HAL
open science

”Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique”

Diane Bracco

To cite this version:

Diane Bracco. ”Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique”. Dominique Gay-Sylvestre (dir.), Il, Elle : Entre Je(u), PULIM, pp.197-205, 2015. hal-02448069

HAL Id: hal-02448069

https://hal.science/hal-02448069v1

Submitted on 22 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique

Género y corporalidad en la trilogía ibérica de Bigas Luna (1992-1994): del cuerpo humano al cuerpo fílmico

Diane BRACCO
Université Paris 8

Résumé

Le cinéaste catalan Bigas Luna a réalisé au cours de la première moitié des années 1990 une trilogie qu'il a lui-même qualifiée d'« ibérique » – *Jamón jamón*, *Huevos de oro* et *La teta y la luna* –, véritable hymne à la culture méditerranéenne fondé sur des variations autour de la corporalité, moteur de son univers créatif. Il interroge le rapport de la masculinité à la féminité dans trois comédies parcourues de références à des œuvres artistiques et cinématographiques s'inscrivant essentiellement dans le patrimoine culturel espagnol. Cet article se proposera d'étudier les modalités de représentation des genres dans le triptyque à la lumière de la thématique corporelle : corps humains et corps textuels cohabitent au sein de l'espace filmique configuré par les trois récits, lui-même appréhendé comme corps, et dialoguent pour forger l'image d'une virilité à première vue exacerbée et soumettant la féminité, pour sa part réifiée et fétichisée, à son autorité. Mais les effets de sens que permet de mettre au jour le décodage des références hypertextuelles répondent aux mises en scène d'une masculinité plus vulnérable qu'il n'y paraît et induisent une toute autre lecture : le sujet masculin suit en réalité un parcours régressif couronné, au terme de la trilogie, par le retour au giron de la mère nourricière, trajectoire paradoxalement nécessaire à la construction de sa virilité.

Mots-clés : cinéma, Bigas Luna, corporalité, hypertextualité, genre

Resumen

El cineasta catalán Bigas Luna dirigió durante la primera mitad de los años 1990 una trilogía que él mismo calificó de « ibérica » – *Jamón jamón*, *Huevos de oro* y *La teta y la luna* –, verdadero himno a la cultura mediterránea fundado en variaciones en torno a la corporalidad, motor de su universo creativo. Interroga la relación entre masculinidad y feminidad en tres comedias recorridas por referencias a obras artísticas y cinematográficas que se inscriben esencialmente en el patrimonio cultural español. Este artículo se propone estudiar las modalidades de representación de los géneros en el tríptico a la luz de la temática corporal: cuerpos humanos y cuerpos textuales conviven en el seno del espacio fílmico configurado por los tres relatos, también enfocado como cuerpo, y dialogan para plasmar a primera vista la imagen de una virilidad exacerbada que somete a la feminidad, por su parte cosificada y fetichizada, a su autoridad. Pero los efectos de sentido a los que el desciframiento de las referencias hipertextuales permite poner de manifiesto responden a la puesta en escena de una masculinidad más vulnerable de lo que parece e inducen otra lectura: el sujeto masculino sigue en realidad un itinerario regresivo cuyo colofón resulta ser, al final de la trilogía, el retorno al regazo de la madre nutricia, trayectoria paradójicamente necesaria a la construcción de su virilidad.

Palabras clave: cine, Bigas Luna, corporalidad, hipertextualidad, género

Surgi dans le paysage cinématographique espagnol à l'époque de la Transition démocratique, le réalisateur et plasticien catalan Bigas Luna est l'auteur d'un cinéma viscéral, sensoriel voire charnel, fondé sur des variations autour de la thématique de la corporalité. Celle-ci constitue la clé de voûte d'un univers créatif où l'anatomie humaine est décrite dans tous ses états, observée sous toutes ses coutures. La mise en scène des corps confère à l'image une matérialité organique révélatrice de la sensibilité plastique d'un cinéaste qui décline à l'écran la métaphore du « toucher visuel »[1] : « Quiero tocar la cámara, tocar a los actores, tocar a la gente. Me

[1] C'est originellement dans le domaine pictural qu'a été mise en évidence ce que les théoriciens ont nommé la fonction « haptique » de l'image (du grec *haptein*, « toucher, saisir ») : à la suite d'Aloïs Riegle dans sa *Grammaire historique des arts plastiques* (1978), Gilles Deleuze l'a explorée dans une étude consacrée à l'œuvre de Francis Bacon, opposant « fonction de toucher » et « fonction optique ». Gilles

gusta tocar. Por eso dibujo, hago fotos »[1], affirmait-il au moment de la sortie de *La teta y la luna*. C'est encore à la corporalité du texte filmique que nous confrontent les transactions inter-médiatiques ainsi que les opérations de réécriture auxquelles se livre Bigas Luna dans la majeure partie de sa filmographie : ce dernier fait converger au sein de l'espace du film références picturales et cinématographiques prélevées sur des corps premiers, les hypotextes, et intégrées à la matière filmique pour donner naissance à de nouveaux corps, les hypertextes – nous empruntons ici la terminologie de Gérard Genette[2].

Nous nous intéresserons en particulier dans cette étude à une série de trois œuvres que le réalisateur a définie comme sa « trilogía roja » ou « ibérica »[3], unité formée par les comédies *Jamón jamón* (1992), qui lui permet d'asseoir sa popularité en Espagne et d'accéder à la reconnaissance internationale, *Huevos de oro* (1993) et *La teta y la luna* (1994). Véritable hymne à la culture méditerranéenne, ce triptyque marque une inflexion dans sa trajectoire cinématographique après une première phase conceptuelle et avant-gardiste dite « negra », caractérisée par l'exploration des obsessions morbides de l'homme et qui faisait déjà la part belle aux représentations corporelles : l'outrance sombre de ses débuts évolue vers une mise en scène colorée des passions humaines, propice à l'élaboration d'un discours teinté d'ironie sur la notion d'hispanité. *Jamón jamón* s'articule autour des funestes chassés-croisés amoureux de deux générations de personnages, trois jeunes gens – Silvia (Penélope Cruz), fiancée d'un fils de bonne famille, José Luis (Jordi Mollà), qui finit par tomber dans les bras du viril Raúl (Javier Bardem) – et leurs parents – ceux de José Luis, Conchita (Stefania Sandrelli) et Manuel (Juan Diego), et Carmen (Anna Galiena), mère de Silvia, à l'occasion maîtresse du fiancé de sa fille. *Huevos de oro* narre l'ascension sociale puis la déchéance de Benito (Javier Bardem), entrepreneur arriviste et sans scrupule qui instrumentalise les femmes rencontrées au cours des différentes étapes de son parcours – de Melilla à Miami en passant par Benidorm – afin de parvenir à ses fins.

Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 146.

[1] Bigas Luna dans SÁNCHEZ COSTA, Juanjo, « Bigas gusta con su cinta más personal », *El Periódico*, Barcelona, 09/09/1994, p. 47.

[2] Nous appliquons ici aux arts visuels ces concepts, à l'origine circonscrits au domaine littéraire et que le théoricien définit comme suit : « J'entends pas là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai, *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 13.

[3] María Camí-Vela, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 4, 2012, p. 251.

Dernier volet de la trilogie, *La teta y la luna* s'apparente à un récit d'initiation et raconte la quête d'un enfant catalan, Tete (Biel Durán), qui, privé du lait maternel par la naissance d'un petit frère, se lance à la recherche d'un sein de substitution : son choix se porte sur celui de la ballerine Estrellita (Mathilda May), déchirée entre son époux, le forain français Maurice (Gérard Darmon), et le jeune Andalou qui la courtise, Miguel (Miguel Poveda).

Cette rapide présentation des intrigues fait affleurer l'importance de la question du genre dans la trilogie rouge, concept que nous entendons, avec Laure Bereni, dans le sens de « système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes (homme / femme) et entre les représentations et valeurs qui leur sont associées »[1] : la mise en images de ces corps dominés par leurs pulsions amoureuses et sexuelles participe d'une réflexion sur les notions de masculinité et de féminité et sur le dialogue qui s'instaure entre elles.

C'est en appréhendant la corporalité dans ses manifestations diégétiques et formelles – le corps filmique habité à la fois par des corps de celluloïd et par d'autres corps textuels – que nous nous proposons de confronter les représentations des genres et d'analyser le rapport qui s'établit entre l'homme et la femme dans le triptyque ibérique. Le réalisateur catalan semble à première vue mettre en place une hiérarchie fondée sur l'opposition entre les images d'une virilité hypertrophiée et celles d'une féminité bien souvent subordonnée à cette dernière, réifiée et fétichisée par le regard masculin. Quoique l'insertion de certaines références hypertextuelles dans les récits semble dans un premier temps aller dans le sens de cette distribution, leur décodage à la lumière du contexte dans lequel elles s'insèrent induit en réalité une toute autre lecture : par le truchement de ses réécritures, Bigas Luna brosse le portrait de personnages masculins physiquement et socialement plus vulnérables qu'il n'y paraît, parfois inféodés à des féminités dévorantes. S'il condamne la virilité omnipotente, il semble que c'est pour mieux démontrer la nécessité pour l'homme de construire son identité masculine non pas en soumettant le sujet féminin à son autorité mais en fusionnant avec le corps de la femme, et en particulier avec celui de la figure maternelle, au terme d'un parcours paradoxalement régressif.

[1] Laure Bereni, « Le genre », *Cahiers français*, n° 366, 2012, p. 75-78.

I. *Cojones y cajones* : virilité hypertrophiée et féminité réifiée

Si le sexe de l'individu est anatomiquement déterminé, distribué selon une matrice binaire établie par la nature elle-même et opposant le mâle à la femelle, le genre constitue pour sa part un paramètre contingent, une construction identitaire et sociale façonnée par des mécanismes culturels. La trilogie ibérique de Bigas Luna semble à première vue placée dès le plan inaugural du premier volet sous le signe d'une relation hiérarchisée des genres, un rapport de type phallocentrique illustrant la « domination masculine » enracinée selon Pierre Bourdieu[1] dans la plupart des communautés humaines, indice de la permanence d'un ordre social séculaire. Le générique d'ouverture de *Jamón jamón* défile ainsi sur un fond noir dont un léger travelling descendant révèle la nature : il s'agit d'un gros plan sur le testicule stylisé de l'une des gigantesques silhouettes publicitaires se dressant au bord des routes espagnoles, le taureau Osborne. Symbole d'une virilité bestiale et exacerbée, il s'inscrit dans un réseau d'images qui, en conjuguant une animalisation de l'homme à une focalisation visuelle et narrative sur ses parties génitales, semble ériger la figure du mâle hispanique ou « macho ibérico », pour reprendre une expression couramment employée par les critiques et chercheurs[2], en unique modèle de masculinité valide, incarné notamment par les personnages de Raúl (*Jamón jamón*), de Benito (*Huevos de oro*), du père de Tete ou encore du motard Stallone (*La teta y la luna*). Ainsi, dans *Jamón jamón*, Raúl est assimilé à un taureau, comparaison s'étendant à l'ensemble du texte filmique et revitalisant le thème de la tauromachie cher à de nombreux créateurs espagnols. Dans le prolongement des peintures de Solana, des estampes de Goya, des œuvres de Picasso ou des films d'Almodóvar (*Matador* ; *Hable con ella* sortira dix ans après *Jamón jamón*) pour ne citer que quelques noms, le premier opus de la trilogie rouge revisite ce motif de l'idiosyncrasie nationale, que le réalisateur intègre à son univers personnel sur le mode de la dérision. À l'instar du bovidé, le jeune homme interprété par Javier Bardem, acteur au « físico de minotauro picassiano »[3], véhicule une image de force primaire et d'énergie sexuelle qui tient notamment au relief plastique de sa physionomie taurine et de sa silhouette massive. Il est d'ailleurs présenté au spectateur dans la première séquence à travers un simulacre de corrida, écho à un passage ultérieur

---

[1] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Le Seuil, 1988.

[2] Nancy Berthier, « Splendeurs et misères du mâle hispanique. *Jamón jamón*, *Huevos de oro*, *La teta y la luna* », *Le Cinéma de Bigas Luna*, études réunies par Nancy Berthier, Emmanuel Larraz, Philippe Merlo et Jean-Claude Seguin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 53-72.

[3] Peter William Evans, *Jamón jamón. Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelone, Paidós, 2004, p. 77.

dans lequel nous le voyons toréer nu au clair de lune en compagnie d'un ami, dans un enclos dont tous deux sont ridiculement expulsés par les veilleurs de nuit.

Les idées de lutte à mort et de manifestation de puissance virile inhérentes au symbole culturel hispanique que constitue la tauromachie sont reprises dans le dénouement du film, qui écarte la figure du taureau pour lui substituer celle du cochon, représentée par les jambons avec lesquels s'entretuent Raúl et José Luis – ils ne sont que l'une des multiples occurrences du réseau sémantique porcin annoncé dans le titre du film par le substantif dupliqué « jamón ». L'animalisation des protagonistes, qui s'affrontent pour l'amour de la femme convoitée, se double d'une parodie de l'une des Peintures Noires de Goya, *Duelo a garrotazos*, achevant de leur ôter toute dignité humaine (*figures 1 et 2*). Cette séquence partage avec l'œuvre originale la représentation de deux sujets masculins se rouant de coups au milieu d'une terre aride. De même que les figures de Goya, ensablées jusqu'aux cuisses, sont appelées à expirer, occises par le gourdin de l'adversaire ou englouties par les sables mouvants dans lesquels elles se débattent, les personnages de Bigas Luna tombent à genoux, épuisés, sur la terre sablonneuse et se cognent l'un l'autre jusqu'à ce que Raúl, ne mesurant pas sa force physique, tue involontairement le frêle José Luis, qui lui a préalablement porté un coup dans les parties intimes. Outre l'inévitable transformation que suppose le passage de l'image fixe à l'image mouvante, la transgression du modèle d'origine, fondée sur la double dynamique de répétition conservatrice et de rupture révolutionnaire qui définit toute démarche parodique d'après Linda Hutcheon[1], se manifeste à travers la substitution des gourdins par ces jambons – le *duelo a garrotazos* devient *duelo a jamonazos* –, armes grotesques détournées de leur finalité alimentaire pour neutraliser l'ennemi ou porter atteinte à sa virilité.

La polarisation autour des organes génitaux précisément, véritable emblème de la vigueur du mâle, résulte d'un morcellement de l'anatomie masculine qui s'exprime à la fois par le biais des dialogues et de l'image : les occurrences argotiques des substantifs « huevos » ou « cojones » émaillant les répliques de Raúl, de Benito, du père de Tete et de l'enfant lui-même, qui a intériorisé le discours paternel, s'entremêlent aux multiples gros plans sur les attributs masculins, de surcroît explicitement mentionnés dans le titre du deuxième opus, *Huevos de oro*. Celui-ci joue par ailleurs sur le double sens du substantif « huevos » et signale au spectateur l'importance du détournement dans le dessein artistique de Bigas Luna : la référence à la poule aux œufs d'or de la fable d'Ésope se charge d'une connotation

[1] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York/Londres, Methuen, 1985, p. 77.

sexuelle suggérant que l'épanouissement économique du protagoniste n'est autre que la manifestation sociale d'une puissance virile dont les testicules sont la métonymie. Les trois récits sont en outre parcourus de deux isotopies qui s'entrecroisent et se superposent, vectrices de représentations métaphoriques de la masculinité : d'une part, la dualité, véritable obsession de Benito[1] inscrite dans le titre du deuxième film (il aspire à posséder deux femmes, deux Rolex, de même qu'il est doté de deux testicules) ; d'autre part, la verticalité comme expression spatiale d'ascension sociale et de réalisation identitaire, dans ses occurrences à la fois organiques et symboliques (celle des membres virils lors de la corrida nocturne de *Jamón jamón*, de la tour que Benito fait ériger dans *Huevos de oro*, des cactus et de l'obélisque phalliques qui se dressent au bord de sa piscine, ou encore des *castells*, tours humaines que gravit Tete dans *La teta y la luna*).

La récurrence de ces symboles érectiles participe de l'hommage rendu à l'art surréaliste de Salvador Dalí, substrat dont la présence est particulièrement manifeste tout au long du deuxième volet de la trilogie rouge. Le discours sur cette masculinité qui ne cesse de se dresser et de se dupliquer s'élabore à travers de multiples citations explicites (les reproductions de toiles et objets daliniens qui ornent le bureau et les résidences de Benito : on aperçoit par exemple en arrière-plan, dans des séquences distinctes, *La Galatea de las esferas* et *El gran masturbador*) et allusions visuelles (le pain et l'œuf, motifs alimentaires clés de l'œuvre de Dalí, irriguent l'ensemble de la trilogie et se matérialisent visuellement à travers les baguettes phalliques, les œufs géants disposés dans le jardin de Benito[2], semblables à ceux du Théâtre-Musée de Figueras, sans compter les multiples jeux sémantico-visuels autour du vocable « huevos »). On peut également signaler les détournements d'images daliniennes intégrées à ce que l'essayiste italien Maurizio Fantonni Minella définit comme une « mitologia del kitsch iberico »[3] symptomatique de la fièvre de possession mégalomaniaque de Benito : elle trouve ses expressions les plus emblématiques dans les Rolex et sculptures de montres molles du protagoniste, déclinaisons des célèbres « relojes blandos », ou encore dans le visage trompe-l'œil de Mae West, reproduit dans l'espace de la garçonnière de Benito, à cette différence près que les tableaux qui font

---

[1] Le prénom de Benito est lourdement connoté : outre la référence au dictateur Mussolini, la silhouette robuste du personnage et l'ostentation systématique de sa masculinité évoquent les représentations de l'Homme nouveau dans l'art fasciste, qui visaient à célébrer une conscience nationale italienne, héritière des valeurs viriles de la Rome Antique.

[2] La terrasse donne d'ailleurs sur un paysage maritime qui rappelle les représentations de la côté catalane dans les toiles de Dalí.

[3] Maurizio Fantonni Minella, *Bigas Luna*, Rome, Gremese, 2000, p. 16.

office d'yeux dans l'œuvre originale sont ici remplacés par des photographies de Ferrari *(figure 3)*. Le personnage semble d'ailleurs admirer moins Dalí pour sa production artistique elle-même que pour son audace (ses « huevos », dit-il) et partage avec lui un sens du commerce et un goût affiché pour l'argent qui, rappelons-le, valurent au peintre le surnom d'« Avida Dollars ».

La récupération du legs dalinien par Bigas Luna suppose donc en partie dans ce film son rabaissement au rang de produit kitsch, terme dont Umberto Eco rappelle qu'il désigne à l'origine « de la pacotille pour acheteurs prêts à faire des expériences esthétiques faciles » et, par extension, une « pratique artistique qui, pour s'ennoblir et ennoblir l'acheteur, imite et cite l'art des musées »[1]. Greffée au tissu filmique, la matière hypotextuelle sature l'espace hypertextuel de la pellicule, envahit l'univers de Benito au point que son épouse Marta se déclare « harta de [él], de [sus] manías, de [sus] edificios, de [su] ambición, de Dalí ». Elle contribue à façonner le portrait d'un *macho ibérico* qui, dans une appréhension purement matérialiste de l'art, aspire à posséder des reproductions picturales, détournées de leur finalité esthétique première et érigées en signes de sa puissance économique, de même qu'il possède des grosses voitures et des femmes.

Les corps féminins, précisément, font l'objet d'un processus de réification qui les place *a priori* sous la domination du pouvoir visuel et social de l'homme. De même que les parties viriles constituent l'épicentre de l'anatomie masculine, ils sont atomisés par une caméra épousant tantôt le regard des personnages diégétiques tantôt celui de l'entité énonciatrice. Les gros plans ou très gros plans sur les poitrines, les postérieurs, les entre-jambes, les bouches et même les pieds des femmes foisonnent dans les trois films et forgent l'image d'organismes non pas dévoilés intégralement mais éclatés, fétichisés, concentrés autour des zones corporelles génératrices du désir masculin. L'anatomie féminine est ainsi exposée à la vue du spectateur à travers la représentation d'actes sensuels ou charnels tels que la danse et les étreintes amoureuses, la première annonçant ou se substituant parfois à ces dernières. C'est ainsi à travers une étrange chorégraphie (*figure 4*) que la prostituée Carmen satisfait à distance le désir de José Luis dans un passage de *Jamón jamón* évoquant une toile de l'artiste *costumbrista* Ignacio Zuloaga, *La gitana del loro* (1906) (*figure 5)* : munie d'un éventail comme la courtisane au perroquet de la peinture, elle subit une

[1] Umberto Eco, *Histoire de la laideur* (*Storia della bruttezza*, 2007), Flammarion, 2007, trad. Myriam Bouzaher, p. 394-397.

animalisation et reproduit les cris et les mouvements du volatile perché près d'elle tout au long d'une séquence alternant plans rapprochés, gros plans et plans inserts sur la jeune femme, son spectateur et l'animal. Dans deux extraits distincts de *Huevos de oro*, Benito pose pour la première fois son regard fragmentaire et réifiant sur Claudia et Ana, découpées par la caméra subjective alors qu'elles sont en train de danser. Dans *La teta y la luna*, le spectateur perçoit les reliefs de la géographie corporelle féminine depuis la perspective du petit Tete, qui adopte souvent la position de sujet voyeur et dont le regard se focalise essentiellement sur la poitrine : il observe ainsi la danseuse Estrellita à son insu pendant qu'elle s'échauffe, répète son numéro puis se produit sur scène, guettant l'éventuel dévoilement d'un sein.

Mais c'est sans doute dans le deuxième volet du triptyque que cette réification du corps de la femme est la plus manifeste, réification dont la chanson de Julio Iglesias, « Por el amor de una mujer », que Benito écoute et chante à plusieurs reprises, se fait le contrepoint ironique. Le protagoniste se trouve être au cœur d'une structure narrative tripartite dont chaque étape coïncide avec une phase de sa trajectoire, une aire géographique et une femme différentes : son service militaire à Melilla, où il fréquente la Marocaine Rita (Elisa Touati) ; son élévation sociale et son épanouissement économique à Benidorm, théâtre de manœuvres qui le conduisent à utiliser tour à tour Marta (Maria de Medeiros), fille d'un banquier qu'il a épousée par intérêt, et sa maîtresse Claudia (Maribel Verdú) ; enfin sa déchéance à Miami, où il partage la vie de la Portoricaine Ana (Raquel Bianca)[1]. Le protagoniste s'approprie physiquement ces

[1] Dans une interview accordée à Isabel Pisano, Bigas Luna explique que ces femmes dessinent une croix dont les extrémités correspondent aux quatre points cardinaux : interprétée par l'actrice portugaise Maria de Medeiros, l'intellectuelle Marta symbolise le Nord, l'Europe, mais aussi les États-Unis, où elle a suivi un master ; Rita est l'Est, le monde arabe, berceau de la culture espagnole ; elle représente en même temps les horizons maghrébins de l'Espagne, ceux-ci constituant un trait d'union avec le Sud méditerranéen incarné par la sensuelle Claudia ; enfin, la Portoricaine Ana, immigrée en Floride, est associée à l'Ouest et donne corps au monde américain, frontière extra-européenne de l'hispanité. Voir Isabel Pisano, *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, p. 202. Le parcours du personnage masculin donne ainsi lieu à l'élaboration d'un discours sur l'identité d'une Espagne en mutation. On pourrait consacrer une étude spécifique à cette réflexion, ébauchée dans *Jamón jamón* et poursuivie dans *La teta y la luna*, à travers la représentation de différentes formes d'atavismes nationaux et régionaux. Durant la première moitié des années 1990, Bigas Luna peint une Espagne partagée entre l'attachement à ses racines culturelles et sa volonté d'ouverture, à l'heure de la consolidation de l'Union Européenne, dans un contexte international de mondialisation.

personnages féminins, d'abord par la vue puis par l'acte sexuel, et les utilise afin de parvenir au sommet de l'échelle sociale. Les mystérieux dessins d'inspiration dalinienne qu'il réalise sur les bustes de Claudia et de Marta en guise de prélude amoureux sont à ce titre significatifs (*figure 6*) : grâce à ce rituel, il prend possession du territoire anatomique féminin et le réduit à un support sur lequel il projette ses fantasmes de conquête, confinant la poitrine, le ventre et les cuisses dans un espace symboliquement séparé du reste du corps par des formes carrées et rectangulaires évoquant les tiroirs des figures de Dalí (*La ciudad de los cajones*, *La jirafa en llamas*, *Venus de Milo con cajones*). Dans l'une des séquences du film d'ailleurs, la coprésence dans le champ des modèles picturaux dont il s'inspire et du corps étendu de Claudia, sur lequel il réalise ces étranges signes, suggère les variations interprétatives liées au processus de réécriture : vidé de son signifié psychanalytique d'origine, le motif du tiroir ne constitue plus le symbole de l'inconscient et des compartiments secrets de l'esprit humain, comme c'était le cas chez Dalí[1], mais devient le signe de l'affirmation du pouvoir masculin, imprimé sur l'épiderme féminin.

C'est curieusement celle qui accepte le plus joyeusement cette déshumanisation, Ana[2], qui précipite la chute du protagoniste en inversant le rapport de forces dans la dernière partie de *Huevos de oro* : si elle se laisse volontiers attacher au pied de l'obélisque phallique de Benito, elle-même va contribuer à ébranler l'apparente omnipotence du *macho ibérico*, dont l'ensemble de la trilogie ibérique révèle qu'il est bien plus vulnérable qu'il n'y paraît.

II. *Huevos rotos y relojes blandos* : une masculinité en crise

Les images de vigueur sexuelle et de domination sociale du mâle hispanique ne s'avèrent être qu'une réalité superficielle contredite par le sort réservé aux hommes dans le triptyque. C'est avant tout une dégradation physique que mettent en scène les trois films : les corps masculins sont heurtés dans leur chair, mutilés, soumis à une castration réelle ou symbolique que métaphorise le gros plan inaugural sur le testicule fendu du taureau Osborne. Le dénouement de *Jamón jamón* offre l'exemple sans doute le plus violent de cette déchéance, puisqu'au cours de la lutte à

[1] Serge Fauchereau, *Dalí*, Cercle d'Art, 2000, p. 63.

[2] Le fait que Benito ne dessine toutefois pas ces mystérieux hiéroglyphes sur le buste d'Ana indique que l'appropriation du corps de la jeune femme par le personnage masculin ne sera pas totale et annonce en quelque sorte le renversement qui se produira par la suite.

coups de jambon, Raúl est privé de sa virilité et le chétif José Luis, antithèse du *macho ibérico*, périt. D'ailleurs, l'agression que subit le personnage interprété par Javier Bardem est préfigurée par l'ablation du gigantesque testicule taurin, arraché par José Luis, précisément, dans un accès de colère. De même, dans *Huevos de oro*, le membre brisé de la statuette porte-alliance de Benito figure son impuissance sexuelle, conséquence d'un accident de voiture qui le laisse paralysé pendant plusieurs mois. Réduit pendant un temps à l'état de corps inerte, il utilise pour sa rééducation des béquilles semblables à celles qui soutiennent les structures gélatineuses dans les créations de Dalí : l'interprétation de certains critiques qui voient dans cette mollesse l'expression plastique des angoisses sexuelles de l'artiste se révèle éclairante pour notre démonstration puisque, justement, le sujet masculin du film a perdu sa vigueur et se trouve dans l'incapacité d'honorer son épouse ; intégré malgré lui au ménage à trois que lui impose Ana dans la dernière partie, il n'a d'autre choix que d'accepter le rôle de voyeur passif.

Dans *La teta y la luna*, les deux virils « hommes à la moto » – pour reprendre le titre d'un intertexte musical inséré par ailleurs dans la diégèse – sont neutralisés ou apparaissent diminués : le motard bodybuildé Stallone se tue sur la route ; Maurice, quant à lui, souffre d'un dysfonctionnement organique qui l'empêche de satisfaire son épouse et recourt à un substitut phallique, la baguette de pain qu'Estrellita est contrainte de dévorer chaque soir dans le cadre de leurs jeux érotiques (c'est aussi une baguette qu'il enfouit symboliquement dans le sable lorsqu'il accepte enfin que le jeune Miguel comble la danseuse à sa place).

Ce *leitmotiv* de la vulnérabilité masculine se glisse également dans les séquences oniriques de *Jamón jamón* et de *Huevos de oro* : elles constituent des unités narratives à part entière, véritables hommages rendus à Dalí et à Buñuel par Bigas Luna, cinéaste que l'on peut considérer, avec Emmanuel Larraz, comme « le dernier surréaliste »[1], sensible, à l'instar de ses prédécesseurs, aux théories psychanalytiques. Si nous avons vu que la réappropriation du surréalisme par le réalisateur pouvait consister en un simple détournement risible, un rabaissement de l'art au rang de produit de consommation, elle se manifeste encore par la récupération du principe d'hybridation du rationnel et du surréel qui sous-tend cette esthétique, acclimaté à l'univers créatif du metteur en scène catalan. Bigas Luna façonne en effet un espace diégétique où les frontières entre les différents niveaux de réalité sont abolies : le rêve et le fantasme font irruption au cœur du quotidien des personnages et sont autant de voies d'accès à leur

[1] Emmanuel Larraz, « Bigas Luna, le dernier surréaliste », *Le Cinéma de Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 41-52.

inconscient. Les séquences des songes de Silvia et de Benito évoquent le monde imaginaire de nombre de figures buñueliennes et s'apparentent à un collage d'images se superposant par fondu enchaîné et régi par une a-causalité qui rappelle la structure éclatée du court-métrage *Un chien andalou* (1929) – sans toutefois en reproduire la subversion narrative radicale. Les rêves des personnages de Bigas Luna sont peuplés de symboles aux résonances freudiennes traduisant leurs obsessions. Celui de Silvia concentre ainsi les motifs phalliques qui parcourent tout le récit filmique et accentue leur signifié sexuel, révélant l'attraction irrationnelle de la jeune femme pour Raúl (images tauromachiques, cornes, chaussures, pieds, œufs, baguette de pain, auxquels s'ajoutent deux références au cinéma de Buñuel : un troupeau de moutons, clin d'œil au plan final de *El ángel exterminador* et repris dans le dénouement du récit principal, ainsi qu'une nuée passant devant le soleil, écho au célèbre plan du nuage coupant la lune dans *Un chien andalou*). Mais ce sont les images d'hommes affaiblis qui circulent dans cet espace onirique : celle de José Luis, prisonnier des entrailles de la terre, métaphore de l'emprise qu'exerce sur lui sa mère castratrice ; celle du corps nu et émasculé de Raúl, pendu par un bras au poteau d'un but de football.

La séquence du rêve de Benito dans *Huevos de oro* est, pour sa part, saturée de symboles daliniens, traduction visuelle d'une déchéance masculine amorcée : le pain qu'émiette nerveusement le protagoniste et le symbole testiculaire des œufs se brisant sur l'objectif de la caméra – image probablement inspirée de *Los olvidados* (1951) – dialoguent avec la contre-plongée sur le gratte-ciel qui s'effondre (*figure 7*) tandis que la bande sonore laisse entendre les rires moqueurs de Marta et de Claudia. Le contenu funeste du rêve est renforcé par les inserts sur les fourmis, symbole de l'éphémère et de la décadence récurrent tant dans la production de Dalí que dans le cinéma de Buñuel. L'intégration par le réalisateur du substrat surréaliste à sa propre matière filmique sert ainsi la déconstruction de la figure du *macho ibérico*, clairement présentée comme un modèle de virilité non viable.

Cette évacuation résulte également de la peinture d'une féminité dévoratrice ou castratrice incarnée en particulier par les personnages de Conchita (*Jamón jamón*) et d'Ana (*Huevos de oro*), et reflétant l'inversion de la matrice phallocentrique qui semblait prédominer jusqu'à présent. Toutes deux présentent en effet des traits identitaires physiques et/ou psychologiques conventionnellement assignés à l'autre sexe. L'autorité despotique de la bourgeoise Conchita bouleverse ainsi le traditionnel schéma patriarcal : elle régente l'entreprise de sous-vêtements familiale et contrôle ou manipule les hommes de son entourage, ébranlant leur supposée puissance virile. Elle écrase son mari Manuel, qui intervient peu

dans les dialogues et apparaît visuellement séparé de son épouse dans les fréquents jeux de champ-contrechamp qui relèguent chacun des personnages dans deux espaces distincts, matérialisant une rupture au sein du ménage. Dans une autre séquence, on la voit assise sur le lit de José Luis qu'elle déshabille et caresse tout en évoquant avec nostalgie sa grossesse, tentant de le convaincre de quitter Silvia : cette représentation ambiguë du couple mère/fils signale la persistance d'un complexe d'Œdipe – nouvelle occurrence des théories freudiennes chères aux surréalistes – volontairement entretenu par Conchita et endiguant la maturation sexuelle et identitaire du jeune homme.

Ce personnage de maîtresse-femme apparaît aussi en quelque sorte comme la projection féminine du *macho ibérico* en ce qu'il réifie les corps masculins (Conchita organise un casting pour la campagne publicitaire de sous-vêtements de son entreprise) et, afin de dynamiter la relation amoureuse de son fils, choisit d'instrumentaliser Raúl après l'avoir préalablement repéré sur les vidéos de présentation des mannequins, microfilms se réduisant essentiellement à une juxtaposition de gros plans sur les parties intimes masculines. Si Conchita, victime de son propre plan machiavélique, s'entiche de celui qu'elle avait initialement engagé pour séduire Silvia, elle n'en demeure pas moins celle qui orchestre leur rapport : elle achète les services du jeune homme en lui promettant moto et Mercedes (de puissants véhicules à moteur connotant une virilité exacerbée) et contrôle le désir masculin. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit en la présence de cette femme châtrant symboliquement les hommes que le vigoureux Raúl souffre d'une impuissance passagère.

La troisième et dernière partie de *Huevos de oro*, dominée par la figure de la Portoricaine Ana, se bâtit elle aussi sur le renversement de la hiérarchie des genres établie par Benito. Le réalisateur livre le portrait physique et moral d'une femme dominatrice voire virile infligeant au personnage masculin la réification que lui-même a imposée à ses précédentes conquêtes. Ana se retrouve au centre d'un ménage à trois que ses partenaires, Benito et le jardinier Bob (Benicio del Toro), sont contraints d'accepter[1]. Le corps bodybuildé d'Ana se heurte non seulement aux formes harmonieuses de Rita et de Claudia et à la frêle silhouette de Marta, toutes trois soumises à la dictature masculine dans les deux premiers tiers du film,

[1] Le motif du triangle amoureux était déjà présent dans *Jamón jamón*, où il était même démultiplié (Silvia-José Luis-Raúl ; José Luis-Silvia-Carmen ; Raúl-Silvia-Conchita ; Manuel-Conchita-Silvia) et surgit à nouveau dans *La teta y la luna* : le dénouement donne à voir le trio formé sur scène par Estrellita, Maurice et Miguel, reflet artistique d'un ménage à trois accepté par les deux hommes au terme du récit, ainsi que le commente Tete en voix *off*.

mais aussi aux chairs d'un protagoniste devenu impuissant, négligé et claudicant, chairs tout aussi flasques que les matières et montres molles daliniennes. D'ailleurs, l'image de la Rolex arrêtée puis brisée par son propriétaire ainsi qu'une ultime occurrence de la problématique sexuelle dalinienne exprimée dans *El gran masturbador*, dont on aperçoit une reproduction en arrière-plan, scellent définitivement l'échec de Benito, qui pleure sur son statut social et sa dignité masculine perdus.

Si la déconstruction de l'image d'une masculinité toute-puissante s'opère en partie par le biais de ces femmes castratrices, c'est à une forme de féminité bien différente que Bigas Luna paraît confier les clés de son univers : une féminité maternelle vers laquelle il semble que l'homme doive inévitablement revenir pour pouvoir *ériger* son identité masculine.

III. *Tocar la luna para tener los cojones de un toro* : le nécessaire retour à la figure de la mère nourricière

C'est à travers la réappropriation par le réalisateur d'une iconographie religieuse détournée faisant converger tradition chrétienne et croyances païennes que Bigas Luna forge une image en réalité idéalisée de la femme, élevée au rang de déesse-mère. Dans sa cosmovision, les sujets féminins sont souvent présentés comme des figures mariales recueillant ou nourrissant les organismes masculins. Le tableau final composé par les six protagonistes de *Jamón jamón*, figés au milieu du désert aragonais, donne ainsi à voir entre autres une double représentation de *Pietà* parodique, où la *mater dolorosa* est remplacée tantôt par une « puta madre », tantôt par une « madre puta » – c'est par ces périphrases que le générique désigne respectivement la bienveillante Carmen et la calculatrice Conchita – recueillant les corps christiques des deux jeunes hommes sacrifiés sur l'autel de leurs passions.

Par ailleurs, le motif de la *lactatio* est sans doute celui qui illustre le mieux la subversion de ce substrat religieux : inscrit implicitement dans le titre, *La teta y la luna*, à travers la double image de sphéricité mammaire et de blancheur lactée, il se situe au cœur du dernier volet de la trilogie ibérique. Si l'atomisation du corps féminin peut contribuer à forger la représentation de femmes réifiées, ainsi que nous l'avons vu, la focalisation visuelle et narrative sur les poitrines participe aussi, tout particulièrement dans ce film, de la célébration de l'allaitement, acte par lequel la femme assure la perpétuation de la vie : celui-ci constitue, aux yeux du réalisateur,

« uno de los símbolos nutritivos más conmovedores que existen »[1], motif clé de sa mythologie personnelle puisant ses racines, confie Bigas Luna, dans l'image de maternité sensuelle véhiculée par la Vierge du cloître de la Cathédrale de Tarragone, que le cinéaste décrit comme « la Virgen más contenta, sensual, feliz y mediterránea que jamás h[a] visto »[2]. Le souvenir de cette représentation est actualisé par les scènes d'allaitement et certains plans tels que celui sur la statue de mère à l'enfant qui fascine le protagoniste dans le hall de la clinique où naît son petit frère. Le désir obsessionnel du jeune héros de *La teta y la luna* d'accéder à son Graal mammaire, substitut du sein maternel, se cristallise dans la séquence de la tétée à distance que lui accorde Estrellita dans ses rêveries, probable clin d'œil parodique à la représentation par le peintre baroque Alonso Cano de la Vierge donnant son lait à Saint Bernard de Clairvaux. Il se traduit encore par un gros plan sur deux flans exposés sur le comptoir de l'épicerie, dessert lacté que Tete a tôt fait d'associer à la poitrine féminine et offrant en quelque sorte un détournement culinaire, empreint d'humour, de l'image des seins coupés de la martyre Sainte Agathe de Catane, peinte entre autres, par l'artiste Francisco de Zurbarán (1630-1633).

À cette récupération de motifs chrétiens s'ajoute l'assimilation de la femme aux astres (le nom d'Estrellita est évocateur[3]), en particulier à la lune, vénérée dans de nombreuses mythologies païennes. Outre la connexion qu'il peut établir avec des œuvres du patrimoine littéraire espagnol – le recueil *Senos* de Ramón Gómez de la Serna ou le *Romance de la luna* de Lorca par exemple –, le titre *La teta y la luna* matérialise par sa construction doublement binaire (deux mots féminins bisyllabiques précédés chacun de l'article défini) l'élévation du corps de chair féminin au rang de corps céleste, de déesse lunaire à laquelle Bigas Luna rend un culte évacuant définitivement l'interprétation phallocentrique de la représentation des genres. L'atmosphère de ce troisième film est d'ailleurs imprégnée d'une poésie méditerranéenne d'inspiration fellinienne et de références en particulier à *Amarcord* (1973) et à *La voce della luna* (1991) : chez Bigas Luna comme chez Fellini, les opulentes poitrines féminines s'offrent généreusement au regard et aux fantasmes des jeunes gens et le nom même de Tete n'est pas sans rappeler celui de Titta, jeune personnage d'*Amarcord*. De plus, l'enfant invoque la lune et la prie de le guider dans sa

---

[1] Isabel Pisano, *Bigas Luna sombras de Bigas…*, *op. cit.*, p. 40.

[2] María Camí-Vela, « Las dos caras de Bigas Luna… », *art. cit.*, p. 264-265.

[3] L'arrivée de la foraine et de son époux est préfigurée par l'étoile filante qu'aperçoit Tete dans le passage où il s'adresse à la lune. Le motif de l'étoile apparaît en outre à plusieurs reprises à l'écran, toujours associé au personnage féminin (boucles d'oreille d'Estrellita, affiches annonçant son numéro, intérieur de sa roulotte…), véritable guide du protagoniste dans son éveil à la virilité.

quête, de même que Ivo (Roberto Benigni), protagoniste du film-testament du réalisateur italien, dialogue avec l'astre et l'implore de l'aider à conquérir la femme aimée. Le récit de Bigas Luna se révèle être ainsi traversé de fragments de textes iconiques et filmiques qui dialoguent entre eux pour célébrer le corps féminin dans sa double dimension charnelle et divine.

Le motif du sein nourricier pose de surcroît la question de la construction de l'identité masculine, qui semble subordonnée à cette féminité maternelle idéalisée. La trilogie se clôt sur l'aventure initiatique d'un enfant symboliquement non sevré et n'ayant pas dépassé l'étape première de l'oralité : ses parents contrôlent incessamment ses dents et dans la séquence où il observe sa mère donner le sein à son petit frère, il compense sa frustration en mordant rageusement une tétine, acte marquant d'après le schéma défini par le psychanalyste Karl Abraham une première évolution du stade oral précoce, fondé sur la succion, vers le stade oral-cannibalique, axé sur la morsure[1]. L'immaturité qui caractérise le jeune protagoniste se dessine en creux dans son nom même puisque « Tete » constitue un écho paronymique au substantif « teta » et, peut-être, au vocable français « tétée ». Les jeux sémantiques grivois nés de la double acception du terme espagnol « leche », qui désigne à la fois le lait maternel et le liquide séminal masculin, sont potentialisés par la perspective interne : le jeune protagoniste, à la différence du spectateur, ignore ce deuxième sens et interprète toutes ses occurrences, dans la bouche des adultes, à la lumière de sa propre obsession mammaire. Toutefois, c'est bien un éveil à la virilité, quoique focalisée sur la zone de la bouche, que met en scène *La teta y la luna* : les séquences inaugurale et finale se répondent et révèlent le chemin parcouru par Tete dans la découverte de sa propre masculinité. S'il échoue à gravir le *castell* au début du film, il parvient au sommet de la tour humaine à la fin du récit, moins porté par les encouragements virils de son père que par l'image fantasmée d'Estrellita lui dévoilant son sein depuis un balcon. Quoique cette ascension remplisse bien la fonction qu'attribue Élisabeth Badinter[2] aux rituels d'initiation en tant qu'elle permet de changer « le statut et l'identité du petit garçon pour qu'il renaisse homme » par « le passage d'épreuves dramatiques et publiques », il exclut « la séparation d'avec la mère et le monde féminin » essentielle, selon la philosophe, à la construction identitaire et sexuelle de l'homme. En effet, le gravissement final du *castell* phallique suppose paradoxalement dans l'esprit de Tete un retour au sein féminin, d'abord celui d'Estrellita puis celui tant désiré de la

---

[1] Bernard Lemaigre, *Karl Abraham*, PUF, « Psychanalystes d'aujourd'hui », 2003, p. 52.

[2] Élisabeth Badinter, *XY. De l'Identité masculine*, Odile Jacob, 1988, p. 110. Nancy Berthier s'intéresse entre autres à cet aspect dans son article « Splendeurs et misères du mâle hispanique… », *art. cit.*, p. 53-72.

mère. Bien que son attraction pour la ballerine semble résulter d'un éloignement par rapport à la figure maternelle, ce n'est que pour mieux permettre à la fin du récit la réaffirmation de cette dernière, qui se substitue à la danseuse dans son imaginaire (*figure 8*). C'est sur la représentation d'un sevrage définitivement manqué que s'achève l'aventure du garçonnet, à la fois *anxaneta* triomphant devenu petit homme et se prétendant doté des « cojones de un toro », et enfant revenu au stade premier de l'oralité, tétant comme un nourrisson le lait de sa mère : « se peleaban por dármela », fantasme-t-il avant d'ajouter au sujet de « la leche » maternelle qu'elle était « mucho más buena que la de Estrellita ». Cette image finale de succion aux résonances psychanalytiques trouve des antécédents dans les opus précédents où la dévoration corporelle apparaît clairement comme une variation de la tétée[1] : dans deux séquences de *Jamón jamón*, José Luis puis Raúl goûtent littéralement la poitrine de Silvia – enceinte –, projection érotique du sein nourricier auquel le premier, infantile et immature, ne trouve aucun goût tandis que le second y détecte des saveurs d'omelette, d'ail ou de jambon.

Les citations, allusions et détournements picturaux et cinématographiques jalonnent ainsi un parcours s'achevant par un retour à l'enfance et constituent une matière que le metteur en scène puise dans les tiroirs de la mémoire collective afin de la réinjecter au sein de l'espace hypertextuel filmique, configurant un réseau de sens qui invite à lire cette régression comme l'unique façon pour le sujet masculin, paradoxalement, d'affirmer sa virilité : devenir homme pour Bigas Luna, c'est, comme le fait Tete, seul héros victorieux dans l'ensemble du triptyque, s'élever pour « tocar la luna », c'est-à-dire fusionner à nouveau avec la figure idéalisée de la mère.

La trilogie ibérique apparaît comme profondément organique et elle est en ce sens paradigmatique de la production de Bigas Luna. Le réalisateur élabore une poétique personnelle qui s'enracine dans le patrimoine artistique méditerranéen et dont le corps, appréhendé sous un jour fragmentaire, constitue le point névralgique, à la fois dans ses déclinaisons

[1] Dans la séquence du rêve, la plongée sur la double représentation – nouvelle occurrence de la dualité – de Benito recroquevillé en position fœtale à l'intérieur d'un œuf vu en coupe, évidente citation d'un cliché de Dalí, photographié par Philippe Halsman dans une position similaire, offre une image de *regressus ad uterum* qui n'apparaît pas ici comme un retour bénéfique à la figure maternelle. Au contraire, elle est plutôt l'expression des angoisses du mâle déchu, traduction onirique de sa dépendance à Marta qui doit le nourrir comme un enfant en bas âge pendant sa rééducation.

diégétiques et formelles : d'une part, les trois récits sont saturés de représentations anatomiques féminines et masculines éclatées, que préfigurent les titres des trois films, respectivement focalisés sur les cuisses (*jamón*), les parties génitales (*huevos*) et les seins (*teta*) ; d'autre part, le processus de réécriture implique de prélever des fragments textuels issus de différents supports et de les insérer dans une nouvelle création, de les greffer sur le corps filmique. Le balayage auquel nous nous sommes livrée dans cette étude nous a permis de mettre en perspective les deux dimensions que recouvre la notion de corporalité chez le réalisateur catalan, et d'étudier les représentations de genres dont celle-ci est vectrice. Les différentes modalités de mise en images des organismes humains ainsi que l'identification et le décodage des références hypertextuelles invitent le spectateur à dépasser un schéma phallocentrique de surface, incarné par le mâle hispanique, schéma qui se révèle inopérant. Le sujet masculin ne semble pouvoir forger son identité qu'en suivant un parcours dont le point d'orgue n'est autre que le retour jouissif au giron maternel idéalisé. En ce sens, les attaques de certains groupes féministes qui ont cru déceler un discours misogyne dans ces films peuvent paraître infondées puisque Bigas Luna n'a de cesse, dans sa trilogie rouge, de décrire une masculinité qui n'assujettit pas la féminité mais qui, au contraire, se nourrit d'elle, de même que l'hypertexte filmique se nourrit de multiples hypotextes. D'ailleurs, ses représentations cinématographiques de la mère nourricière trouvent leur pendant plastique dans une série de Vierges que le réalisateur a dessinées à la même époque, lors d'un séjour en Italie, et intitulées de manière significative « Allattatrici ».

Références bibliographiques

BADINTER, Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Odile Jacob, 1988.

BERENI, Laure, « Le genre », *Cahiers français*, n° 366, 2012, p. 75-78.

BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, PHILIPPE et SEGUIN, JEAN-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 53-72.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Le Seuil, 1998.

CAMI-VELA, María, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 4, 2000, p. 249-263.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

D'LUGO, Marvin, « *La teta i la lluna*: The Form of Transnational Cinema in Spain », *Refiguring Spain. Cinema Media Representation*, études réunies par Marsha Kinder, Durham/Londres, Duke University Press, 1998, p. 196-214.

ECO, Umberto, *Histoire de la laideur* (*Storia della bruttezza*, 2007), Flammarion, 2007, trad. Myriam Bouzaher.

EVANS, Peter William, *Jamón jamón. Bigas Luna (estudio crítico)*. Barcelone, Paidós, 2004.

FANTONI MINELLA, Maurizio, *Bigas Luna*. Rome, Gremese, 2000.

FAUCHEREAU, Serge, *Dalí*, Cercle d'Art, 2000.

FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, Bellaterra, serie « General Universitaria », n° 139, 2013.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York/Londres, Methuen, 1985.

LEMAIGRE, Bernard, *Karl Abraham*, Presses Universitaires de France, 2003.

PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001.

SANCHEZ COSTA, Juanjo, « Bigas gusta con su cinta más personal », *El Periódico*, Barcelona, 09/09/1994.