

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



DEMONIOS EN EL JARDIN VRAI OU FAUX SEMBLANT ?

Annie PERRIN-BUSSIÈRE
Université de Clermont-Ferrand II
(France)

La définition du dictionnaire servira de point de départ à cette réflexion.

Le *faux-semblant*, c'est-à-dire ce qui, dans le paraître, tient lieu de quelque chose ou de quelqu'un, ou encore une allégorie, un symbole, une métaphore, soit le procédé par lequel on se propose d'évoquer un sens caché sous le sens littéral.

Dans cette perspective, on est frappé, à la vision de *Demonios en el jardín* par la structure de ce film qui semble construit à partir de l'absence du père et de la présence envahissante d'une nourriture surabondante. C'est autour de ce ventre central, creux et plein tout à la fois, que Manuel Gutierrez Aragón tisse la toile de son ouvrage, comme si "le manger" avait fonction de masquer un vide primordial, et de mettre en place une série de simulacres et de faux-semblants.

Il suffit de citer pour exemple deux scènes qui se font écho : l'apparition de la "tarta", au premier plan, attendue comme une divinité, précédée par une femme, escortée par des enfants, et portée comme un "paso" par deux hommes, sur fond de chœur vocal reprenant son nom à l'unisson. A l'arrière-plan, un mur ferme l'espace qui porte l'épigraphie de Franco tracée à la peinture noire, ainsi que l'inscription "¡Vivan los quintos del 42 !" Finalement la pièce montée prend place sur la table - estrade dressée à l'occasion des noces de Oscar, le fils aîné de Doña Gloria, avec la belle Ana. Dans un plan rapproché très bref, le gâteau apparaît en gros plan, comme un mur infranchissable séparant les jeunes mariés, dont l'union symbolique est représentée par la traditionnelle figurine de cire plantée au sommet. Le gâteau est intact, signifiant par là que le mariage ne sera pas consommé. D'autres indices orientent cette non-consommation vers l'homosexualité d'Oscar qui le privera de descendance et le frustrera de la fonction paternelle¹.

"La tarta" emblématique resurgit dans un moment clé du film, quand Juanito perd ses illusions en découvrant que son père n'est pas le beau militaire dont il avait rêvé, mais un humble "camarero", un garçon de café en somme. Au petit matin, la famille de Doña Gloria et Juanito s'est postée au bord de la route dans l'attente du cortège précédant le caudillo -venu inaugurer le nouveau barrage - et du fils - père

¹ L'équivalence entre le sexe et la nourriture joue un rôle essentiel dans les films de G. Aragón. Lui-même dit à ce propos : "en mis películas sale comida como sale sexo" et il ajoute "si realmente hay algo simétrico a la comida es el sexo" p. 79 in *Conversaciones con Manuel Gutierrez Aragón*, A.M Torres, ed. Fundamentos, 1985.

prodigue qui selon la rumeur publique est chargé de hautes fonctions auprès de Franco. La voiture où Juan a pris place passe entre une haie d'honneur de militaires présentant les armes; il ne s'arrête qu'un instant et propose à son fils déçu un morceau de "tarta capuchina", le dessert préféré du caudillo, en guise de compensation. Le précieux gâteau est conservé dans un récipient d'argent que Juan tient avec précaution sur ses genoux, tel le Saint Graal, l'ostensoir ou le calice contenant le corps du Dieu. Pour Juanito qui idéalise son père assis à la droite de Franco, consommer une part de la Tarta, cela signifie communier dans le Père absent, recevoir le simulacre, l'ersatz du Père. Il est clair que par ce geste initiatique Juan, identifié à la double figure familiale et politique du père et du caudillo, prend le relais de son frère aîné Oscar défaillant, en faisant entrer Juanito son fils dans la généalogie paternelle.

En fait la famille mise-en-scène s'organise autour d'une case vide, à savoir l'absence du père, dont le nom n'est jamais prononcé dans le film, et d'une ventre plein symbolisé par l'épicerie de doña Gloria regorgeant de marchandises. A partir de ce manque fondamental du père et de cet excès d'aliments, se tisse un réseau familial dans lequel chacun occupe la place et le rôle d'un autre, pour faire comme si... pour masquer la disparition. Cette duplicité contamine tout, aussi bien les êtres que les choses. C'est ainsi que le taureau est pour Juan, et à sa suite pour Juanito, le faux semblant du père - "Es como si fuera un pariente" dit Oscar à Juan, le jour de la noce, en faisant allusion au singulier attachement de son frère pour l'animal. Pour Juanito, qui ne connaît pas son père, le briquet offert intentionnellement par sa grand-mère Doña Gloria est un tenant-lieu de père, et d'ailleurs l'enfant fait le même usage que Juan "allumant" Ana avec sa flamme¹.

Doña Gloria la veuve fait fonction de mère phallique et exerce son pouvoir castrateur sur son fils aîné Oscar, manifestement impuissant. Le fils cadet, rival de l'aîné auprès de la mère et de Ana, choisit le camp du père, c'est-à-dire qu'il rejoint Franco, le substitut paternel, s'identifiant ainsi, aux yeux de Juanito son fils, au lointain caudillo.

Juan reviendra finalement pour occuper auprès de sa mère la place du père, puisque Oscar l'aîné, de par son homosexualité, n'a pas accès à la fonction paternelle. De la sorte le triangle familial Gloria, Oscar, Juan sera ressoudé. Oscar donc, ne peut avoir de descendance et Ana sa femme en souffre: elle reporte toute son affection sur son neveu Juanito qu'elle prend pour fils adoptif. Juanito se retrouve donc avec deux mères: Angela, la vraie, mais aussi la fille-mère clandestine qui n'est pas reconnue par la société et Ana, fautive, parce qu'elle ne l'a pas engendré, mais vraie parce qu'elle l'a choisi. En l'absence du père, Angela se voit dans l'obligation d'exercer auprès de Juanito la double fonction maternelle et paternelle, et c'est en cela qu'elle est la double symétrique de Gloria. A l'opposé, Ana joue les mères séductrices auprès de Juanito, dont elle nourrit l'imaginaire de fiction filmique, tout en attisant son désir - puisque pour elle Juanito est un substitut de Juan qu'elle aime en secret - tant et si bien que Juanito, en assistant furtivement au film "El bayón de Ana", dont Ana lui a maintes

¹ Il faut mettre en rapport deux scènes symétriques: - celle où Juan allume la cigarette de Ana, le jour de la noce; - et celle où Juanito, comme un reflet spéculaire, prend le briquet fétiche ayant appartenu à son père pour "allumer" à son tour la cigarette d'Ana.

DEMONIOS EN EL JARDIN : VRAI OU FAUX SEMBLANT ?

fois raconté l'histoire dans l'intimité de la chambre, murmure : "hoy he hecho mi primer pecado mortal", révélant ainsi qu'à ses yeux, la sensuelle héroïne du film et sa tante Ana sont une seule et même tentation. Juanito donc est élevé par trois femmes, car les hommes sont absents, morts durant l'affrontement fratricide dont l'écho affaibli nous parvient par la bouche de Doña Gloria. Les seuls vestiges du sexe masculin sont un oncle homosexuel et une série de simulacres que Doña Gloria réprimande sévèrement pour avoir mangé l'omelette qu'elle avait spécialement préparée à l'intention de Juanito. Le médecin, le projectionniste, le voyageur de commerce, le policier et le religieux ne sont en somme que des "(h)omelettes", des petits enfants qui réclament la becquée et se disputent des restes de nourriture au fond d'une assiette.

Confronté à ce monde de femmes et d'hommes infantilisés, Juanito se lance dans la quête du père, dont il se forge une image idéale symétriquement opposée à celle de son oncle Oscar, qui est resté dans la sphère maternelle, dans le ventre douillet de l'épicerie débordante de nourriture, au lieu de partir à l'aventure vers la capitale lointaine. Dans sa version du Roman familial Juanito s'identifie à ce père inconnu, fantasmé sous l'uniforme d'un beau et valeureux militaire au service du caudillo; comme lui il joue et se joue des deux femmes Angela et Ana qui l'entourent de leur tendresse amoureuse et qu'il désire inconsciemment mettre toutes deux dans son lit¹ tandis qu'il affronte Gloria et résiste à ses tentatives de prise de pouvoir.

En fait, les deux jeunes femmes Ana et Angela sont pour Juanito une même figure qui se dédouble en miroir. Leur physique et leur caractère d'abord - Ana sensuelle et sensible, Angela d'une beauté plus intériorisée, plus retenue, plus secrète - leurs prénoms : Ana est un anagramme de Angela -leur fonction : à travers les films racontés, Ana développe l'imaginaire de l'enfant, tandis que Angela essaie fermement d'en faire un homme, un adulte autonome -. En apparence tout contribue à les différencier, et pourtant elles deviennent amies, soeurs et mêmes jumelles quand il s'agit d'affronter l'autre famille, celle de Doña Gloria. Juanito, pour sa part, entend se rallier au camp de Ana et Angela, c'est-à-dire au camp de son père idéal, et manifestement c'est autour de la nourriture que va se nouer le conflit. Avant la séquence de la "Tarta" et la perte des illusions de Juanito, Ana, Angela, Juan, père idéal, échappent à la sphère de "la grande bouffe"², après, Juan, en tant que père réel, va rejoindre les autres dans le ventre de l'épicerie et seuls les deux jeunes femmes et Juanito échapperont à l'engloutissement. La scène des préparatifs du banquet, où Angela préserve deux bouteilles de l'avidité masculine, est en cela emblématique. De même que "los gemelos", réclamés à grands cris par Oscar le matin de la noce, sont une allusion aux deux jumeaux, aux deux frères ennemis, de même les deux bouteilles qu'Angela serre contre elle pour les soustraire à Juan et au groupe de la fanfare suggèrent la gemellité des deux femmes. Lorsque Angela, à la suite, casse rageusement les deux bouteilles aux pieds de Doña Gloria qui lui fait des reproches, elle signifie par là qu'elles ne se laisseront pas avoir et qu'ils ne boiront pas de leur vin. D'ailleurs une autre scène confirme cette interprétation, celle où Juan, au soir de la noce, propose aux

¹ Voir *infra* note.

² M. G. Aragón fait le rapprochement entre son film *Las truchas* 1977 et *La grande bouffe* de Azcona et Ferreri. *Opus cité* note 1, p. 64.

mêmes musiciens de leur faire goûter le vin de la maison, puis entre dans l'épicerie et, en guise de bouteille, retrouve Angela. Il est clair alors que pour lui la femme et la bouteille sont commutables. Cet indice qui rattache Juan à l'univers de l'épicerie annonce le dénouement et le retour du fils prodigue au sein de sa famille nourricière.

Le premier "faux-semblant" de Juanito est tout-à-fait signifiant. Il se situe au moment où Doña Gloria vient pour la première fois à "la maison d'en haut". L'enfant alors feint de ne pas la reconnaître, et lorsqu'un peu plus tard il se retrouve installé chez elle au village, il refuse la nourriture qu'elle lui présente en réclamant sa mère, marquant ainsi clairement son appartenance au camp de Angela. A la suite, la fameuse scène de l'omelette, dans laquelle s'affrontent la grand-mère et le petit-fils dans un combat sans merci, est un moment décisif où Juanito choisit alors son camp et met en œuvre sa stratégie de chantage à la maladie qui se résume à l'ultimatum suivant : "Si tu me forces, je meurs". On est tenté de dire que cette scène est saturée en information et en nourriture. On assiste en effet aux tentatives ratées de gavage de l'enfant, tandis que se dessine le ralliement final de Juan au camp des épiciers, "comerciantes" et "judíos"¹, comme une prolongement de la scène de la bouteille, au soir du banquet. L'enjeu de la bataille glisse de l'omelette à la truite, et c'est autour du poisson que se noue le conflit. Doña Gloria ne sait pas qu'en évoquant le temps où Juan et Oscar pêchaient des truites délicieuses dans la rivière - car le pantano n'existait pas - pour inciter Juanito à manger, elle contribue en fait à dégoûter Juanito de la nourriture proposée. En effet, lorsque ce dernier refuse en disant "No me entra", il signifie par là qu'il rejette la vision prémonitrice d'un père "camarero", pourvoyeur de "Tarta" et d'aliments de toutes sortes, tel qu'il lui apparaîtra dans toute sa réalité le jour de la visite au "pantano". D'ailleurs à ce moment-là, un plan très bref sur un énorme poisson retiré de l'eau par les acolytes du caudillo, hyperbolise la petite truite gisant au fond de l'assiette tendue à l'enfant par Doña Gloria. Petit poisson deviendra grand et le pressentiment s'est fait réalité ! Le morceau est trop gros à avaler et Juanito s'étouffe, il perd sa connaissance et ses illusions au bord du "pantano", comme il l'avait fait chez sa grand-mère quelque temps auparavant. L'énorme poisson montré en gros plan - on est tenté de dire en gros plat - ! fait écho au discours de Doña Gloria, évoquant l'Age d'Or d'une nature non pervertie par les œuvres humaines et les barrages d'une rivière qui produisait "unas truchas bonisimas". La bête monstrueuse est bien sûr l'emblème phallique du père et du caudillo, mais en même temps elle témoigne, par ses proportions anormales imputables à un élevage artificiel, d'une contagion généralisée de la catégorie du faux-semblant, de l'"estraperlo". Une fois de plus se trouvent réunis les signifiants du ventre, du sexe, du père-caudillo - Sancho Panza n'a-t-il pas servi maintes fois de modèle aux caricaturistes de Franco ? - et de l'"estraperlo".

Il est remarquable qu'Angela et Ana sont exclues du triangle alimentaire, car ni l'une ni l'autre ne sont des femmes nourricières. Lorsqu'Angela donne à manger à son fils, qui refuse de s'alimenter sans elle, elle le fait à contrecœur, comme agacée par ses caprices; Ana, pour sa part, se contente de nourrir l'imaginaire de l'enfant en lui racontant des histoires. C'est encore la nourriture qui servira de prétexte à Juanito

¹ Oscar lui-même se définit comme "comerciante", lors de la première dispute avec Juan, le matin de la noce, devant le miroir. C'est Juan qui le traite de "Judío" de mierda, le même jour, quand Oscar veut tuer le taureau chéri de Juan.

DEMONIOS EN EL JARDIN : VRAI OU FAUX SEMBLANT ?

pour jouer avec les deux jeunes femmes, sur le modèle paternel, leur accordant alternativement ses faveurs. La scène du verre de lait est exemplaire à cet égard. Juanito est couché, Angela assise à sa droite et Ana à sa gauche. Il demande un verre de lait à sa mère, puis il refuse de le boire prétextant qu'il est froid; il se tourne alors vers Ana pour qu'elle approuve son geste. La froideur du lait, bien sûr, désigne symboliquement celle d'Angela comparée à la chaleur d'Ana.

Juanito, champion à sa façon de l'"estraperlo", n'est pas toujours maître de la situation ni de son inconscient. S'il est vrai que parfois il utilise délibérément le faux évanouissement pour obtenir gain de cause, allant même jusqu'à "mettre Ana dans le coup" - c'est le cas dans la scène qui se termine par un sourire complice des deux protagonistes où il prétend qu'il va mourir si Ana ne l'emmène pas au cinéma voir son père- le plus souvent, le symptôme hystérique se met en place à son insu, comme une métaphore, un faux-semblant, inscrivant dans le corps, par la perte de connaissance et le trou de conscience, le manque fondamental. Le langage de la syncope parlé par Juanito "non-dit" le désir refoulé par la censure, si bien qu'il est légitime de penser qu'à la fin du film, à la veille de la célébration de la fête de Juanito, quand ce dernier invite sa mère à dormir à la maison, dans son lit, "en mi cama", le symptôme n'a plus de raison d'être, puisque l'enfant a verbalisé son désir de "coucher" avec sa mère¹.

Juanito et Doña Gloria se retrouvent donc face-à-face, en position de faux-semblant, diamétralement opposés par rapport à l'axe nourricier, et la grand-mère qui s'y connaît en duplicité n'a pas l'intention de se laisser avoir par les feintes du petit-fils : "a jesuita no me ganas" lui dit-elle en lui présentant une bouchée de nourriture qu'il refuse obstinément. Profitant de la maladie de l'enfant et de la nécessité de lui donner une nourriture choisie, Doña Gloria écarte Angela qui est sans ressources, incapable donc de bien le soigner, et cherche à s'approprié Juanito en le maintenant dans une dépendance alimentaire. Ses principes d'éducation se réduisent à un seul impératif : manger².

Par ailleurs le comportement de Doña Gloria est fondamentalement hypocrite. Son attitude vis-à-vis de Angela, notamment, est double, que ce soit dans la scène de la broche, où le geste généreux est aussitôt repris et contredit par des paroles aigres et méchantes, ou dans la scène qui précède le départ de Angela pour la maison d'en haut³.

Les rôles familiaux des différents protagonistes pourraient être figurés par deux triangles, dont la géométrie variable se modifierait tout au long du film, et qui renverraient à un corps humain scindé en deux : *en haut* le ventre, *en bas* la tête.

¹ Selon Lacan : "Le symptôme est le signifiant d'un signifié refoulé, symbole écrit sur le sable de la chair, il participe au langage" - *Ecrits - Fonction de la parole et du langage en psychanalyse* - Ed. Champ freudien - Seuil, 1956. C'est la veille de la fête que Juanito demande à sa mère de coucher dans son lit.

² Lorsque Juanito est déclaré guéri par le médecin, Ana, Angela et les employés l'accueillent joyeusement au son du "bayón de Ana" et la grand-mère intervient aussitôt pour interrompre la fête avec de sévères reproches concernant la mauvaise éducation donnée à Juanito.

³ A cette occasion, c'est la figure rhétorique de la préterition qui porte tout le poids de la duplicité dans le discours de Gloria : "Je ne veux pas dire du mal de ton père", dit-elle en substance, "mais il nous a empoisonné l'existence". A la suite, elle suggère à Angela d'aller s'installer dans la maison d'en haut pour surveiller la marchandise de l'"estraperlo", tout en faisant mine de protester lorsqu'Angela propose de partir, sous prétexte qu'elle a promis à son père de s'occuper d'elle et de la protéger. Enfin elle n'hésite pas à accuser Angela du vol dans le coffre-fort, tout en sachant que ce n'est pas elle la coupable.

Il est remarquable que Juanito, longtemps en position ambiguë, comme substitut de Juan, tantôt dans un triangle, tantôt dans l'autre, rejoint finalement le triangle d'Ana et d'Angela. En effet, Juan revient de Madrid et réintègre sa place auprès de Gloria et Oscar, dans la double fonction du père et frère jumeau de Oscar; c'est-à-dire qu'il se retrouve en position de faux-semblant.

Dans la mesure où Juan rejoint le ventre, Juanito libéré par Gloria, comblée désormais par le retour du fils prodigue, rallie la tête. Ana et Angela qui ont scellé leur amitié sur le dos des frères ennemis - et ce n'est pas sans une certaine amertume que Juan constate, après Oscar, la complicité des deux femmes¹ - récupèrent un Juanito guéri de ses syncopes et de ses illusions, parce qu'il a résolu son Oedipe. Dans la scène précédant le portrait de famille définitivement figé - l'apogée du faux-semblant - chacun reprend les siens : Gloria et Oscar quittent le lieu du combat, en soutenant *Juan* blessé, pour rejoindre l'espace du faux-semblant, laissant derrière eux les deux jeunes femmes qui pour leur part ont mis fin au faux-semblant : Angela en refusant la comédie du mariage avec Juan, Ana en voulant supprimer Juan, le double d'Oscar, et par conséquent son faux-semblant.

La coupure entre la tête et le ventre, qui rend compte de la duplicité fondamentale de cette famille - le ventre renvoyant à la sphère alimentaire de "la grande bouffe" et la tête à l'intelligence et à l'imagination, deux pôles privilégiés par Angela et Ana et qui trouvent à s'exprimer dans le discours du projectionniste - celui-ci explique à Juanito que les films sont en noir et blanc, comme "la luz del entendimiento", tandis que joignant le geste à la parole il se frappe le front avec son index. D'autre part, si la tête est en bas c'est pour signifier que, dans cette famille, le ventre est dominant.

Le lecture de l'espace, et tout particulièrement celui de l'épicerie, met en lumière la duplicité et le faux-semblant. Il s'agit d'un espace dichotomisé : d'un côté l'univers social, de l'autre l'univers clandestin. Le premier comprend le local commercial, dans lequel s'approvisionnent les clients, il est tourné vers la façade et se prolonge par le trottoir où sont dressés, dans les premiers plans du film, les tables du banquet de noce et, plus tard, le matelas de Juanito. C'est le lieu du paraître, du spectacle aussi, puisque l'enfant y est exhibé sur son lit de douleurs, comme un Christ sur sa croix, et qu'il profite de toutes sortes de divertissements, dont celui du charlatan qui vante sa marchandise "en faux-semblant". L'envers de cette façade, sa doublure clandestine en quelque sorte, c'est l'arrière-boutique et la remise où sont stockées les marchandises de l'"estraperlo", prolongées par l'annexe de la maison du haut où Angela va se retirer. C'est là que se trouve également le bureau avec le coffre-fort, symétrique de la caisse enregistreuse jalousement gardée par Doña Gloria. C'est dans cet espace "au noir", champ privilégié du regard pour le voyeurisme de Juanito, que vont se dérouler les scènes de trafic illégal, d'amours adultères, de violence entre les deux frères, de vols et malversations de toute sorte. Sur ce sanctuaire inviolable où les étrangers ne pénètrent pas² Doña Gloria la veuve règne et gouverne. Sa fonction est donc double et

¹ C'est d'abord Oscar qui surprend la complicité d'Ana et Angela autour du lit de Juanito, puis Juan, le jour de la fête de Juanito, quand Angela repousse celui-ci et appelle Ana à son secours.

² Cf. la scène de nuit où une villageoise apporte son huile, elle reste sur le seuil, devant une porte verrouillée, ainsi que la scène où les musiciens ne pénètrent pas dans la cave, le soir de la Noce, quand Juan leur offre une "bonne bouteille".

DEMONIOS EN EL JARDIN : VRAI OU FAUX SEMBLANT ?

elle préside aux deux espaces social et clandestin, mais, si dans le premier son oeil vigilant ne laisse rien échapper, transformant toutes les clientes en coupables qui se présentent à la caisse comme à un tribunal, par contre, l'arrière-boutique, où elle ne peut maîtriser la circulation furtive des marchandises, de l'argent et du désir, lui échappe souvent.

C'est ainsi qu'à son insu Angela et Ana dérobent de l'argent dans le coffre-fort, que Juan fait l'amour avec Angela sur les sacs de marchandise "noire", lui faisant ainsi un fils de contre-bande. Quant à Juanito, dont le lit franchit les frontières des deux espaces, il se livre à un commerce effréné, aussi bien dans l'arrière-boutique que sur le trottoir, devant la façade. Avec un employé par exemple, il troque une gorgée d'alcool contre un petit cadeau, il "se gagne" l'amour de sa mère en lui donnant en cachette des provisions prélevées sur la marchandise de la grand-mère. Son matelas est une véritable caverne d'Ali Baba où il dissimule les trésors les plus hétéroclites, c'est la réplique exacte de l'espace clandestin de l'arrière-boutique.

Dans cet espace clandestin, la présence du taureau prend une signification double, à l'image de Juan dont il est l'animal inséparable, le Totem en quelque sorte. En effet la bête symbolise la force de l'instinct et la puissance génésique de Juan face à Oscar qui en est privé, en même temps qu'elle veille comme une divinité tutélaire et ancestrale à l'entrée de la remise où se déroulent nuitamment le commerce de marché noir. C'est dire que ce Janus à deux faces emblématise la duplicité de Juan, poussé par une énergie impétueuse à quitter l'épicerie maternelle pour tenter l'aventure à Madrid ; celui-ci finira par revenir afin d'occuper la place du père auprès de Doña Gloria et "reprenre le commerce en main". Il faut relever à cet égard la valeur remarquable de deux inserts sur l'oeil du taureau. L'un dans l'église, le jour du mariage d'Oscar et d'Ana, signifiant le désir de Juan pour cette dernière, et l'autre dans la remise, lorsque le regard voyeur de Juanito découvre les relations adultères de Juan et Ana. L'oeil du taureau renvoie alors au double signifié du désir interdit et de la punition.

La passion de Juan pour son taureau n'a d'égal que l'amour immodéré d'Oscar pour la marchandise, lentilles, haricots, piments venus de toutes les régions espagnoles, qu'il palpe avec délices et cupidité, dont paradoxalement il vante l'authenticité devant Juanito, le jour de son arrivée dans une véritable initiation. Ce dernier, manifestement ennuyé par le déploiement de richesses alimentaires ne tarde pas à s'éclipser, irrésistiblement attiré par l'espace interdit, que veille le taureau, où son père, quand il était enfant, se cachait, lui dit-on, après une bêtise.

C'est le taureau qui exacerbe la rivalité des deux frères, c'est lui l'enjeu de la première dispute violente. Le jour du mariage, en présence de Juan, Oscar, angoissé et démuni devant l'épreuve conjugale qui l'attend, jaloux d'autre part des succès amoureux de son frère, prétend qu'il va tuer la bête, parce qu'elle a trop grandi et qu'elle est devenue dangereuse. A cet effet, il brandit un pistolet en guise d'arme phallique, mais son frère a tôt fait de désamorcer le coup en versant sur le canon l'huile précieuse à laquelle Oscar voue un culte idolâtre célébré par sa mère, la grande

prêtresse¹. Manifestement, les protagonistes de la scène biblique répètent le scénario d'Abel et Caïn. Le cadet, le nomade, offre au père le sacrifice d'un animal, tandis que l'aîné agriculteur et sédentaire présente une offrande de végétaux. Caïn, jaloux de la préférence du père pour Abel, commet alors le meurtre fratricide.

En bref, cette famille protagoniste de "Demonios en el jardín" est un faux-semblant, entendu comme métaphore, allégorie de l'Espagne de l'après-guerre marquée par le franquisme et le marché noir, avec "la bouffe" en guise de père; cette dernière à son tour est un faux-semblant de l'humanité. Selon le cas, le père absent est remplacé par Franco-Juan en fait son père idéal- ou par Dieu -Doña Gloria élève Juanito dans le seul but de faire son devoir de chrétienne et d'échapper ainsi à la vengeance divine. D'autre part, la rivalité des deux frères au sein de la famille est reprise par celle des deux Espagnes - Angela est "rojilla", contrairement aux autres - et s'intègre pour finir dans le mythe d'Abel et de Caïn, l'un pasteur, l'autre cultivateur et hanté par la culpabilité et la vengeance divine.

Demonios en el jardín, c'est aussi une réflexion très poussée sur le cinéma et la représentation en général, qui débouche sur l'interrogation suivante : "Le cinéma, n'est-ce pas une modalité de l'"estraperlo", un réel en contrebande ?" Or il est clair que la réflexion sur la représentation est liée à la question du père. C'est ainsi qu'un morceau de pellicule prélevé sur un "NODO" est sensé tenir lieu de père pour Juanito; c'est-à-dire qu'il exerce la fonction de fétiche, au même titre que le briquet, tandis que le taureau est pour Juan l'animal Totem. A partir de la radiographie, de la photo du père dans la presse, de la photo de famille, du film documentaire *presentant* Juan et Franco en *représentation* - juxtaposé à un film de fiction sur un spectacle de cabaret-du charlatan sur la place, et pourquoi pas, de l'hostie, on comprend mieux la confusion opérée par Juanito entre le réel et l'imaginaire, sa fascination pour le faux-semblant, et sa vocation pour "faire du cinéma" et "se faire du cinéma", car en fait une grande partie du film se déroule dans la tête de Juanito "a la luz del entendimiento", comme des ombres chinoises projetées sur un mur par une lanterne magique.

- Alors, le cinéma, vrai ou faux-semblant ?

Je dirai vrai-semblant, dans la mesure où il affiche la couleur et le noir et blanc !

¹ Cf. la scène où Doña Gloria goute l'huile, de nuit, dans l'arrière-boutique.