

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



LA NOURRITURE CHEZ MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN REPRÉSENTATION ET RÔLE DANS *DEMONIOS EN EL JARDÍN*

Jean-Pierre CASTELLANI
Université F. Rabelais - Tours
(France)

Demonios en el jardín est le septième long métrage de Manuel Gutiérrez Aragón qui en signe à la fois la direction et le scénario. Cette œuvre s'inscrit donc dans un itinéraire suffisamment cohérent pour permettre de dégager des constantes, des pistes de réflexion voire des jugements, même si les trois films postérieurs sortis à ce jour, attestent que ce mouvement créateur est loin d'être épuisé¹. Il m'a semblé qu'entre autres voies d'approche, *Demonios en el jardín* offrait une grande richesse dans la représentation de la nourriture et qu'il était peut-être possible d'aborder ce film, par ailleurs très complexe, par l'analyse d'un élément qui peut paraître à première vue banal pour deux raisons : d'abord le cinéma dans la mesure où il reflète "ce besoin que l'homme a de se voir vivre" selon le mot de Valéry, montre très souvent les personnages de ses histoires dans le comportement quotidien de l'absorption d'aliments (petit déjeuner, repas, cafés), ne serait-ce que pour faciliter pratiquement la rencontre et le dialogue entre différentes personnes. Un constat limité à répertorier ce genre de séquences serait bien entendu très superficiel et aléatoire. Ensuite, dans la mesure aussi où l'anecdote dramatique - au sens large - de *Demonios en el jardín* se passe dans une épicerie et qu'elle raconte la maladie d'un enfant de la famille propriétaire de ce lieu de commerce alimentaire, il est naturel que la nourriture y joue un rôle fonctionnel à travers les produits stockés et mis en vente dans cet établissement, et le régime diététique auquel est soumis le jeune garçon à la santé fragile.

Cependant un certain nombre de déclarations de Gutiérrez Aragón à propos de la gastronomie en général et de ses rapports personnels avec elle nous conduisent à penser que la nourriture ne représente pas seulement la quotidienneté dans ses œuvres cinématographiques.

J'aborderai donc cette étude par un bref rappel des relations privilégiées entre Gutiérrez Aragón et la nourriture. J'essaierai ensuite, dans la partie principale de mon exposé de sélectionner quelques séquences significatives de ce point de vue là dans *Demonios en el jardín* et d'en tirer des leçons susceptibles de nous éclairer dans la compréhension exacte de ces démons dans le jardin. Une rapide comparaison avec

¹ *Feroz* (1983), *La noche más hermosa* (1984), *La mitad del cielo* (1986)

d'autres films antérieurs à celui qui nous intéresse aujourd'hui, nous permettra enfin de mesurer la représentation et le rôle de la nourriture chez Gutiérrez Aragón.

Les nombreux entretiens accordés par Gutiérrez Aragón depuis qu'il signe des films sont une source précieuse pour montrer à quel point la nourriture joue un rôle important non seulement dans sa conception de l'existence mais dans l'idée qu'il se fait du cinéma. Les références à la cuisine, aux plats, aux produits de la table et à la gastronomie en général imprègnent littéralement son discours et ses jugements. Ainsi au moment d'évoquer ses premières années passées dans la province de Santander, après la guerre civile, il dit à Augusto M. Torres qui l'interroge qu'il s'arrangeait pour nouer de bonnes relations avec les domestiques de sa maison afin d'avoir l'autorisation d'entrer dans la cuisine pendant la préparation des repas et d'y manger les pommes de terre frites avant qu'elles n'arrivent sur la table familiale¹. Pour caractériser sa vie de bohème à Madrid, dans la période où il suit les cours de l'École officielle de Cinéma, il affirme

Quando me prestaban 20 duros me compraba un trozo de bonito en una pescadería. Practicamente vivía de bonito y pan².

Ses rapports avec les gens du cinéma s'établissent également à partir d'un réseau de sensations du domaine culinaire. Il connaît et apprécie l'acteur J. López Vásquez "cenando un gazpacho"³ et le photographe Luis Cuadrado en mangeant des écrevisses dans la région de Valencia :

A través de las cabezas de los cangrejos tuve mi primer contacto filosófico -culinario con Luis Cuadrado⁴.

Le travail de préparation du film *Habla mudita*, en compagnie de son ami Luis García Sánchez est un prétexte, dit-il, pour organiser des gueuletons qui alternent avec la frappe du script :

El es muy buen cocinero. Hace muy bien el cocido madrileño. Logra una sopa que casi se puede cortar con un cuchillo ... las sesiones de trabajo concluían con unas cenas monstruosas⁵.

Ce film d'ailleurs est écrit dans plusieurs versions qui suggèrent à Gutiérrez Aragón cette image tout à fait significative de cette sensibilité à la nourriture

los guiones, como las comidas, tienen un periodo de cocción limitado y si te pasas no sale mejor sino peor⁶.

Cela touche enfin sa conception même du cinéma, à travers les influences qu'il se reconnaît et son comportement de spectateur. Plutôt que des maîtres culturels il revendique la fascination des plaisirs simples de la vie quotidienne

que no molestan a nadie como comer, follar, dormir, cagar, pasear, ... por qué me va a influir Renoir y no una langosta a la termidor⁷.

1 Augusto M. Torres, *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Editorial Fundamento -Madrid 1985- p. 16 et 17

2 *ibid.* p.34

3 *ibid.* p.52

4 *ibid.* p. 46

5 *ibid.* p.45

6 *ibid.* p.61

7 *ibid.* p.163

Quant à la question de savoir quels sont les films qui lui plaisent le plus dans l'histoire du cinéma, il a cette réponse... succulente

Sólo recuerdo trozos de películas. Me gustan trozos de películas que no me han gustado en su totalidad. Siempre digo que me gustaría montar una gran carnicería cinematográfica con lomos de Orson Welles, solomillos de Coppola, y cosas así¹.

Et pour expliquer l'échec commercial de son film *Feroz* (1983) il a recours à l'exemple imagé de la morue qu'il n'aimait pas enfant avant même de l'avoir goûtée, pour justifier que le public espagnol n'ait pas envie de voir cette production, de la même façon que l'on repousse à priori un plat.

Il est évident que ces divers éléments se retrouvent dans *Demonios en el jardín* ne serait-ce que par la trame de l'histoire et le lieu de l'action. Le film commence en effet par la présentation et la représentation des riches noces entre Ana et Oscar, fils de la propriétaire d'une épicerie-entrepôt appelée "el Jardín". A l'intérieur du générique, outre quelques plans fixes informatifs d'une réalité géographique, humaine et idéologique, Gutiérrez Aragón détache l'arrivée théâtrale d'une "tarta" portée par un groupe d'enfants jusqu'à la table des mariés dressée à l'extérieur. Les cris de "viene la tarta" puis de "la tarta, la tarta" sont les premiers mots du film, ils scandent littéralement de façon incantatoire, ce long mouvement panoramique transformant la pièce montée à la blancheur immaculée en une sorte de statue de "paso" digne d'une semaine sainte andalouse. Le contraste est grand entre l'opulence de cette "tarta" maniée avec précautions par différents personnages qui se relaient pour la transporter jusqu'au centre de la table, et la pauvreté, voire la misère des garçons qui courent à côté d'elle, pieds nus, mains tendues dans une sorte de geste respectueux et quémandeur à la fois. Dans ce tourbillon de préparatifs d'un repas - avec les serveurs qui vont et viennent en portant ou en posant des plats - s'imposent deux figures autoritaires. Franco, dont le visage apparaît peint sur le mur, en fond de décor, et la mère du marié, Gloria qui organise ce banquet, donne les ordres, repousse les mendiants ou leur fait distribuer quelques restes de nourriture ("quitar los pellejos y darlos a los niños"). La noce commence donc sous le signe menaçant d'un contraste et d'une possible violence au milieu de ce raffinement de plats, de nappes et de verres que va signifier très rapidement l'irruption brutale d'un taureau fougueux. Les assiettes cassées sous l'effet de la frayeur d'une domestique, les bouteilles brisées pour traduire la révolte d'Angela face aux remontrances injustes de Gloria, rompent au sens propre du terme la perfection d'une mise en place et en scène d'un banquet de mariage.

On retrouve cette "tarta" un peu plus loin dans le film, au premier plan de la table des mariés. Par un montage cut, après la séquence de l'église et l'intervention brutale du taureau, et la complicité ambiguë qu'elle manifeste chez Ana et son beau-frère Juan, un plan fixe nous montre les deux mariés, Ana et Oscar, assis symétriquement de chaque côté de la pièce montée. Tous deux sourient, tout en mangeant dans un bruit de fourchettes. Ana boit, tandis que Oscar mange à l'aide de ses couverts avec une certaine vulgarité. Par un changement de la mise au point la "tarta" jusqu'alors floue se précise et la caméra concentre son regard sur les deux figures qui coiffent la pièce montée et qui représentent, comme c'est la tradition les

¹ *ibid.*, p.104

deux mariés. Le contraste est à nouveau très fort entre ces deux êtres figés dans une attitude idéale et les personnages vivants que l'on voit côte à côte mais séparés par leurs regards divergents.

La première dispute entre deux les frères ennemis se situe naturellement dans ce même contexte de violente différence entre l'apparence et la réalité. Juan et Oscar s'affrontent brutalement au milieu des richesses du magasin de cette épicerie. On comprend les fastes de la noce à découvrir ces sacs de riz et ces bidons d'huile dont on nous dit aussitôt qu'ils sont le fruit du marché noir. C'est avec cette huile d'olive, symbole suprême de cette fortune que Juan asperge son frère dans un geste non point de baptême mais d'humiliation. La réconciliation des deux hommes paraît à la fois pathétique, dérisoire et artificielle dans cet espace de mensonge et de vol.

C'est précisément dans un décor semblable que l'on retrouve Angela dans la séquence au cours de laquelle Gloria lui propose de garder cette huile si convoitée dans la maison d'en haut, à l'écart des regards. La construction de la séquence est significative de l'évolution de la situation d'Angela : au début elle balaie le sol de l'entrepôt et essaie de nettoyer cette pourriture tandis qu'à la fin elle remplit soigneusement la bouteille d'huile qu'une femme du peuple est venue acheter, avant d'accepter de devenir la gardienne de ce trésor. L'huile joue donc ici un rôle essentiel dans les rapports entre les personnages : elle traduit la dépendance des pauvres du village contraints de frapper nuitamment à la porte de cette maison secrète et fermée. Elle sert à engager la compromission d'Angela qui se retrouve dans ce trafic qu'elle va payer un peu plus tard puisqu'elle sera dénoncée et arrêtée. L'opposition est, enfin, intense entre ce monde corrompu et le gros plan suivant sur une statue de la Vierge, qui pourrait insinuer une complicité entre l'Eglise et le trafic que dirigent ceux que l'on voit communier à la messe.

Quand Gloria rend visite à Angela dans la maison isolée où elle s'est installée avec son fils né entre temps -elle y garde donc l'huile et son enfant- la séquence a pour cadre la cuisine simple et rustique de cette habitation. Tout s'oppose ici à l'étalage parvenu et indécent de l'épicerie : Angela décortique une sardine, elle prépare des pommes de terre et coupe des oignons. L'expression de ses réactions de colère à entendre la proposition de lui enlever son fils pour l'éduquer dans un bon collège, est facilitée par les différents gestes techniques de la préparation de ces pauvres aliments. De la même façon, dans une séquence semblable et symétrique, à la fin du film, des gros plans sur le visage et les mains d'Angela en train de peler des oignons et des patates représenteront son émotion, sa colère rentrée et son refus face aux propositions de mariage avec Juan que lui fait Gloria.

Cet enfant, Juanito, que nous avons vu aider à cacher les bidons d'huile sous la paille, au moment du chargement sur le camion, dans la maison du haut, va être initié à la vie par plusieurs séquences de découvertes de ce monde riche et corrompu, dans lesquelles la nourriture est au centre. Dès son arrivée en bas, Oscar fait pénétrer Juanito dans l'arrière-boutique de l'épicerie où d'autres enfants, déjà intégrés se régalaient, mangeant et buvant sans honte. L'éducation de ces gamins et de Juanito maintenant est fondée sur la gourmandise, le vice et l'orgueil de posséder ces richesses. La pièce de monnaie montrée fièrement par Oscar associe dès le départ nourriture et argent. Tous ces produits alignés sous ses yeux, à la hauteur de son

visage, sont nommés, décrits et vantés par Oscar qui lui demande de les toucher, de les palper même dans un contact physique fait de possession et de jouissance : saucisses, lentilles, haricots, pois chiches, pommes de terre, piment rouge, riz s'offrent aux yeux, aux mains et aux sens de l'enfant. Oscar éprouve aussi un sentiment d'orgueil national à travers la litanie de ces noms de lieux dont sont originaires ces produits délicieux : Murcie, Salamanque, Espinardo, etc... Juanito apparaît certes attiré par les merveilles contenues dans cette caverne d'Ali Baba comme le prouve un gros plan sur son visage alors qu'il est en train de mâchonner un bonbon, mais aussi par d'autres choses extérieures : un oiseau qui fait irruption dans la pièce (image de la liberté naturelle ?) et surtout le taureau qui garde un entrepôt dont l'entrée lui est barrée aussi par Ana. En effet, Juanito abandonne Oscar à son soliloque devant ses sacs bourrés de marchandises, pour fuir et se diriger vers l'autre pièce, plus secrète encore. A la fin de cette séquence chargée de lui enseigner le goût de ces produits, Juanito manifeste son désir de dépasser l'interdit par la connaissance d'un monde inconnu, associé de plus à son père qui y entreposait ses cannes à pêche, selon Ana.

Pourtant il doit d'abord suivre une deuxième séance initiatique, menée cette fois par sa grand-mère Gloria, dans l'épicerie proprement dite. Un plan général nous montre la clientèle en train de faire la queue pour acheter les produits placés en abondance sur les étagères avant d'aller payer, en file indienne, à la caisse tenue par Gloria, régente de cet univers marchand. Juanito, assis à ses côtés, écoute la leçon et observe la réalité. Dans ce cas également, Juanito doit toucher l'objet - marque du pouvoir - la caisse enregistreuse, la faire fonctionner comme épreuve d'entrée dans ce monde et surtout apprendre à connaître la méchanceté de ces femmes parce que républicaines. Gloria mène une authentique leçon idéologique, lui inculquant la haine des rouges, la peur de leur retour forcément sanglant et la méfiance à leur égard. L'enfant semble accepter et même approuver le message de sa grand-mère. Mais, au plus profond de sa conscience, est restée gravée la soif de connaître l'interdit. La découverte du trafic d'huile est un épisode fondamental dans son itinéraire psychologique qui vient contredire les leçons précédentes. Un soir, en effet, Juanito, toujours aux aguets, pénètre dans le labyrinthe et y surprend un groupe d'hommes en train de remuer des bidons, Gloria de goûter à cette huile de contrebande et fermer ensuite soigneusement avec une barre cette zone toujours gardée par le taureau. Il reste enfermé dans cet entrepôt, y passe la nuit allongé dans la paille et devient le témoin privilégié de la corruption des adultes. A partir de ce moment l'enfant qui a pris froid au cours de cette escapade devient le centre de l'attention générale d'un point de vue médical. Sur les conseils du médecin, on décide de soigner particulièrement son régime alimentaire. C'est pourquoi son lit de malade est installé au centre de la maison-épicerie, dans différents lieux -chambre, salle de ventes, places extérieures- mais toujours entouré de marchandises, intégrées à ce décor de produits épiciers. La séquence du repas de Juanito servi dans son lit par sa grand-mère et par plusieurs adultes montre bien la fonction nouvelle de la nourriture dans le film. L'omelette et la truite offerte à Juanito vont lui permettre d'établir des liens différents avec les autres. Gloria fait une entrée spectaculaire avec un plateau sur lequel est placée une magnifique omelette dont la recette est détaillée avec gourmandise : jambon, filet de porc, petits pois, cervelle, en contradiction d'ailleurs avec la diététique plus légère préconisée par le docteur (veau, jus de fruits, gâteaux). Ce plat présenté comme

"unique" dans un premier temps apparaît comme une offrande au petit malade, et permet la naissance d'un ballet de plus en plus grotesque d'adultes au service de cet enfant-roi capricieux.

Gloria découpe la pièce, propose une bouchée, souffle dessus pour la refroidir tandis que l'ami projectionniste ajoute du sel. Le refus obstiné de Juanito déclenche une discussion culinaire ("debe estar cuajada, no frita; no lleva la española patata ni huevo") sur l'art de faire une bonne omelette où l'on peut reconnaître ironiquement la gourmandise de Gutiérrez Aragón lui-même. Le but principal ici est de ridiculiser ces hommes qui se mettent à manger sous prétexte de goûter. La musique de *paso doble* accentue ce caractère de farce, bénie de plus par un franciscain qui exalte au même moment les vertus de jeûne. Les adultes se disputent cette "tortilla por excelencia" tandis que l'enfant, après avoir repoussé le plateau, s'éclipse et fuit ce monde dérisoire pour rejoindre celui de Tonio et Salvador, les deux garçons dont il partage l'humble sardine dans la pièce d'à côté sous le regard soupçonneux d'une femme cliente qui semble être en train de dérober de la marchandise aux étagères. En opposition, en légère contre-plongée, les adultes finissent cette omelette de façon goulue en se léchant les doigts au son de ce *paso doble* qui scande leurs gestes grossiers. Le retour de la grand-mère avec un autre plat interrompt cette goinfrerie et cette deuxième phase permet de dévoiler la véritable raison du comportement de Juanito. Il rejette aussi vigoureusement la truite délicieuse, soigneusement choisie, préparée et découpée. L'explication gastronomique envisagée par les hommes ne tient pas. Juanito refuse ces nourritures non pas en tant que telles mais parce qu'elles lui sont présentées par des gens qui n'ont pas faim. Avec sa mère qu'il a réclamée, il mange tranquillement ce qu'elle lui prépare. Angela le nourrit et Ana lui raconte une histoire afin de mieux supporter la piquûre qu'on doit lui faire après sa première crise d'étouffement simulée. Le contraste est grand entre ces adultes gloutons et ces deux femmes attentionnées, chacune à sa manière, qui se font des confidences en nettoyant les plats de ce repas.

La nourriture est donc devenue un vecteur capital dans les rapports de Juanito avec les autres, soit par un refus qui traduit son hostilité, soit par le partage, marque de ses pulsions affectives. Ainsi accepte-t-il le verre de lait offert par sa mère et en joue-t-il dans son jeu ambiguë entre elle et Ana. De la même façon, de son lit transformé en Arche de Noé, distribue-t-il du sucre à Angela et du vin à ses copains. La nourriture, associée au lit-refuge, est un moyen de dire ses sentiments. Le lit est installé désormais au coeur de l'épicerie, au milieu des richesses nourricières, dans ce jardin où il surprend de nuit les démons en pleine action : caché derrière des bouteilles d'huile dans un plan très significatif Juanito observe Ana en train de voler de l'argent dans le coffre familial et en plein adultère avec Juan. A partir de ce moment l'enfant regarde de biais ces adultes pris dans leur réseau d'hypocrisies, et Ana peut trôner derrière la caisse du magasin où elle remplace Gloria, elle intègre le monde corrompu. Le nouvel affrontement violent des deux frères provoqué par le retour inattendu de Juan pour voler sa famille se produit une fois encore au milieu des bidons d'huile, sur la paille, dans un lieu obscur, témoin d'une réconciliation tout aussi artificielle que les précédentes.

Juanito utilise alternativement les deux femmes, sa mère Angela et Ana, pour se préparer à la fête organisée en son honneur. Au plan fixe qui photographie ce trio dont

LA NOURRITURE CHEZ M. GUTIERREZ ARAGON

il est le centre, s'opposent les mouvements de panoramique et travelling qui vont décrire l'agitation bruyante et joyeuse du repas final. Autour de la table se trouvent réunis tous les protagonistes de l'histoire, familiaux et amicaux. On reconnaît le médecin de famille, le mouchard, le projectionniste et le franciscain qui continue imperturbablement à bénir ces fausses retrouvailles. Juan le maudit salue et embrasse tout le monde, dans l'euphorie de ce banquet, dans un bruit de fourchettes et au son d'un paso doble qui réunit maintenant Angela et Juan. Les musiciens entourent ici Angela et lui rendent hommage à la différence de la séquence initiale au cours de laquelle ils la poursuivaient et l'enfermaient au centre du cercle formé par leurs instruments.

Le retour à la table commune après l'épisode dramatique du coup de feu tiré par Ana sur Juan traduit l'apogée de ce mouvement d'hypocrisie générale. Le photographe fixe sur sa pellicule l'image fautive et truquée d'une famille unie, exemplaire, harmonieuse avec un Juan qui dissimule sa blessure. Le film se termine par un "sonrían" ironique, sourire figé de ces démons rassemblés artificiellement autour d'un Juanito bien habillé et soigneusement peigné, intégré à cet univers veule et peu fraternel.

Cette présence envahissante, obsédante et significative de la nourriture peut paraître logique dans la mesure où l'action se passe, comme nous l'avons vu, dans une riche épicerie de campagne. Cependant un rapide rappel d'autres occurrences de ce thème dans des films antérieurs à *Demonios en el jardín* peut compléter et renforcer nos observations.

Dans *Habla mudita* (1973), premier long métrage en tant que metteur en scène, Gutiérrez Aragón utilise la nourriture pour établir des rapports de force puis d'amitié entre la grand-mère qui vit dans cette maison isolée de la forêt et le professeur qui s'y retrouve par hasard dans sa recherche de la jeune muette. La "sopa de ajo espurreada" provoque en lui un rejet (pour l'absorber on doit mâcher l'ail) et il n'est admis dans cet univers sauvage et mystérieux qu'après avoir surmonté son dégoût, seul moyen pour recevoir l'hospitalité.

Dans *Camada negra* (1976) on retrouve la même valeur initiatique de la nourriture avec des "callos" que le jeune Tatin doit avaler malgré l'horreur que lui inspirent ces tripes afin d'être intégré comme il en rêve au groupe d'adultes fascistes et à la table familiale régentée par une mère matrone qui lui impose cette épreuve. Avaler les "callos" fait partie d'un dressage psychologique et cet acte s'insère dans une véritable et indispensable mise en condition.

Dans *Sonámbulos* (1977) ce sont les lentilles qui signifient le passé franquiste du père de la protagoniste Ana et le sacrifice de la famille qui les a mangées pendant vingt ans sans les aimer par soumission et esprit de sacrifice.

Dans *Corazón del bosque* (1978) le lait et le morceau de pain que le maquisard reçoit comme offrande au cœur de la forêt où il s'est réfugié depuis des années, dans un combat désormais inutile sont le lien avec les autres qui l'aident malgré tout. L'homme qui est chargé de le ramener à la raison et à la reddition n'ose pas toucher ces aliments quand il les trouve au milieu des bois. En lui se mêle une double peur : celle physique de la contagion - car El Andarín est malade - et celle plus secrète de

toucher quelque chose de sacré. Ce lait et ce pain nourrissent le combattant mythique, ils ne peuvent être pris par d'autres.

Dans *Maravillas* enfin (1981) la nourriture joue un double rôle : elle réunit d'abord les juifs séfardites qui, en mangeant des gâteaux et en buvant de la liqueur de dattes le jour de l'anniversaire de la petite Maravillas retrouvent des souvenirs communs et une solidarité de communauté juive dont ils excluent précisément le vieux photographe amer et ruiné qui cherche à s'associer à leur monde.

Elle est présentée aussi dans les rapports entre le père et la fille, faits de haine et d'affection, de surveillance et d'indépendance. La gamine qui domine son père, en vient par la nourriture qu'elle lui impose -un poisson frit dont la queue est tordue après la cuisson et un oeuf- à le traiter comme un bébé capricieux, inversant totalement la situation père-enfant. Pourtant Gutiérrez Aragón rejette toute interprétation symbolique de cet acte

a veces creo que una vez más piensan que es un símbolo de algo, que se está comiendo algo¹.

La nourriture prend donc une pluralité de significations dans la filmographie de Gutiérrez Aragón comme l'attestent ces quelques exemples pris dans des films antérieurs à *Demonios en el jardín* qui viennent confirmer les observations que nous avons pu faire sur un grand nombre de séquences de ce film.

Elle représente d'abord (sans aucune valeur symbolique ou allégorique à ce niveau) ce que possède cette famille prospère qui appartient aux vainqueurs de la guerre civile et qui contraint les femmes républicaines à frapper humblement à la porte en réclamant un peu d'huile ou à faire la queue de façon soumise pour acheter quelques aliments. Elle est la marque de son pouvoir par une suprématie économique et commerciale fondée sur le marché noir, la corruption (par des liens avec les représentants de l'administration) et le mensonge. A une époque dominée par la faim l'année 1942 par exemple qui ouvre l'histoire - elle signifie opulence alimentaire, elle est scandaleuse. Elle divise aussi les membres de cette famille; ils se battent pour le partage de l'huile et en arrivent à se voler entre eux, à se dénoncer même. Cette richesse immorale engendre la guerre civile au sein de ce groupe de possédants qui se transforment en possédés, aveuglés par la cupidité². Elle donne, par ailleurs, un pouvoir unique à l'enfant qui, initié grâce à elle au cours des séquences avec Oscar et Gloria, découvre les deux plans de cette puissance : l'extérieur, l'apparent avec cette épicerie et l'intérieur, plus secret et labyrinthique avec ces magasins regorgeant de marchandises acquises frauduleusement. Juanito par ses refus et ses vœux alimentaires établit la hiérarchie de ses affections.

Cette nourriture, toujours présente tout au long du film permet enfin l'expression par la gestuelle de la préparation de quelques aliments, des sentiments et des réactions les plus élémentaires d'Angela.

¹ *ibid.* p.145

² On sait qu'une première idée de *Demonios en el jardín* était, en 1975, la représentation d'une mise en scène de l'œuvre de Dostoïevsky *Les Possédés* dont le titre espagnol est précisément *Los Endemoniados*, cf *ibid.* p.60

LA NOURRITURE CHEZ M. GUTIERREZ ARAGON

Relisons justement des propos de Gutiérrez Aragón antérieurs à *Demonios en el jardín* par lesquels il précisait déjà son point de vue; interrogé sur le possible sens symbolique des lentilles dans son film *Sonámbulos* il prononce ces mots essentiels

Digamos, en primer lugar, y por si acaso, que no se trata de nada simbólico, en todo caso metafórico, aunque es mucho pretender porque el cine es demasiado concreto para ser plenamente poético. Lo simbólico lisa y llanamente me horroriza... ¡ es la gente la que tiene una mente simbólica ! Bueno volvamos a las lentejas. Creo que se trata de una sugerencia que se hace al espectador para que rememore los tabúes, mandatos y ascos de la infancia ritualizada. No se puede separar rito de infancia. La entrada en la edad de la razón está acompañada siempre por el dolor de la pérdida del rito y el deseo de destruir ese rito, una dialéctica sentimental. La comida es fundamental en ese periodo, no sólo la sexualidad. Una de mis fantasías infantiles - recuerdo - era que me hacían comer carne del cuerpo de la criada¹.

On est loin d'une possible volonté de réalisme documentaire mais loin aussi d'une symbolique sinécroque qui accorderait un sens général et idéologique à chacun de ses éléments-aliments (l'omelette-image de l'Espagne par exemple). La nourriture chez Gutiérrez Aragón n'est pas non plus, comme souvent chez Saura, le vecteur du souvenir d'enfance chez un personnage adulte, sorte de madeleine proustienne. Le héros ici ne se souvient de rien; il n'y a pas de retour vers le passé et quête de celui-ci mais au contraire représentation de l'enfance par le biais des yeux et du palais de l'enfance. Au même titre que la sexualité, à laquelle elle est intimement liée, la nourriture s'intègre dans la dialectique des interdits et des tentations à l'intérieur d'une situation de pouvoir, sur lesquels se fondent toute enfance, éducation et société. Elle est ici l'expression parfaite des rapports entre ces possédés menteurs, voleurs et parasites qui transforment ce jardin en un enfer, et un enfant qui les observe, les utilise mais finalement accepte d'entrer dans cet univers dont il sait, témoin lucide mais ambigu, qu'il est pourri.

¹ La calle nº 157 -24/30 Mars 1981 - p.42