, use de son statut de malade pour la faire venir à son chevet, mais il cherche aussi à la faire partir pour aller au cinéma avec Ana. Ce qu'il dit à ce moment de la narration filmique est révélateur de sa difficulté à trouver sa véritable mère, invariablement double alors qu'il la désire une

Es que cuando te vas quiero que te quedas

Cette double image maternelle (la bonne et la mauvaise mère, caractéristique du premier stade de l'évolution psychique si l'on en croit Freud), qui n'arrive pas à fusionner, est encore une marque de l'impossible croissance, d'une accession à l'âge adulte rendue critique en raison d'un traumatisme fondamental. La réunion de ces deux images maternelles se fera au travers d'une séquence très intéressante, celle où Angela et Ana habillent Juanito pour la fête finale. On remarquera que cette scène est très théâtrale : les personnages agissent en se regardant dans une glace et contemplent donc leur reflet au lieu de se regarder entre eux. Ils assistent donc au propre spectacle qu'ils donnent et dans ce dédoublement se glisse la conscience d'une représentation tournée vers l'extérieur, d'une barrière qui se refuse à laisser passer une quelconque spontanéité effusive.

C'est ainsi que malgré les vigoureux efforts déployés par l'idéologie officielle pour cimenter l'unité (cf. la séquence où Gloria réconcilie les deux frères -"¡Caínes!"- à grands coups de bâton), les démons ne sont pas encore complètement exorcisés. Très logiquement par rapport à la trame du réseau symbolique, le taureau s'échappera encore à la fin du film puisque Ana et Juan se retrouvent une dernière fois : le tribut épisodique à payer au Minotaure demeure, car nul Thésée rédempteur n'est venu abattre le monstre. Juanito n'est pas encore assez grand pour mener à bien une aussi difficile entreprise...

Doit-on considérer que cet ultime soubresaut peut trouver une correspondance dans l'époque de la réalisation du film, où le coup d'état manqué du lieutenant-colonel Tejero et de ses acolytes vint se présenter comme une ultime survivance de la force sauvage des profondeurs espagnoles ? (On enfermera encore le taureau, puisque les

fauteurs de trouble seront arrêtés et emprisonnés.). Rien ne le dit expressément, mais l'homologation herméneutique ne trouverait là aucune contre-indication majeure...

Ainsi, si nous considérons que le retour systématique, à la fin, des éléments du début est une manière de refermer le film sur lui-même, on peut admettre que l'œuvre présente de Manuel Gutiérrez Aragón est susceptible de deux prolongements référentiels possibles.

- Ou bien la photo finale est la carte postale jaunie d'un temps révolu, enfermé dans ses travers moribonds (comme est moribond le phalangiste Juan que l'on traîne bien vite devant l'objectif pour que ne manque pas un bouton de guêtres à cet ironique tableau de famille).

- Ou bien la tragi-comédie perpétuellement répétée au sein de la famille espagnole a une vitalité telle qu'elle est capable de survivre à la mort du franquisme : "¡Hostia! Que manía os ha dado a todos...", dit Juan en voyant réapparaître le révolver fatal entre les mains de Ana. Cette manie de la violence - si nous la détachons de la référence immédiate à la diégèse pour la prolonger selon un fil abstrait, symbolique, courant vers la référence extérieure à la société espagnole - pourra être conçue comme une constante qui n'a pas disparu : les médias sont là pour nous en rappeler les effets néfastes qu'elle continue d'avoir de nos jours, même si elle a changé de visage.

Ces deux directions sont bien celles qui s'ouvrent devant l'Espagne de 1982, lorsque le parti socialiste espagnol prend le pouvoir.

La féroce ironie du cinéaste, ex-militant du P.C.E., nous permettrait-elle malicieusement de lire à posteriori que ce gouvernement, dernier héritier en date du passé et du pouvoir espagnol, serait le fils illégitime du franquisme et des "rojillos" réunis ?

Conclusion

Nous voici donc parvenu au terme de ce parcours déambulatoire à l'intérieur de *Demonios en el jardín* : il ne fait aucun doute que le temps qui nous était imparti ne nous permettait de reconstituer qu'une partie de la toile d'araignée. Les éléments qui s'appellent les uns les autres à l'intérieur du film, selon des isotopies variées, obligent sans cesse l'analyste à recouper des données multiples : il est impossible dans ces conditions de relever une armature profonde bâtie selon une démarche univoque que l'on pourrait exposer selon les règles habituelles de la déduction rigoureuse. Seule la récurrence symbolique, parce que subissant d'imperceptibles décalages significatifs, offre matière à systématisation. La prédominance d'un renvoi à la temporalité, puisque la seule règle narrative inébranlable dans ce film est le respect de l'ordre chronologique strict, ne peut pas ne pas faire songer à l'inscription de l'anecdote dans l'ordre historique, mais la créativité et l'originalité de Gutiérrez Aragón résident tout entières dans son art du récit qui invite à penser, à reconstruire, patiemment, fil à fil, pour opérer ces conversions qui multiplient à chaque noeud les directions interprétatives, lesquelles enserrent le réel dans un réseau où la temporalité change de nature, passant d'une référence événementielle historique nettement circonscrite (l'après-guerre) à un temps abstrait de la réflexion, qui joint dans un acte de *com-*

LA TOILE ET L'ARAIGNEE

préhension passé, présent et futur. Cet acte d'écriture est sans doute ce qui constitue le fondement même de la visée narrative

La fonction narrative, prise dans toute son ampleur (...), se définit à titre ultime par son ambition de refigurer la *condition* historique et de l'élever au rang de *conscience* historique¹.

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p.150-151.