

Le cinéma fantastique en Espagne
El espinazo del diablo

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Eva Robustillo Bayón
Universidad de Extremadura

Sommaire

Introduction

1. Le cinéma fantastique espagnol

2. Filmographie de Guillermo del Toro

3. *El espinazo del diablo*

3.1. Fiche technique

3.2. Analyse de *El espinazo del diablo*

3.3. Fantôme ; visibilité et cinéma fantastique

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Le film qui nous occupe s'intitule *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001). Cette œuvre nous semble, en effet, un bon exemple qui sert à illustrer l'actuel cinéma fantastique espagnol. Il faut préciser à ce propos que si l'auteur est originaire du Mexique, il s'agit d'une production espagnole (scénaristes, tournage, acteurs...). Mais, avant d'aborder son analyse, il sera utile de présenter la tradition du cinéma fantastique en Espagne afin de souligner la valeur de *El espinazo del diablo* dans le contexte qui nous occupe et par rapport à la filmographie du réalisateur.

En ce qui concerne l'effet fantastique, il faut souligner que celui-ci se produit, dès le générique, plus qu'à partir des images, grâce à une voix off (celle d'un homme) qui annonce le thème du fantôme en posant le problème même de sa définition:

¿Qué es un fantasma ? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar¹.

Cette même phrase clôture le film, ce qui souligne l'importance de la structure cyclique de l'œuvre. L'idée de répétition est d'ailleurs au cœur même de la définition de « fantôme », compris comme celui qui revient, condamné à la répétition.

Quant aux dernières images, même si elles ne reprennent pas celles du début, il faut pourtant souligner la présence répétée d'un élément visuel, une porte, qui coïncide avec la question (*¿Qué es un fantasma ?*). Cela laisserait supposer qu'il s'agit d'un élément qui facilite l'accès à un sens qu'il faudra déchiffrer, mais toujours par rapport à la notion de fantôme.

Parallèlement à la voix off qui ouvre le film, le spectateur perçoit ces premières images : un avion lâche une bombe ; un petit garçon gisant saigne du front. Immédiatement après, l'écran nous montre ce garçon s'enfonçant dans une eau trouble.

¹ Nous reprenons ici la traduction française du sous-titrage du DVD : « Qu'est-ce qu'un fantôme? Un événement terrible, condamné à se répéter, encore et encore. Un instant de douleur, peut-être. Quelque chose de mort qui semble, quelquefois, encore en vie. Un sentiment suspendu dans le temps, comme une photographie floue, comme un insecte piégé dans l'ambre ».

Finalement, un autre enfant observe la surface de cette eau, dans le cadre de ce qui semble être le bassin dans une grande pièce sombre et délabrée.

Les images de la fin qui accompagnent les mêmes paroles nous montrent, cette fois-ci, celui que l'on sait déjà être le fantôme (le garçon noyé), debout *sur* les eaux du bassin ; apparaissent ensuite la cuisine après l'explosion qui a détruit une partie du bâtiment et, finalement, des photographies flottant sur ces mêmes eaux troubles. Le spectateur reconnaîtra, dans ces photos de famille, les souvenirs d'enfance de Jacinto, le meurtrier du noyé. Ces images finales insistent, en effet, sur l'importance des traces du passé dans le présent. Le fantôme n'est-il pas celui qui revient du passé, pour hanter le présent ?

Pour finir, soulignons que la fin du film apporte une réponse à la question initiale *¿Qué es un fantasma ?*. La voix off (le spectateur sait déjà qu'elle appartient à Casares, devenu fantôme à son tour) énonce « eso soy yo » (« cela, c'est ce que je suis »). On notera, dans l'emploi de « eso » (« cela »), la réification du fantôme et, par conséquent, plus que son absence de vie, la perte de son état d'être animé.

1. Le cinéma fantastique espagnol

Paul Naschy, un des réalisateurs précurseurs du cinéma fantastique en Espagne, parle du « maltratado *fantástico* español »², (« malmené *fantástico* espagnol »). En effet, les ouvrages spécialisés oublient assez souvent qu'il existe des films espagnols appartenant à ce genre. L'idée dominante est de considérer l'influence négative du catholicisme comme cause principale de l'absence de fantastique, non seulement dans le cinéma mais aussi dans les autres arts. Cette idée ne semble pas acceptable, car on peut observer que des auteurs catholiques comme Bécquer ont écrit des récits fantastiques tandis que des auteurs anticléricaux ont refusé le fantastique en faveur du réalisme. D'ailleurs, des référents religieux comme le mal ou le diable sont des familiers privilégiés des œuvres mettant en scène le fantastique.

D'un autre côté, on trouve aussi d'idée que la supposée absence de cinéma fantastique en Espagne est la conséquence des régimes politiques qui se succèdent dans ce pays pendant le XXe siècle. Cette idée n'est pas très convaincante, car la production

² NASCHY, P., (ed.), *Las tres caras del terror*, Madrid, Ed. Alberto Santos, 2000, p. 10.

de films fantastiques a toujours été présente dans le cinéma espagnol. Le fait est que la critique tend habituellement à sous-estimer ce type de films même s'il existe des enthousiastes du genre.

Depuis les débuts du septième art, Segundo de Chomón (1871-1929), « uno de los padres del cine fantástico español » selon Fernando Alonso³, s'est senti attiré par ce genre. Il a réalisé plus de cent cinquante films, beaucoup d'entre eux à thématique fantastique, par exemple, *La leyenda del fantasma*.

D'autres réalisateurs le suivent, par exemple Roeset et Buchs (*El fantasma del castillo*, 1919) et Isidoro Socías (*Las cinco advertencias de Santanás*, 1937). Un film qui précède les années soixante (époque où la production de ce genre de films augmente) mérite un commentaire avant d'aborder les années d'or de ce que certains considèrent cinéma fantastique espagnol : *La torre de los siete jorobados* (*La tour des sept bossus*), de E. Neville, 1944.

Ce film met en scène un spectre (Robinson) qui demande au protagoniste de l'aider afin de découvrir son assassin. L'élément fantastique est évident : le fantôme est un mort qui revient au monde des vivants pour se venger. Il apparaît en passant à travers un miroir.

À partir de la fin des années soixante, le cinéma fantastique prendra une place importante dans la production cinématographique espagnole. Les causes sont diverses : l'influence de l'étranger car « en estos años la Hammer en Gran Bretaña y la llamada escuela italiana del terror causan furor en Europa »⁴, l'apogée des coproductions et l'apparition de réalisateurs attirés par ce genre (Paul Naschy, Narciso Ibáñez Serrador, Jesús Franco, Eugenio Martín, Víctor Erice, Jorge Grau,...).

Parmi ceux-ci, les deux premiers deviennent « los reyes incontestables del género »⁵, auxquels il faudra ajouter Jesús Franco.

Paul Naschy est le pseudonyme de l'acteur Jacinto Molina. La première apparition de Molina sous ce pseudonyme est *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968). Acteur et réalisateur, Naschy commence ici une carrière consacrée au fantastique.

³ ALONSO, F. *et al.*, *Las tres caras del terror*, Madrid, Alberto Santos Editor, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

Dans *La noche de Walpurgis* (Klimovsky, 1970), où Naschy interprète Waldemar Daninsky (un loup-garou), on retrouve les thèmes fantastiques classiques préférés de Naschy : une maison dangereuse et solitaire qui sert de refuge à de belles jeunes femmes, les sorcières-vampires qui ressuscitent grâce au contact du sang des jeunes vierges, l'amour sincère d'une femme qui sera capable de rompre un maléfice diabolique et, finalement, le personnage du loup-garou.

Le loup-garou Waldemar, interprété par Naschy, sera aussi le protagoniste d'autres films : *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (Klimovsky, 1971), *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1972), *La maldición de la bestia* (Miguel Iglesias Bonns, 1975), *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1980) et *La bestia y la espada mágica* (Jacinto Molina, 1983).

Narciso Ibáñez Serrador, collaborateur dans des films et des programmes pour la télévision en Argentine comme *Obras maestras del terror* (1958), remporte un grand succès à la télévision espagnole à partir de 1966 avec la série intitulée *Historias para no dormir*. Les ingrédients du succès sont des histoires de mystère bien réalisées, l'exploration du langage propre à la télévision et la terreur provoquée chez le spectateur. Quelques titres : *El asfalto* (*L'asphalte*), *La cabaña* (*La cabanne*), *La pesadilla* (*Le cauchemar*), *El regreso* (*Le retour*), *La broma* (*La blague*),...

Parallèlement à son travail pour la télévision, Narciso Ibáñez produit deux films qui ont une grande importance pour le fantastique espagnol que l'on commencera à appeler « fantaterror » : *La residencia* (1969) et *¿Quién puede matar a un niño ? (Qui peut tuer un enfant ?)*, 1976).

D'un autre côté, la production de Jesús Franco embrasse beaucoup de genres. « La vinculación de Jesús Franco al fantaterror se concretó gracias a una serie de títulos que sin duda permanecen como los más destacados de su prolífica obra como realizador »⁶.

Quelques uns de ces titres sont *Gritos en la noche* (1961), *El secreto del Dr. Orloff* (1964), *Miss Muerte* (1965), *Necronomión* (1967), *El conde Drácula* (1969), *Drácula contra Frankenstein* (1971) et *La maldición de Frankenstein* (1972).

De la sorte, dans les films de « l'âge d'or » du fantastique espagnol apparaissent des personnages fantastiques: le loup-garou, le fantôme, le vampire, les morts vivants,

⁶ *Ibid.*, p. 249.

etc. Mais ce courant a une courte vie : vers la fin des années quatre-vingts la production de ces films se réduit. Les réalisateurs cherchent d'autres genres et d'autres voies de création. Narciso Ibáñez, par exemple, s'éloigne définitivement du cinéma pour se réfugier dans la télévision. L'autre *roi*, Naschy, ne revient aux écrans qu'en 1993 (*La noche del ejecutor*) ; après de nombreuses difficultés, il ressuscite, mais sans trop de succès, Waldemar Daninsky (*Licántropo*, 1996).

Ainsi, pendant les années quatre-vingt-dix et le début du XXIe siècle, ce genre de films reste dans l'ombre, sauf quelques exceptions qui ouvrent de nouveau la porte au fantastique : *Tesis* (1996) et *Abre los ojos* (1997) d'Amenábar, *Nadie conoce a nadie* de Mateo Gil, *El arte de morir* (1999) d'Álvaro Fernández et, le film qui nous occupe ici, *El espinazo del diablo*.

Les oeuvres de Víctor Erice sont difficiles à classer mais, par leur caractère onirique, font partie d'une production proche de l'insolite : *El espíritu de la colmena* (1972) et *El sur* (1983).

2. Filmographie de Guillermo del Toro

Même si Guillermo del Toro considère *El espinazo del diablo* comme sa première oeuvre (« para mí es mi primera película »⁷), le fait est qu'il s'agit de son troisième film comme réalisateur⁸.

Son premier film est *Cronos* (1992). En 1535, un alchimiste construit un mécanisme extraordinaire qui possède la qualité de donner la vie éternelle à son possesseur. L'objet fantastique réapparaît à notre époque et plus d'une personne sera prête à perdre son âme pour atteindre l'immortalité. En fait, il s'agit d'une version moderne d'une histoire de vampirisme dans ses rapports au temps (« cronos »). Dans son deuxième film, *Mimic* (1997), deux scientifiques altèrent l'ADN de quelques espèces pour en créer une nouvelle. Trois ans après, le « monstre » cherche sa vengeance. Après de *El espinazo del diablo*, del Toro réalisera *Blade II : bloodhust* (2002). Dans ce film, Blade, personnage dont la mère a été mordue par un vampire quand elle était enceinte, possède tous les pouvoirs de ce monstre mais non ses

⁷ « Pour moi, c'est mon premier film », dans la rubrique *Extras* du DVD du film.

⁸ Guillermo del Toro est aussi scénariste. Pour plus d'informations:

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/del_toro.html et <http://www.lespinazodeldiablo.com>

faiblesses (la lumière, l'ail etc.). Assoiffé de sang, il consacre sa vie à venger sa mère en tuant les vampires qui ont causé son malheur. Son dernier film, *Hellboy* (2003), est protagonisé par un super-héros né en enfer suite à un rituel Nazi. Une fois libéré de ses créateurs, Hellboy devient une machine à propager le Bien. Ses principaux adversaires sont des vampires et des loups-garous.

La trajectoire de Guillermo del Toro apparaît ainsi marquée par l'élément fantastique : vampires, loups-garous, rituels diaboliques, fantômes,... sont les protagonistes de ses films. Mais le traitement du fantastique semble changer selon les histoires qui y sont racontées. En effet, on apprécie une différence entre les films de production ou coproduction espagnole (*Cronos* et *El espinazo...*) et ceux de production américaine (*Mimic*, *Blade II*, *Hellboy*). Dans les premiers, on observe un fantastique « classique », plus européen, par rapport aux films du deuxième groupe, plus commerciaux et envahis par les effets spéciaux, comme dans les films *made in USA*.

3. El espinazo del diablo

Si l'on considère la traduction française du titre, « L'échine du diable », on constate un certain appauvrissement sémantique par rapport à l'original espagnol. À ce propos, il est intéressant de préciser le sens de « espinazo » et de « échine ».

Selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, « espinazo » désigne la colonne vertébrale des animaux vertébrés⁹ ; or, « espinazo » désigne aussi la « clave de una bóveda o de un arco », à savoir, en français, la « clef de voûte ». Le mot français « échine » reprend le premier signifié mais non le second¹⁰. L'espagnol renvoie donc à l'animalité (axe qui sert de soutien à un corps vivant) mais aussi à l'architecture (pierre qui sert de soutien d'un bâtiment ou d'une demeure). En ce qui concerne cette deuxième acception, il faut noter que le français « échine » insiste davantage sur l'idée d'ornement (« moulure » ou « ove d'un chapiteau »), alors que l'espagnol se rapproche du sens de

⁹ « Eje del neuroesqueleto de los animales vertebrados, situado a lo largo de la línea media dorsal del cuerpo y formado por una serie de huesos cortos y articulados entre sí ».

¹⁰ *Le Petit Robert*: « échine: colonne vertébrale de l'homme et de certains animaux, région correspondante au dos ». Un second mot repris dans le dictionnaire possède le même signifiant mais un autre signifié: « Moulure saillante placée sous l'abaque du chapiteau dorique »; en tout cas, il n'y a pas de lien avec la seconde définition de « espinazo », sauf qu'il s'agit d'architecture.

« claveau » et renvoie à l'idée de pièce clé, capitale, puisqu'elle sert à soutenir le reste des éléments.

Quant à « el espinazo del diablo », le sens de la phrase nous mène à une double interprétation du titre : l'*espinazo* comme la colonne vertébrale de cet être monstrueux que l'on voit prisonnier dans les eaux troubles d'un bocal dès le générique et l'*espinazo* comme axe ou pilier sur lequel s'appuie l'action diabolique.

Le développement du film donnera des réponses au mystère que cache le titre. Casares, un des personnages, parle de « l'échine du diable » comme une déformation de la colonne vertébrale des fœtus des « hijos de nadie » (« enfants de personne »), des enfants monstrueux qui n'auraient pas dû naître. Ces mots désignent l'orphelinat comme la demeure du diable : tous les enfants du film -des orphelins ou des créatures abandonnées- sont censés avoir cette « échine du diable » et, par conséquent, sont censés porter la marque du diable. Au fur et à mesure que l'histoire avance, le spectateur découvrira qui est, en fait, le diable.

3.1. Fiche technique

El espinazo del diablo.

Nationalité : Espagne- Mexique
Première : 20/04/2001
Genre : Terreur
Durée : 106 minutes
Réalisateur : Guillermo del Toro
Production : Agustín et Pedro Almodóvar
Interprètes : Fernando Tielve (Carlos)
Marisa Paredes (Carmen)
Eduardo Noriega (Jacinto)
Federico Luppi (Casares)
Íñigo Casares (Jaime)
Irene Visedo (Conchita)
Scénario : Guillermo del Toro
Antonio Trashorras

David Muñoz

Photographie : Guillermo Navarro

Musique : Javier Navarrete

Montage : Luis de la Madrid

Synopsis

Nous reproduisons ici le contenu de la page web du film :

« En Espagne, vers la fin des années trente, Carlos, un enfant de douze ans, est abandonné par son tuteur dans l'orphelinat de Santa Lucía, un énorme bâtiment, isolé dans une étendue désertique. Le collège cache, tout le long de ses ténébreux couloirs, une série de relations corrompues entre les adultes qui y habitent, spécialement entre les quatre personnages protagonistes : Carmen (la directrice), Casares (un professeur âgé), Jacinto (le gardien agressif), et Conchita (une jeune maîtresse d'école). Très rapidement, une violente rivalité naît entre Carlos et Jaime, un adolescent de caractère tortueux et hostile qui exerce de leader naturel parmi les autres élèves. Plongé dans cet univers fermé dont il méconnaît les lois et entouré de gamins abandonnés ou sans famille, Carlos apercevra petit à petit le secret tragique qui reste gravé dans les murs. Dès son premier jour à Santa Lucía, les yeux terrifiés de Carlos apercevront, de façon répétée, l'image d'un enfant cadavérique qui tentera inlassablement de communiquer avec lui. Carlos ne mettra pas beaucoup de temps à soupçonner que ce spectre enfantin qui murmure, et aux douteuses intentions est, en réalité, le fantôme d'un ancien élève appelé Santi, disparu en des circonstances mystérieuses il y a longtemps. Assoiffé de vengeance, l'esprit de Santi se servira du nouveau interne pour régler la saignante dette avec son assassin ; une vengeance qui s'accomplira finalement d'une façon cruelle, terrible, et inattendue ».

Cette synopsis que l'on peut trouver dans la page web commerciale du film donne des clés de lecture au spectateur potentiel (personnages, intrigue, genre – fantastique, terreur etc.). Mais elle reste une approche très partielle puisque, et il s'agit d'une donnée importante, il n'y a aucune référence au contexte historique (la Guerre Civile). Il est vrai qu'il y a eu un très grand nombre de films portant sur la période de 1936 à 1939. Cette synopsis évite peut-être cette précision pour ne pas éloigner le spectateur avide de films d'évasion à thématique terrifiante. L'absence d'allusion

directe à la Guerre Civile peut être une stratégie commerciale destinée à attirer un certain type de spectateur. Par contre, dans les synopsis de ce film contenues dans les pages web françaises¹¹ on peut trouver des phrases comme « En Espagne, durant la guerre civile » ou « Durant la guerre civile espagnole ».

3.2. Analyse de *El espinazo del diablo*

L'irruption du fantastique doit pouvoir s'organiser par rapport à une espace et à un temps concret qui aident à situer l'action dans un endroit et un moment précis : « *L'organisation de l'Espace* dans le texte fantastique passe d'abord bien sûr par *l'inscription réaliste* »¹². Ce que Fabre signale pour le texte fantastique est également valable pour la narration filmique. Rappelons qu'il souligne le réalisme comme élément nécessaire pour le fantastique. En effet, nombre de critiques ont justifié le contexte réaliste comme le plus adéquat pour l'aventure fantastique, car le fait surnaturel surprendra encore plus dans un entourage perçu comme réel et, donc, susceptible d'être appréhendé par la raison.

L'ESPACE

Le lieu principal du film est l'orphelinat de Santa Lucía. Entouré de champs jaunes et vides (espace qui symbolise le désert et renforce le sentiment d'isolement), ce bâtiment ressemble à une forteresse et se trouve très éloigné du village le plus proche, un chemin en terre étant la seule voie de communication avec le monde. L'orphelinat, un vieil établissement se révèle ici comme lieu fantastique au même titre que le château ou le bâtiment en ruines : ce sont tous des lieux maudits où, dans la tradition fantastique, le surnaturel apparaît souvent. Carmen, un des personnages, dit qu'ils ne sont pas dans une prison, mais le fait est que les enfants n'ont pas le choix : s'ils sortent, ils meurent. Ainsi, l'orphelinat représente un étrange espace protecteur qui permet de fuir ce qui se passe à l'extérieur (la guerre). Il permet aussi de *voir* ce qui n'est plus visible, la mort. Il s'agit donc d'une autre *visibilité*. Dans ce sens, il faut préciser la référence faite, grâce à la symbolique du nom de Santa Lucía (patronne des aveugles), à

¹¹ Par exemple http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=33420.html ou http://www.cinemovies.fr/fiche_film.php?IDfilm=186

¹² FABRE, J., *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, p. 220.

la question de la vue. D'un autre côté, ce refuge est une protection pervertie, car le Mal y habite. Cela nous permet d'établir une première division spatiale : intérieur/extérieur.

L'extérieur est formé par tout ce qui ne fait pas partie de l'orphelinat (les champs vides, le village éloigné, la guerre...). Très peu développé dans le film, l'extérieur représente, hors cadre, l'horreur de cette guerre fratricide, le danger et le mal qu'elle suppose. La guerre demeure *hors cadre* mais elle reste présente par ses effets.

À l'intérieur de l'orphelinat, il faut distinguer deux zones qui mettent en relief une verticalité spatiale : le haut et le bas (la cave), que nous pouvons identifier, d'une part comme le domaine du quotidien rassurant et, de l'autre, comme celui du surnaturel maléfique. Apparaît ici le partage spatial symbolique de l'imaginaire chrétien.

Le passage du haut au bas se fait grâce à l'escalier de la cuisine, une pièce isolée du reste de l'orphelinat, le seul accès étant une porte qui donne sur la cour. La cuisine apparaît comme le *seuil* du monde inférieur. Soulignons, à ce propos, l'importance de l'escalier et de la porte dans les films fantastiques et de terreur. Jacinto choisit cet endroit pour provoquer l'explosion meurtrière et c'est là que Carmen et d'autres personnages meurent.

L'escalier, au fond de la cuisine, est un élément de *transition* qui permet le passage d'un monde à l'autre. Il mène à une cave mal entretenue, sans utilité apparente pour le fonctionnement de l'orphelinat. La cave, où a lieu le premier meurtre, est fréquentée seulement par les enfants et par Jacinto. C'est là que les enfants peuvent avoir la perception du surnaturel : ils entendent « celui qui soupire », ils ont donc le droit d'entrer dans la demeure du fantôme, de la mort. le beau Jacinto, qui, comme nous le verrons par la suite, est l'incarnation du Mal, a accès aux deux mondes. Les autres personnages n'accèdent pas à la cave, ils restent dans le monde du quotidien, le seul monde qu'ils semblent accepter.

De la même manière qu'il y a des incursions des habitants du haut dans le monde du bas, il en est *a contrario*.

Le corps mort de Santi se trouve au fond du le bassin de la cave. Sa demeure est une *eau de mort*, si l'on emploie le terme de Bachelard¹³. Santi n'était pas sorti du bassin avant l'arrivée de Carlos, ou du moins personne ne l'avait vu, seulement entendu. Sa première apparition a lieu au seuil de la porte de la cuisine, la limite des deux zones.

¹³ BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1978.

Carlos l'aperçoit et le spectre décide alors de lui demander de l'aide. C'est pour cela qu'il commence à sortir de son monde pour essayer de communiquer avec Carlos qui finalement se débarrasse de sa peur et parle avec lui.

Vers la fin du film, la verticalité spatiale haut/bas subit une modification : le premier étage de l'orphelinat (le haut) acquiert une fonction symbolique. Il se double de la tour d'un château depuis laquelle Casares d'abord, et son fantôme par la suite, protégeront le bâtiment.

LE TEMPS

Pour aborder la question temporelle, on fera une distinction entre temps référentiel et temps narratif. Le temps référentiel coïncide avec l'espace extérieur où a lieu la guerre, tandis que l'espace intérieur s'identifie avec le récit des événements surnaturels.

Les références à une époque déterminée de l'Histoire de l'Espagne sont constantes tout le long du film. Les images du début (la bombe qui tombe d'un avion) nous situent dans un contexte de guerre que le spectateur identifiera plus tard avec la Guerre Civile espagnole (1936-39) qui demeure *hors cadre*. Il en est de même lorsque les personnages parlent, par exemple, des « rojos » ou des « nacionales ».

En ce qui concerne la narration, le film commence avec une série d'images qui illustrent les réponses à la question initiale : « Qu'est-ce c'est qu'un fantôme ? ». Mais une histoire fantastique « exige un minimum de narrativité étalée, une horizontalité manifeste permettant l'heuristique, la progression épiphanique, la mise en tension, ou la maturation du Surnaturel »¹⁴. En effet, à partir de l'arrivée de Carlos, le surnaturel se montre d'une façon progressive, il est de plus en plus présent dans la vie quotidienne de l'orphelinat. D'abord, ce ne sont que des bruits étranges ou l'ombre du fantôme reflétée sur les murs. Au fur et à mesure qu'avance le film, Santi est de plus en plus présent : on arrive même à voir le fantôme et à l'entendre parler. Cette présence croissante n'est pas libre de doutes. Carlos, le seul personnage qui perçoit le fantôme se questionne à propos de cette apparition et fait la confidence de ses hésitations au docteur Casares (« Croyez-vous aux fantômes ? »). Carlos découvre, d'abord, que les fantômes existent, ensuite

¹⁴ FABRE, J., *op. cit.*, p. 224.

que celui qui veut établir un contact avec lui n'est autre que Santi, et finalement, comment Jacinto a commis le crime.

Ce schéma heuristique se répète souvent dans les histoires fantastiques. Fabre souligne à ce propos que « la narration doit être saturée à la fois des petits événements qui manifestent la Surnature, des questions, doutes, ou réponses qu'ils induisent et des affects corollaires »¹⁵. La progression du récit se produit donc en fonction de la notion de *Surnaturel*. Le spectateur, guidé par les démarches de Carlos, découvre avec lui que Jaime n'a pas assassiné Santi (tous les indices signalaient l'enfant : les images du début, son silence à propos de Santi, les dessins de sa mort,...) ; le vrai coupable est Jacinto.

Jour/Nuit est une division temporelle que l'on trouve souvent lorsqu'il s'agit du fantastique. « Pour rendre une chose très-terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire »¹⁶. La plupart des faits surnaturels ont lieu pendant les trois nuits. Mais, dans ce film, les faits extraordinaires se passent aussi pendant les heures de lumière, ce qui insiste, du point de vue cinématographique, sur la visibilité de l'invisible. Par exemple, la première apparition de Santi, l'accomplissement de sa vengeance et la transformation de Casares en fantôme : trois événements de grande importance qui se déroulent pendant le jour. Dans d'autres films fantastiques cette division jour/nuit n'est pas déterminante pour le développement de l'action, la lumière étant aussi témoin des faits surnaturels, par exemple *Les innocents* de Clayton ou *Les autres* d'Amenábar (dans celui-ci, l'auteur joue, précisément, sur cette inversion qui est totale).

Pour finir, rappelons, à ce propos, que le film de Del Toro se termine sur la même question (« Qu'est-ce que c'est qu'un fantôme ? ») et sur les mêmes réponses prononcées par la même voix¹⁷ au début du film, comme si l'histoire recommençait : il s'agit du motif du temps bouclé, de l'éternel retour comme trait premier du fantôme.

LES PERSONNAGES

Il y a deux grands groupes de personnages : ceux qui habitent à l'intérieur de l'orphelinat et ceux qui se trouvent à l'extérieur.

¹⁵ *Ibid.*, p. 224.

¹⁶ Burke, cité par LEUTRAT, J.-L., *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Édition de l'Étoile, 1995, p. 81.

¹⁷ Une des réponses le dit nettement: « un evento condenado a repetirse una y otra vez ».

Dans le premier groupe, on peut proposer une autre division : les adultes et les enfants. Les premiers restent dans le monde de la raison, ils ne veulent pas admettre que quelque chose de bizarre se passe au collège. C'est en vain que Carlos, un des enfants, demande au docteur Casares « Croyez-vous aux fantômes ? », l'homme de science lui répond que ce sont des bêtises, des croyances populaires. Carmen et Casares parlent à propos du même sujet : « Les enfants parlent d'un fantôme », dit la femme. Bien sûr, le couple affirme n'y pas croire quoique la brève discussion finit avec ces mots de Carmen : « Parfois, je pense que c'est nous qui sommes les fantômes ».

Au contraire, de leur côté, les enfants sont conscients qu'il existe quelque chose d'étrange mais ils ne parlent pas de fantôme : ils font référence à « celui qui soupire ». Comme dans d'autres films fantastiques ou de terreur, *El espinazo del diablo* joue sur la supposée innocence et crédulité des enfants. Dans ce cas, ils n'hésitent pas à reconnaître l'existence de quelqu'un qui n'est pas vu mais entendu (« celui qui soupire »).

Le groupe protagoniste des adultes qui habitent à l'intérieur de l'orphelinat est formé par quatre personnages : Casares, Jacinto, Carmen et Conchita : deux personnages masculins et deux féminins ; deux personnages âgés (Casares et Carmen) et deux jeunes (Jacinto et Conchita). Les relations entre eux encouragent l'apparition de deux triangles amoureux : Casares-Carmen-Jacinto et Carmen-Jacinto-Conchita. Les deux éléments communs, Carmen et Jacinto, sont les personnages les plus liés à l'orphelinat : la femme est la directrice, et Jacinto y a passé son enfance, marquée par la misère.

L'existence de ces triangles annonce la menace d'un dénouement tragique : la tradition littéraire et cinématographique nous le montre bien. En effet, aucun de ces quatre personnages n'arrive vivant à la fin du film.

Le docteur Casares est un Argentin qui vit en Espagne depuis longtemps. Il est l'*étranger* qui, dans ce cas, se maintient à distance en considérant les événements avec un reste d'espoir. En effet, il semble ne pas être au courant des dimensions et des conséquences de la guerre, il pense que cela finira sans beaucoup de dégâts et c'est pour cela qu'il ne comprend pas très bien les craintes de Carmen par rapport aux nouvelles qui arrivent de l'extérieur. Mais un événement va l'obliger à changer d'avis : lors d'une visite au village, il voit comment Ayala et Domínguez sont exécutés par les

« nationaux ». Il se rend compte qu'il faut fuir, comme beaucoup d'Espagnols l'avaient déjà fait.

Il assure donc le rôle de l'étranger, mais pas n'importe quel étranger. Comme dans beaucoup de récits fantastiques, le docteur Casares est un homme de science, qui analyse les faits grâce à la raison. Mais ses croyances ont changé depuis qu'il est en Espagne. Il y a une scène clé qui nous fait voir qu'il n'est plus un homme de science à cent pour cent. Quand Carlos lui demande s'il croit aux fantômes, il ne dit pas « non, je n'y crois pas », il dit : « comme tu peux voir, je suis un homme de science. Dans ce pays il y a toujours eu trop de superstition... ». Pour lui en donner un exemple, Casares montre « l'eau de limbes », un rhum fait à base de différents ingrédients, parmi lesquels un fœtus ayant « l'échine du diable ». Ce liquide est censé guérir certaines maladies et aussi l'impuissance sexuelle, ce qui rappelle l'alliance du démon avec la sexualité. Casares reconnaît que ce sont des bêtises, mais quand Carlos sort, il boit le liquide, ce qui laisse supposer qu'il souffre d'impuissance. Ce fait nous indique qu'il a un double discours. À la fin du film, ce personnage, qui ne croyait pas aux fantômes ni aux superstitions, deviendra lui-même un fantôme.

Casares est aussi l'ami de Carmen, mais il voudrait être son amant (c'est pour cela qu'il boit « l'eau de limbes »). Il est conscient que Carmen couche avec Jacinto, mais il est amoureux d'elle et cherche à la rendre amoureuse grâce aux vers qu'il apprend par cœur pour les lui réciter. Il n'y arrive pas.

Il représente de même le rôle de père pour les enfants de l'orphelinat. C'est lui qui s'occupe d'eux quand ils sont malades, qui leur donne conseil, qui les autorise à manger,... De même que Carmen, il veut sauver les petits lors du projet de quitter l'orphelinat pour fuir la guerre. Il jure de les défendre, même mort. Le film se clôture sur l'image du fantôme de Casares à l'entrée de l'orphelinat tenant un fusil à la main : il est devenu le gardien de ce bâtiment et de tous les cadavres qui y restent après l'explosion provoquée par Jacinto.

Carmen est une femme veuve qui se voit obligée de diriger l'orphelinat après la mort de son mari. C'est une femme de caractère mais son corps a souffert une amputation : elle n'a plus sa jambe droite. Elle emploie à sa place une prothèse en bois et en fer. Le membre amputé, le corps imparfait qui frôle la monstruosité, est un motif récurrent dans les récits fantastiques.

Carmen a une triple fonction : mère, amie et maîtresse. Elle synthétise ainsi les trois figures classiques dans la représentation de la femme : la maternité, l'amitié et la sexualité. D'abord, elle remplit le rôle de mère pour tous ces enfants abandonnés. Elle accepte l'arrivée des enfants malgré le manque de nourriture et le danger politique¹⁸ car elle a comme mission de les protéger de ce qui se trouve à l'extérieur de l'orphelinat, l'horreur de la guerre et la mort. Vers la fin du film, quand Casares annonce qu'il faut partir, elle ne veut pas abandonner les enfants, une attitude propre d'une mère qui veille sur la vie de ses enfants.

D'un autre côté, elle est une amie, l'amie du docteur Casares, avec qui elle gère l'orphelinat. Elle sait que Casares l'aime, mais elle ne répond pas à ces sentiments, même si le spectateur perçoit parfois qu'elle nie son amour pour lui. En tout cas, elle n'accepte Casares que comme ami. Avant de mourir, elle veut peut-être lui avouer son amour, mais Casares ne peut plus entendre, il est devenu sourd à cause de l'explosion provoquée par Jacinto.

Finalement, elle est la maîtresse de Jacinto. Elle voit en lui un fils, car il a passé quinze ans dans l'orphelinat quand il était petit. Comme Jacinto revient à l'orphelinat, cette relation inconcluse mère-enfant (il avait quitté cet endroit quand il n'était pas encore adulte) évolue vers un autre type de relation incestueuse : Jacinto devient l'amant de Carmen. Avec lui elle fait l'amour, elle réalise sa féminité, mais sans trouver d'écho chez lui, qui profite des rencontres nocturnes pour chercher la clé qui ouvre la porte du coffre-fort contenant de l'or.

Jacinto incarne le Mal, élément clé des récits fantastiques. Dans ce cas, il s'agit de la beauté du diable puisque le Mal n'a pas une apparence monstrueuse, bien au contraire, ce personnage a un corps jeune et parfait : « débarrassé de ses cornes et de son odeur de soufre, c'est surtout l'esprit du mal qui s'insinue »¹⁹ chez Jacinto. On ne dirait pas, au début du film, que c'est lui qui incarne tous les vices et qui agit selon son désir, toujours guidé par ses intérêts, notamment la cupidité, et par la haine.

Ce n'est donc pas l'amour qui mène ses pas, mais le désir de l'or dont il connaît l'existence, l'or qu'Ayala et Domínguez prennent avec eux à chaque fois qu'ils visitent l'orphelinat pour amener un autre enfant ou parce qu'ils sont blessés. Jacinto profite des

¹⁸ Les enfants qui arrivent sont des « rojos ». Les « rojos » sont les républicains.

rencontres sexuelles pour prendre à chaque fois une clé qui lui permet d'ouvrir le coffre-fort placé dans la cuisine, endroit où Carmen cache son or et ses documents.

C'est pour se débarrasser d'un témoin de ses vols que Jacinto assassine Santi. En effet, une nuit, celui-ci et Jaime, deux enfants de l'orphelinat, se trouvent dans la cave à côté du bassin. Santi entend du bruit dans la cuisine et monte l'escalier. Il découvre Jacinto qui essaie d'ouvrir la porte du coffre-fort. Découvert par Jacinto, il se réfugie dans la cave. Ce qui commence par un accident (Santi se heurte contre une colonne) devient un meurtre, car Jacinto n'hésite pas à jeter le corps blessé et agonisant de Santi dans l'eau pour que personne ne découvre son secret.

Santi est le premier, mais pas le dernier, à souffrir la cruauté du gardien. Souvent, il frappe les enfants ou les blesse. Vers la fin, Jacinto, qui veut fuir avec son butin, provoque une explosion qui cause des morts et des blessés parmi les habitants de l'orphelinat. Casares devient ainsi le fantôme-gardien du lieu.

Voulant se venger des quinze ans qu'il a passés dans l'orphelinat quand il était petit, Jacinto provoque l'explosion guidé par deux raisons : l'or et la vengeance. Le seul point faible de Jacinto est son passé (les photos de son enfance en sont la preuve), mais, en même temps, c'est son passé qui lui donne la force d'exercer le Mal. Ce personnage donne la clé d'interprétation du titre du film : fils de personne, il est censé avoir « l'échine du diable ». Il est donc condamné à devenir la colonne qui vertèbre le mal (« espinazo » dans sa seconde acception).

Mais le Mal aura une fin : l'esprit de Santi réussit à se venger, et le corps de Jacinto finira à son tour dans l'eau, entraîné vers les profondeurs par Santi, le fantôme, et par le poids de l'or qu'il a gardé dans ses poches.

Conchita est la fiancée de Jacinto. Elle est une femme soumise, qui accepte tout ce qui vient de Jacinto. Son rôle de victime du Mal s'achève quand Jacinto la tue parce qu'elle ne suit pas ses ordres. Elle est aussi la femme qui représente le désir sexuel pour les enfants, la seule femme jeune de l'orphelinat. Elle est, au présent, ce que Carmen était dans le passé : la femme désirée.

Le deuxième groupe de personnages qui habitent l'orphelinat est formé par les enfants, parmi lesquels trois se relèvent comme les protagonistes : Jaime, Carlos et Santi

¹⁹ TRITTER, V., *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p.71.

(le fantôme). On a vu que l'enfant-fantôme est un thème récurrent dans les récits fantastiques, littéraires (H. James, *Un tour d'écrou*) ou filmiques (J. Clayton, *Les innocents*, A. Amenábar, *Los otros*).

Jaime est un des enfants les plus âgés. Il agit comme un *leader* naturel entre les enfants, raison pour laquelle il ressent l'arrivée de Carlos comme une menace, ce qui explique que la rivalité naisse entre ces deux personnages. Mais Jaime perd toute sa force devant Jacinto, qui le terrorise. Il a vu comment celui-ci a tué Santi et l'a plongé dans l'eau, devenant ainsi le témoin du premier meurtre que Jacinto a commis. Jaime évite toute référence à Santi, le spectre que tous les enfants appellent « celui qui soupire ». À la fin, il survit au désordre final et prend conscience de ce qu'il a fait (passer sous silence la vérité), ce qui éloigne de lui la peur qu'il ressentait vis-à-vis de Santi et de Jacinto.

Carlos arrive à l'orphelinat après la mort de Santi. Dès ses premières minutes dans l'établissement, il voit *quelque chose* sous la porte de la cuisine. Lors de sa première nuit au collège, l'esprit de Santi essaie de prendre contact avec lui : Carlos est un élu, choisi pour découvrir le mystère qui hante la maison -ce n'est pas par hasard s'il dort dans le même lit qu'occupait Santi de son vivant-. C'est le seul qui arrive à voir le fantôme, qui communique avec lui, malgré sa peur. C'est cette capacité de *voyance* qui permet que la vengeance de Santi *prenne corps*.

Victime de la cruauté de Jacinto, Santi assume le rôle du fantôme. Son objectif est de tuer Jacinto mais il ne peut pas y réussir tout seul, car il n'a pas le pouvoir d'agir hors de son habitat, l'eau verte du bassin qui se trouve dans la cave. Dans ce sens, Carlos sera son *adjuvant*. À la fin du film, guidés par Jaime et par Carlos (qui sont devenus amis), les enfants plongent Jacinto dans l'eau du bassin, où Santi l'attend les bras ouverts pour l'entraîner avec lui dans les eaux de la mort.

En tant que fantôme, Santi a le pouvoir d'annoncer des événements futurs. Il se sert de cette *qualité* pour communiquer à Carlos « muchos vais a morir ». Ces mots restent comme la confirmation d'un événement qui va se passer irrémédiablement.

Dans le film, l'espace extérieur et les personnages qui habitent loin de l'orphelinat sont peu développés. Ayala, Domínguez, Marcelo et « el Puerco » jouent le rôle de passeurs, ils sont le lien qui unit l'espace protecteur et le monde en guerre. Lors

de leurs parutions, il y a presque toujours des références à propos de cette guerre, des morts et des exilés. Ils rappellent le Mal qui demeure à l'extérieur de l'orphelinat.

Tous les personnages principaux du film représentent des traits qui se rapportent au fantastique. En ce qui concerne les personnages adultes, Casares est l'homme de science positiviste qui, à la fin, assume le rôle de l'étranger inquiétant. De son côté, Carmen possède l'ambiguïté de sa triple fonction mère-amie-amante. Finalement, Jacinto incarne le Mal absolu et Conchita est présentée comme la victime innocente. Par rapport aux enfants, Jaime est le témoin du crime tandis que Carlos, dans son rôle de *voyant*, devient celui qui déchiffre le mystère. Santi, le fantôme, représente le mort « sans sépulture légale » qui revient pour demander la paix éternelle.

3.3. Fantôme, visibilité et cinéma fantastique.

Dans le film apparaissent deux fantômes. Comme nous l'avons déjà souligné, le premier, Santi, est le spectre d'un enfant innocent, injustement assassiné qui revient au monde des vivants pour accomplir sa vengeance : tuer son meurtrier. Le second, Casares, devient un fantôme vers la fin du film. Le spectateur reconnaît le nouveau spectre car la mort de Casares a lieu avant sa dernière apparition dans le film, quand il ouvre la porte de la chambre où les enfants ont été enfermés par Jacinto.

Il faut ici rappeler que la représentation visuelle du fantôme pose un problème : comment montrer ce qui n'existe plus, comment rendre visible ce qui a disparu ? La littérature fantastique « a résolu le paradoxe sur lequel elle se plaisait à se fonder, comment dire l'indicible ? Pourquoi le cinéma n'aurait-il pas lui aussi dépassé sa principale contradiction : représenter l'irreprésentable ou l'invisible ? »²⁰.

Au cinéma, la suggestion mêlée à la « monstration »²¹ apporte les éléments nécessaires pour créer un effet fantastique. À ce propos, le film de del Toro aura recours aux moyens traditionnels de cette monstration : effets sonores et visuels assurent la tension et les sursauts du spectateur. Si originalité il y a, elle est ailleurs.

Dans *El espinazo del diblo*, les effets de maquillage nous font voir le fantôme comme le cadavre qu'il était après la mort. Sur le front de Santi, le spectateur perçoit le sang qui continue à sortir de sa blessure. Il est habillé de la même façon que la nuit de sa

²⁰ TRITTER, V., *op. cit.*, p. 149.

disparition. La caractérisation du spectre de Casares est si parfaite qu'un des enfants le prend pour un être vivant... Les effets sonores qui accompagnent les images (bruits, musique, voix,...) sont au service des effets fantastiques. Par exemple, les soupirs de Santi qui appellent Carlos presque imperceptiblement ou les murmures qui prononcent le nom de l'assassin provoquent la peur chez le spectateur.

Le cinéma réussit à avoir une place dans le domaine du fantastique grâce aux histoires (qu'il emprunte parfois à la littérature) traitées de façon à créer tous les effets fantastiques nécessaires à travers les possibilités du langage cinématographique.

Or, le principal problème du septième art pour traiter les sujets fantastiques est justement qu'il « est trop explicite, il montre trop »²². En ce qui concerne le *fantôme*, le cinéma nous offre toute une série de films dans lesquels se pose la question de la visibilité d'un être disparu ou mort.

D'un côté, « le cinéma peut suggérer la présence du fantôme sans le montrer »²³ grâce à certains outils du langage cinématographique. En effet, la caméra peut introduire l'être invisible dans le récit lorsqu'elle montre au spectateur des scènes ou des images telles un piano qui joue tout seul ou un stylo qui écrit sans que personne ne le tienne. Une voix d'outre tombe nous permet aussi d'imaginer l'existence d'un fantôme, notamment si le spectateur y reconnaît la voix d'un personnage qui est mort auparavant. La présence du fantôme peut être également suggérée par le récit filmique lui-même, comme dans *La Prisonnière* de John Ford, où le réalisateur « fait *sentir* la présence de Martha au-delà de la mort quand apparaît à l'écran une ouverture de porte ou de grotte, rappels du plan qui la montrent au début de film dans l'encadrement de la porte »²⁴.

D'un autre côté, nous trouvons dans d'autres films fantastiques la représentation visible du fantôme, tel est le cas du film qui nous occupe. Nous avons vu comment les effets de maquillage, les bruits étranges et d'autres procédés cinématographiques rendent possible la représentation d'un être mort. Le spectateur repère les fantômes (Santi et Casares) non seulement parce qu'ils portent des traces de la mort (notamment du sang) mais aussi parce qu'il a vu comment ils mouraient (Santi, saignant, a été plongé dans l'eau, et Casares est victime de l'explosion dans la cuisine). Le spectateur

²¹ Si le mot est accepté d'après le verbe « monstrier » utilisé par Tritter.

²² LEUTRAT, J.-L., *op. cit.*, p. 101.

²³ *Ibid.*, p. 110.

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

est donc témoin privilégié par rapport aux personnages de l'histoire. Ainsi, l'enfant qui voit le docteur Casares après sa mort ne sait pas que celui-ci n'est plus vivant, tellement il semble « réel ». Dans ce film, les deux fantômes ont différentes façons d'apparaître dans le monde des vivants : Santi, mort depuis plusieurs jours, ne trompe ni le spectateur ni Carlos. On voit clairement qu'il s'agit d'un fantôme. Au contraire, Casares, qui vient de mourir, agit comme un personnage vivant, réel : seuls Jaime, Carlos et le spectateur, témoins de sa mort, savent que le docteur Casares est désormais un fantôme. Cela nous mène à la conclusion que le spectateur, au moins, doit avoir connaissance de l'existence du surnaturel dans le quotidien pour que le film soit fantastique. Alors, que se passerait-il si le spectateur méconnaissait cette existence ? Parfois, le spectateur trouve dans des films fantastiques une représentation de la réalité si parfaite qu'il a du mal à repérer le véritable élément surnaturel. Parmi d'autres films, nous citons ici *Los otros*, de Amenábar. Dans ce film, les fantômes sont présentés tout le long du film comme des êtres vivants. Le spectateur est mené à penser que le surnaturel provient des voix que les enfants disent entendre. Mais l'évolution du film et son dénouement nous montrent les protagonistes comme les fantômes et les « voix » comme celles des êtres vivants qui habitent la maison. C'est, donc, à la fin du film que le spectateur réalise que la réalité qu'il a vue n'était pas celle des vivants, qui est la sienne.

Vu que le fantastique soulève la question du réel, il nous semble pertinent, pour finir, de citer Leutrat à propos de sa représentation au cinéma :

Lorsqu'on parle de réel au cinéma, la confusion est grande : est-ce la vision documentaire et par conséquent tout ce qui ressortit de son « point de vue » (ou de son absence de point de vue) ? Est-ce ce qui relèverait d'une esthétique dite « réaliste » ? [...] à quelle réalité sommes-nous renvoyés ? [...] Plus ou moins de crédit est accordé au cinéma en tant que représentation plausible et convaincante du réel (ou de l'irréel), même s'il a la réputation de posséder la capacité de « rendre » assez fidèlement le réel ou si un « effet de réalité » lui est attribué²⁵.

Évidemment, la représentation du réel au cinéma détermine celle du fantastique :

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

L'extraordinaire doit impliquer l'ordinaire, le mettre en question, être en interface avec lui. *Tout autre réussissant à garder les traits du même dont il est l'altération est fantastique et par là même réussit à évoquer le réel en tant qu'autre.* Le pouvoir du cinéma d'être une reproduction parfaite de la vie se retourne à son avantage, alors que ce pouvoir, en en faisant un double de la réalité, devrait le rendre peu apte à évoquer le réel en tant que tel²⁶.

Conclusion

Les fantômes sont des morts « sans sépulture légale » : « âmes en peine, ils réclament vengeance ou annoncent des événements funestes »²⁷. Santi, victime innocente du Mal, et Casares, devenu fantôme, habitent un endroit symbolique, l'orphelinat, présenté comme un refuge loin du Mal extérieur - la guerre-, mais habité par un Mal interne : l'assassin Jacinto.

La transformation de Casares coïncide avec la disparition du Mal intérieur. Le second fantôme aide les enfants à supprimer Jacinto (tâche achevée par Santi) ; Casares devient le gardien du refuge qui n'abrite plus le Mal. De quoi est-il alors devenu le gardien ?

Le spectateur situe le film pendant la Guerre Civile. Pour la mémoire d'un Espagnol, cette guerre a supposé la fracture de l'Espagne. Même aujourd'hui, on continue à parler des deux Espagnes: la nationale (la bleue) et la républicaine (la rouge). Les « nationaux » ont triomphé sur les « rouges ». Carmen révèle au début du film que dans l'orphelinat habitent des « rojos cuidando a hijos de rojos » (« des rouges qui prennent soin des fils de rouges »). Le spectateur se rend compte que le destin des habitants de l'orphelinat ne peut être que la mort.

Le film se clôture avec la répétition de la phrase qui l'ouvre (« ¿Qué es un fantasma ?...»). Avec cette dernière réflexion, Casares, devenu lui-même *fantasma*, nous mène à penser que tout le film peut être compris comme une allégorie de la guerre. La guerre n'est pas finie quand la fin est officiellement établie en 1939 (la bombe qui est tombée au début a été désactivée) mais elle reste toujours présente (le fantôme de Casares continue de protéger l'orphelinat-refuge). De fait, son nom n'est pas innocent puisque « casar » signifie, selon le dictionnaire, « village abandonné ou ensemble de

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

restes d'anciens bâtiments ». Casares deviendra donc le gardien de ces ruines du passé dans leur dimension symbolique même.

D'un autre côté, et selon Todorov, si le lecteur (ou, dans ce cas, le spectateur) perçoit un sens allégorique, « le fantastique se trouve remis en question »²⁸. *El espinazo del diablo* pourrait être classé dans ce que Todorov appelle « allégorie hésitante ». Une interprétation littérale (pendant la guerre, de mystérieux événements ont lieu dans un orphelinat) effacerait l'élément allégorique. Mais le spectateur peut aussi se pencher du côté de l'interprétation allégorique, surtout s'il tient compte de la mémoire de la guerre civile espagnole. Dans ce sens, on pourrait dire que Casares est le gardien de cette mémoire ou même que le film met en images (pour en préserver la mémoire) le fantôme de la guerre civile.

Peut-on alors considérer le film comme un récit fantastique qui mise sur des faits surnaturels ?

Au spectateur de décider.

²⁷ TRITTER, V., *op. cit.*, p. 71.

²⁸ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 79.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1978.
- FABRE, J., *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992.
- GUBERN, R. et al., *Historia del cine español*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000.
- LEUTRAT, J.-L., *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995.
- NASCHY, P et al., *Las tres caras del terror*, Madrid, Ed. Alberto Santos, 2000.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- TRITTER, V., *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.