HAL
open science

”Affreux, sales et méchants : Evilio et le Perturbado, figures de l’outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994)”

Diane Bracco

▶ **To cite this version:**

Diane Bracco. ”Affreux, sales et méchants : Evilio et le Perturbado, figures de l’outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994)”. Nicole Foutané, Sylvie Hanicot-Bourdier et Michèle Guiraud (dir.), Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone, Éditions Universitaires de Lorraine – Presses Universitaires de Nancy, pp.211-229, 2013. hal-02448071

HAL Id: hal-02448071

https://hal.science/hal-02448071v1

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.

Affreux, sales et méchants : Evilio et le *Perturbado*, figures de l'outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994)

Diane Bracco

Université Paris 8

L'acteur et réalisateur Santiago Segura compte parmi les représentants les plus emblématiques du cinéma espagnol contemporain. C'est à la fin des années 1990 qu'il accède au rang de star médiatique dans son pays grâce au succès sans précédent de son premier long-métrage, *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), dont il tient également le premier rôle et qui sera suivi de trois autres opus en 2001, 2005 puis 2011. Les aventures du policier corrompu, obèse et haineux qu'il interprète donnent lieu à l'élaboration d'un humour scabreux et outrancier qui plonge ses racines dans les courts-métrages réalisés par Segura au début de la décennie 1990. Présenté au concours *Cinema Jove de Valencia* en 1989, son film en Super 8, *Relatos de medianoche*, retient l'attention d'un membre du jury, le metteur en scène Fernando Trueba, qui l'encourage à passer à la réalisation professionnelle. Le cinéaste novice fonde alors sa propre maison de production, Amiguetes Entertainment, grâce à l'argent récolté dans divers jeux télévisés. Il tourne trois courts-métrages en format 35 mm d'une douzaine de minutes chacun et primés dans plusieurs festivals, volets d'un triptyque articulé autour de la figure récurrente du malade mental meurtrier, (anti)héros de *Evilio* (1992), *Perturbado* (1993) et *Evilio vuelve (El Purificador)* (1994). Les aventures d'Evilio mettent en scène les assassinats perpétrés par un psychopathe justicier qui massacre trois collégiennes dans le premier épisode, puis décime une famille entière dans le second. *Perturbado* a pour protagoniste un lubrique contraint de tuer afin d'assouvir ses instincts sexuels et vaut à Santiago Segura le Goya du meilleur court-métrage en 1994. Le réalisateur façonne ainsi un personnage répugnant, instable, pathologique, organisme malade dominé par ses pulsions psychotiques et dont la seule vocation est d'éliminer les corps beaux et sains.

Nous nous proposons dans le cadre de ce travail d'explorer les trois courts-métrages, qui ne semblent guère avoir été étudiés jusqu'à présent[1], et de porter en particulier notre attention sur les variations autour de la déviance et de ses représentations filmiques dans la production primitive de Santiago Segura. Ce dernier opte pour une mise en scène de l'outrance, terme dont l'étymologie latine, *ultra*, « au-delà », suggère à la fois l'idée de franchissement d'une limite et celle corollaire de trop-plein impliquant le dépassement d'une quantité optimale, d'un degré convenable. Cette problématique du débordement traverse toute l'œuvre du réalisateur et génère un discours sur la dé-formation entendue comme écart par rapport à une forme, comme déviance topographique en regard d'un centre, et, par là-même, comme infraction d'une norme.

Marginal par excellence, le *serial killer* tue en quelque sorte pour se venger d'avoir été mis au ban de la société : il se révèle être une figure monstrueuse, littéralement excentrique, dont le corps difforme et les troubles mentaux résultent d'un surplus, d'un débordement des chairs et des instincts non canalisés, figure de la dégénérescence à travers laquelle Segura s'efforce de déconstruire les patrons normatifs corporels et sociaux établis. Laideur et tares physiques constituent les indices visuels d'une « anormalité » qui entre en conflit avec le modèle prédominant incarné par les victimes du malade mental. En s'en prenant aux représentants de la communauté qui l'exclut, en manipulant leurs corps réifiés dans des mises en scène qui conjuguent abjection, esthétique gore et humour noir, l'assassin interprété par le réalisateur conteste la norme. Plus exactement, il semble tenter de redéfinir les limites de cette dernière, érigeant sa propre marginalité en nouveau centre, en un canon inédit que promouvra quelques années plus tard le personnage de Torrente, digne héritier d'Evilio et du *Perturbado*.

[1] À l'exception de l'article dans lequel Jean-Claude Seguin examine la généalogie des différents personnages interprétés par Santiago Segura, envisagée à travers le prisme de la corporalité, les écrits sur ces courts-métrages se limitent aux publications des internautes et aux interviews accordées par l'acteur-réalisateur. Voir Jean-Claude SEGUIN, « Le Gros Dégueulasse » *in* Bernard BESSIÈRE, Bernard & Jean-Michel MENDIBOURE (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, pp. 119-127.

LES MONSTRES CRIMINELS : DES FIGURES DE LA FRANGE

Parce qu'elles n'ont de cesse d'interroger le rapport dialectique entre norme et déviance, la trilogie de courts-métrages et, plus généralement, l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Santiago Segura sont paradigmatiques de l'intérêt que portent nombre de réalisateurs postfranquistes aux figures et comportements de la marge. Dans un ouvrage consacré aux spécificités du cinéma espagnol de l'époque du franquisme jusqu'à la fin des années 1980, et en particulier à la prégnance du sang comme trait distinctif de la production nationale, Marsha Kinder rappelle que, dès l'époque de la Transition, les metteurs en scène concèdent à des cultures et pratiques périphériques une visibilité inédite : drogues, sexualités alternatives, délinquance, terrorisme envahissent l'écran et brisent l'illusion d'homogénéité sociale entretenue par un régime dictatorial qui, pendant près de quarante ans, a nié l'existence de ces marginalités en les réprimant et en leur refusant toute forme de représentation[2]. Cette dynamique se prolonge dans les années 1990 grâce à l'émergence d'une génération de jeunes réalisateurs qui contribue à la revitalisation de l'industrie cinématographique espagnole, affaiblie par les réformes successives de la décennie antérieure[3] : les propositions esthétiques et narratives audacieuses de metteurs en scène tels qu'Enrique Urbizu, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar… témoignent d'un nouvel élan créatif, impliquant entre autres la récupération et l'actualisation des codes du cinéma de genre[4]. À leur tour, ces cinéastes sondent les espaces de la frange en portant à l'écran les maux sociétaux de leur temps, symptomatiques du vent de postmodernité qui souffle sur l'Espagne de la fin du XXème siècle[5]. C'est dans cette tendance que s'insère à l'aube de la décennie 1990 le réalisateur novice Santiago Segura, lequel revisite tout à la fois les patrons du septième art hollywoodien et la tradition cinématographique espagnole, notamment la production grotesque des années 1960[6]. Dans ses trois courts-métrages, la marginalité prend les traits d'un psychopathe en proie à ses instincts criminels, figure très en vogue dans le cinéma international *mainstream* de la même époque[7]. La typification grotesquement outrée des deux malades mentaux décrits par la caméra de Segura, descendants des pauvres hères et sujets tarés qui apparaissent dans certains films de Buñuel ou de Fernán Gómez, entre autres, repose sur un jeu spéculaire entre leur physique ingrat et leur psyché perturbée. L'acteur-réalisateur exploite sa propre obésité pour forger des créatures au corps hyperbolique suscitant le dégoût du spectateur, êtres monstrueux dignes de figurer parmi les ratages de la nature jadis répertoriés dans les traités de tératologie : cette apparence repoussante nous confronte à une notion esthétique constitutive du concept de monstruosité, la laideur, entendue dans le sens que lui prête le philosophe Karl Rosenkranz, à savoir celui d'une « absence de forme, qui empêche que l'unité soit parfaitement achevée, ou bien qui le dissout dans l'informe, engendrant le chaos amorphe et la contradiction disharmonieuse »[8]. Soulignée par des vêtements flattant peu la silhouette des deux personnages (les bretelles et le short du *Perturbado* ; les tenues larges, sombres et sales d'Evilio), l'expansion démesurée des panses masculines se conjugue à d'autres détails physiques (myopie prononcée de l'attardé mental du deuxième film, rictus dévoilant une dentition abjecte, cheveux longs et crasseux du *Purificador*, mis en évidence par le cadrage en gros plan), symptômes d'une pathologie qui paraît envahir tout leur être :

---

[2] Marsha KINDER (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, p. 432.

[3] Voir Carlos F. HEREDERO & Antonio SANTAMARINA, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 35-85.

[4] Le cinéma de genre ne constitue qu'une tendance de la production de cette nouvelle génération de réalisateurs. Parmi eux, certains font également la part belle au réalisme social, tels Icíar Bollaín, Fernando León de Aranoa, Benito Zambrano… D'autres privilégient quant à eux un cinéma intimiste fondé sur l'introspection (Julio Medem, Marc Recha, Isabel Coixet, Gracia Querejeta…).

[5] Isolina BALLESTEROS, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », 2001, p. 19.

[6] Représentée principalement par Luis Buñuel, Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez et Marco Ferreri, cette tendance cinématographique se développe en marge de la culture franquiste et apparaît comme un moyen de contestation implicite des discours officiels. Près de deux décennies avant l'avènement de la démocratie et la libération des écrans, elle accorde aux individus marginaux, frappés de tares et/ou exclus de la société en raison de leur statut économique, une visibilité que leur refuse le cinéma de propagande. L'humour noir constitue le vecteur de la critique sociale et politique, ainsi que l'une des principales stratégies déployées par ces metteurs en scène pour contourner la censure.

[7] Citons par exemple deux succès populaires de la première moitié de la décennie, les films nord-américains *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) et *Seven* (David Fincher, 1995).

[8] Karl ROSENKRANZ, *Esthétique du laid* (1853), Belval, Circé, 2004, trad. Sibylle Muller, p. 375.

ces organismes irréguliers, informes et disharmonieux forgent l'image d'un « corps-malade »[9] portant dans sa chair les stigmates d'une déviance psychique. L'accent est ainsi mis sur la maladie dans le titre même du deuxième court-métrage, *Perturbado*, dont le protagoniste ne semble se définir qu'à travers sa psychopathologie : « es un enajenado mental, es un enfermo », affirme sa propre avocate lors de son procès, préconisant son internement dans un hôpital psychiatrique où l'on tentera en vain de le rendre inoffensif à grands renforts de drogues et d'électrochocs. Dans la courte séquence du pré-générique, un médecin – également incarné par Santiago Segura – expose en ces termes au spectateur le cas clinique qui va lui être présenté tout au long du film :

> … Estamos en los archivos de la Brigada Criminal. Tengo en las manos el dossier de un hombre que, aquejado de un extraño traumatismo infantil, se ve obligado a matar cuando expresa una fuerte excitación de carácter sexual. La lucha de un ser humano contra la psicosis, un hombre eminentemente bueno, un individuo muy pacífico que está sometido a los dictámenes de un cerebro enfermo. Esta es su historia…

Segura donne littéralement corps à un sujet dont l'humanité est mise en péril par ses perturbations psychiques. Non seulement l'acteur-réalisateur n'attribue aucun nom à son personnage, réduisant son identité à celle de sujet aliéné, mais il limite ses interventions verbales à la profération mécanique du mot « teta », déclenchée par la vue d'organismes féminins. Dominé par ses pulsions psychotiques, pris de convulsions devant toute image au contenu sexuel plus ou moins explicite, seulement capable d'émettre gémissements et cris animaux, le *Perturbado* s'apparente moins à un sujet pensant qu'à une bête privée de tout libre-arbitre et contrainte de tuer pour soulager les instincts qu'elle ne peut satisfaire. Il est d'ailleurs découvert par la police en larmes sur le cadavre de la jeune femme qu'il vient de tuer, comme si, dans un éclair d'humanité, il se repentait de son crime, de même qu'Evilio est animé d'une incontrôlable soif criminelle qui semble échapper à sa volonté : « yo no quería », s'écrie-t-il après avoir éventré l'adolescente du deuxième épisode. Le cinéaste recourt également au procédé de l'animalisation dans le diptyque du *Purificador* pour signifier le triomphe de l'instinct sur la raison, matérialisé par le parallélisme entre l'assassin, prédateur incapable de canaliser ses pulsions, et sa mascotte Jeromín, souris anthropophage qui dévore les membres de ses victimes. *El Perturbado* et Evilio apparaissent ainsi comme des « monstres par excès »[10], représentants d'une humanité en déliquescence, menacée par le retour d'une primitivité refoulée qui ne peut s'extérioriser que sous des formes dégénérées : anatomies hypertrophiées, corps hybrides au sein desquels coexistent l'humain et l'animal, leurs organismes déréglés constituent l'espace d'un débordement à la fois physique et comportemental. Les deux assassins achèvent d'abdiquer de leur condition d'hommes en enfreignant l'interdit du meurtre qui, aux yeux de Georges Bataille, régit toute communauté humaine[11] : intrinsèquement déviants, les monstres de Segura sont aussi « hors-la-loi »[12] puisqu'ils contreviennent tout à la fois à l'ordre naturel et aux règles de la société.

La monstruosité physique et psychique des deux protagonistes résulte du franchissement des frontières qui délimitent le type biologique mais également le canon social, dont les deux créatures constituent une déviation se heurtant à l'image antithétique des autres personnages qui apparaissent à l'écran : les victimes potentielles et les thérapeutes du *Perturbado*, les collégiennes et les membres de la famille massacrés par Evilio, tous configurent le patron normatif en marge duquel se situent les criminels. Les tares innées de ces êtres « outrant le cours de la Nature »[13] – ainsi Ambroise Paré définissait-il le monstre –, entraînent en effet leur mise au ban de la société. Les deux sujets incarnés par Segura suscitent moqueries, rejet voire frayeur : les jeunes femmes suivies par le *Perturbado* au début du film lui tournent le dos, lui jettent un regard furtif puis rient ostensiblement de son apparence disgracieuse. Sa propre avocate le repousse d'un geste dédaigneux lors du procès. Evilio se voit pour sa part refuser l'hébergement qu'il a courtoisement sollicité auprès d'une famille lambda au début du deuxième épisode : au volant de sa voiture, le père ne prend pas la peine de lui répondre, remonte la

---

[9] SEGUIN, J.-C., *art. cit.*, pp. 141-143.

[10] Leslie FIEDLER, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. « Touchstone », 1978, p. 20.

[11] Georges BATAILLE, « L'interdit du meurtre » in *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 46-55.

[12] Jean-Jacques COURTINE (coord.), *Les Mutations du regard. Le XXème siècle* (*Histoire du corps*, volume 3), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 230.

[13] Alain CORBIN (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre* (*Histoire du corps*, volume 2), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 285.

vitre du véhicule et démarre en trombe, réaction qui déchaînera la folie vengeresse du *Purificador*. D'un point de vue formel, cette exclusion manifeste se traduit également par le recours récurrent au procédé du champ-contrechamp, qui contribue à isoler les figures de la déviance dans un espace séparé de celui des individus adaptés à la vie en communauté. Le plus souvent cadré en gros plan ou en plan rapproché, l'assassin est symboliquement mis à distance et se présente en même temps comme le sujet vers lequel convergent tous les regards : ceux des adolescentes ligotées par Evilio, mortes en sursis observant avec angoisse les gestes de leur bourreau ; ceux des médecins de l'hôpital psychiatrique, fascinés par un patient apparemment incurable sur lequel ils décident d'expérimenter un traitement par électrochocs ; enfin, celui du spectateur lui-même, sidéré à l'instar des personnages diégétiques par ces individus de la lisière, partagé entre écœurement et attraction tout comme le public qui affluait jadis dans les galeries de curiosités, *freak shows* et autres foires où étaient exhibés les monstres. Seule la grand-mère de la famille décimée dans *Evilio vuelve*, être fragile constituant *a priori* une victime idéale, n'est nullement surprise par la présence d'un monstrueux étranger en train de violenter sa petite-fille sous son propre toit et ne paraît pas remarquer le cadavre de la mère gisant sur le sol de la cuisine. Unique membre de la cellule familiale qu'Evilio épargne dans un premier temps, elle est même sauvée *in extremis* par le psychopathe lorsque celui-ci, détectant une odeur de gaz, l'empêche de faire exploser la maison. Elle apparaît ainsi comme une exception parmi les personnages qui croisent la route de l'assassin : contrairement à tous les autres, elle ne manifeste à son égard aucune forme de rejet et lui propose même thé et biscuits, permettant à l'intrus de s'extraire de l'espace marginal dans lequel s'efforçaient de le maintenir les autres membres de la famille, projection réduite du corps social. En outre, sans doute le criminel reconnaît-il en elle un être de la bordure, elle-même exclue des sorties familiales, absente de la cuisine, pièce commune où se réunissent ses proches, et contrainte de se coucher tôt en raison de son âge avancé. Elle s'inscrit dans un autre territoire de la périphérie et de la dégénérescence (elle peine à marcher et perd la mémoire), celui de la vieillesse envisagée comme extrémité de l'existence, et vient en ce sens prolonger la généalogie des vieillards marginalisés du cinéma grotesque espagnol des années 1960. Si le récit paraît s'achever sur le paisible goûter nocturne que partagent ces deux êtres aux typifications pourtant antithétiques, les dialogues *off* qui accompagnent le générique de fin laissent entendre que la vieille dame a également été châtiée par le *Purificador* – nous y reviendrons. Ce dernier périt lui-même par deux fois : l'explosion finale du second volet trouve son pendant dans le premier épisode. Après avoir massacré les trois collégiennes, il sort de son antre et gagne la rue, espace où l'assassin se heurte à d'autres individus qui se lancent à sa poursuite, le rouent de coups puis l'enferment dans le coffre d'une voiture à laquelle ils mettent le feu. Ce sont curieusement trois délinquants, eux aussi figures de la frange, qui entreprennent de l'anéantir et s'allient pour cela à deux fils de bonne famille renonçant à secourir le bourreau, devenu à son tour victime, pour participer à son lynchage. L'ironique purification par les flammes du criminel qui se définissait lui-même comme un « purificateur » actualise en quelque sorte la fonction cathartique assignée dans les sociétés antiques au monstre, dont le sacrifice au cours d'un rituel mystique garantissait la mise à distance et l'évacuation des peurs collectives. En mettant à mort Evilio, les cinq jeunes gens vengent sans le savoir les victimes fraîchement assassinées et épurent le corps social d'un être nuisible qui menaçait son équilibre. Les rapports entre centre et marge incarnés par les personnages mis en scène dans ce dénouement configurent de surcroît une structure concentrique dont les trois niveaux, du plus interne au plus externe, coïncident respectivement avec les deux jeunes *pijos*, les trois voyous et, enfin, Evilio. Issus d'une classe sociale aisée située au cœur de cette conformation, les premiers semblent attirés par une force centrifuge les poussant à imiter le comportement des délinquants, individus de la lisière qui entendent éliminer un être encore plus marginal qu'eux et, pour ce faire, enfreignent à leur tour l'interdit du meurtre. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette extermination d'un sujet inadapté à la vie en société se déroule précisément dans une banlieue tout aussi délabrée que les tanières sombres, sales et suintantes d'Evilio et du *Perturbado*, territoires de la périphérie au sein desquels se meuvent les monstres de la trilogie, semblables aux créatures chimériques évoluant selon les croyances populaires « aux confins du monde connu » [14]. Toutefois, si les deux personnages sont à première vue neutralisés, leurs méfaits n'en ébranlent pas moins une société dont le réalisateur n'a de cesse d'interroger les canons par le truchement de l'ironie, procédé de la contradiction et du décalage sur lequel repose l'humour noir caractéristique de l'écriture cinématographique de Santiago Segura.

[14] Alain CORBIN, *op. cit.*, p. 374.

LA DÉCONSTRUCTION DE LA NORME ÉTABLIE

Dans les trois courts-métrages, le personnage excentré se venge de sa marginalisation en s'en prenant aux représentants de la norme corporelle et sociale dont il est l'antithèse absolue. La remise en question des patrons officiels s'opère par d'ironiques jeux de contrepoint opposant le délabrement physique et mental du criminel à la sanité corporelle et psychique de ses victimes, le premier triomphant toujours de la seconde. Evilio et le *Perturbado* malmènent les corps attractifs qui les entourent, en particulier les organismes féminins dont les courbes sensuelles (révélées par les tenues estivales des femmes court-vêtues du deuxième film) ou la fraîcheur juvénile (celle de la fillette qui mange sa glace dans *Perturbado* ainsi que des collégiennes et de l'adolescente tuées par Evilio) déchaînent leurs instincts lubriques. Objet sur lequel se concentrent les obsessions du psychopathe, le « corps-désir », que Jean-Claude Seguin définit comme le reflet inversé du « corps-malade »[15], est soumis à un processus de réification le réduisant à une matière que Segura dissèque au sens propre comme au figuré. L'anatomie féminine est dans un premier temps visuellement morcelée par la caméra subjective **(figure C)** : le regard concupiscent des deux personnages masculins se focalise exclusivement sur les poitrines et les postérieurs, comme en témoignent la première séquence de *Perturbado*, où ces zones corporelles constituent autant de tentations qui s'offrent à l'obsédé sexuel, ou encore les inserts sur le sein dénudé de la jeune fille de *Evilio vuelve*, à la merci de la lame du criminel. Cette atomisation symbolique préfigure le dépeçage bien réel que les deux assassins infligent à leurs victimes, ligotées, poignardées, éventrées, découpées et même, dans le diptyque du *Purificador*, livrées en pâture à la souris Jeromín. Le réalisateur met ces crimes sanglants au service du mariage entre abjection et humour noir dans des films parodiant ostensiblement les codes du *thriller* (notamment l'atmosphère angoissante et les effets de suspense, accentués par l'obscurité ambiante et la musique extradiégétique) et du film d'horreur, en particulier ceux des sous-genres du *gore* (en anglais, « sang caillé, répandu ») et du *splatter* (« gicler bruyamment ou sans interruption, éclabousser » et « frapper, martyriser »). Philippe Ross observe que ce type de cinéma, issue de la tradition grotesque du théâtre Grand-Guignol, rejette toute forme de suggestion, privilégiant le gros plan obscène pour choquer et écœurer le spectateur :

> [cette] tendance du cinéma d'épouvante et d'horreur pure se caractérise par une accumulation quasi maladive de scènes toutes plus abominables les unes que les autres et repose principalement sur une débauche d'effets spéciaux ultraréalistes et sanglants ; les ventres explosent, les tripes se répandent sur le macadam, les têtes roulent à terre, les membres sont mutilés, arrachés, etc. Tout ceci étant bien entendu montré le plus souvent en gros plan ou au ralenti avec un luxe de détails ignobles.[16]

Les jets et coulées d'hémoglobine exhibés par la caméra de Segura, en particulier dans les aventures du *Purificador*, souillent les corps beaux et sains que le *serial killer* malmène avec un plaisir sadique. À l'instar des metteurs en scène de sa génération qui détournent les codes du film de genre et les acclimatent à leur univers créatif sur le mode de l'hommage ou de la parodie, le réalisateur novice actualise ceux de cette catégorie cinématographique en outrant le caractère grotesque inhérent à l'esthétique *gore* : la vision répugnante du sang qui gicle et s'écoule des corps morcelés se double d'un recours à la scatologie (l'une des collégiennes urine de terreur ; dégoûtée par son bourreau, Patricia déverse le contenu de son estomac aux pieds d'Evilio, qui se baisse pour porter à sa bouche une crevette non digérée) et à un érotisme abject (le criminel réclame un baiser à la troisième collégienne dans le premier épisode et se montre sensible à la plastique de Patricia dans le second volet). Les effets obscènes s'accumulent à l'excès et caricaturent ceux de la tradition du film *gore* au point de désamorcer chez le public la terreur habituellement inspirée par la figure du tueur : c'est alors un rire grimaçant, tout aussi noir que les méandres de l'esprit aliéné du *Purificador*, qui s'empare du spectateur. Ils accentuent la distanciation caractéristique du film d'horreur entre le public et les événements diégétiques, distanciation mise au service de l'humour noir de Segura, « paratonnerre » – pour reprendre la métaphore d'André Breton – au moyen duquel le cinéaste fait accepter la mise en images explicite du désagréable et de l'odieux[17]. Outre les corps féminins effectivement agressés dans leur chair (auxquels s'ajoute celui du père de Patricia, puni pour avoir rejeté le *Purificador*), c'est celui du chanteur de

[15] Jean-Claude SEGUIN, *art. cit.*, pp. 121-122.

[16] Philippe ROSS, « Le gore : boursouflure sanglante du cinéma bis », *La Revue du cinéma*, n°373, juin 1982, cité par Philippe ROUYER, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Éditions Cerf, coll. « 7e Art », 1997, p. 14.

[17] BRETON, André, Préface (« Paratonnerre »), *Anthologie de l'humour noir* (1939), ADAGP Paris, FATRAS, édition de Jean-Jacques Pauvert (1966), Succession Jacques Prévert, coll. « Le Livre de Poche », n°3043, 2002, p. 15.

charme populaire Julio Iglesias, dont le portrait orne le mur de la tanière d'Evilio, qui est indirectement martyrisé : chacun des trois assassinats du premier épisode est relégué dans le hors-champ, seulement figuré par les giclées de sang qui souillent le cliché, cadré en gros plan[18]. Parce qu'il matérialise la tension toute ironique entre deux visions antagoniques du corps, ce choix de mise en scène sert clairement la déconstruction du canon représenté par les organismes sains, que le « corps-malade » malmène doublement : en massacrant les jeunes filles, Evilio met à mal l'image de beauté véhiculée par l'artiste, sorte de négatif de la disharmonie et de la distorsion incarnées par le criminel, que nous retrouvons d'ailleurs sur la couverture de la biographie feuilletée par le *Perturbado* à l'hôpital. De même, dans le deuxième volet, l'assassinat de l'adolescente est perpétré dans une chambre tapissée de posters à l'effigie de ses idoles, dont les corps d'éphèbes ne sont autres que le reflet inversé et démultiplié de l'organisme dégénéré du psychopathe.

Par ailleurs, aux côtés de la photo de Julio Iglesias dans le premier opus figure un portrait de la Vierge également maculé du sang des victimes et entrant lui-même en résonance avec celui d'un prêtre accroché au-dessus du lavabo dans le sordide appartement du *Perturbado*. Ces images de religiosité participent des jeux d'antithèse sur lesquels se fonde l'humour noir de Segura : elles détonnent dans les antres crasseux et obscurs de *serial killers* s'apparentant à de véritables figures infernales[19]. Mis au ban de la société, ceux-ci apparaissent comme des déclinaisons grotesques de Satan, ange déchu, être marginal par excellence car banni du Paradis pour avoir enfreint la loi divine. Comble de l'ironie, le *Purificador* se considère investi d'une mission consistant à « ôter les souillures d'(un lieu) par un acte rituel afin d'en écarter tout esprit mauvais ou maléfique, de le rendre propre à assumer ses fonctions » (telle est la définition que propose le Trésor de la Langue Française du verbe « purifier »), rôle que Segura confie à un être vil au prénom chargé de connotations diaboliques : la racine anglaise d'« Evilio », *evil*, « mauvais, malfaisant » ou « mal » en anglais, que le spectateur a tôt fait de rapprocher du substantif *devil*, « diable », ainsi que le titre de la biographie consacrée à Julio Iglesias dans *Perturbado, Entre el cielo y el infierno*, constituent des indices invitant à considérer le déchaînement des pulsions psychotiques chez ces deux sujets aliénés comme l'émanation des forces démoniaques qui semblent s'être emparées d'eux. Evilio et le *Perturbado* préfigurent d'ailleurs le méphistophélique Baltasar (là encore un assassin de jeunes filles, qui tue ses victimes à coups de faux) et le vendeur de boutique sataniste José María, personnages respectifs des longs-métrages *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996) et *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995). Le sort réservé à Evilio dans les deux épisodes ne fait que rendre plus patente cette assimilation entre le diable et le personnage du tueur en série : au terme du premier récit, il disparaît dans les flammes puis, tel un Christ des ténèbres, semble mystérieusement ressusciter, surgissant au milieu de la nuit au début du second épisode, pour périr à nouveau au cours d'une explosion provoquée par Jeromín dans la cuisine remplie de gaz. Le gros plan sur le visage du criminel enfermé dans le coffre de la voiture incendiée, qui clôt le film de 1992, se teinte d'une lumière rouge infernale **(figure E)** puis laisse place à un écran noir accompagné d'un rire sardonique *off* signifiant, au-delà de la mort physique du personnage, le triomphe de cet être diabolique, appelé à revenir à la vie, sur les prétendus garants de la norme sociale qui ont tenté de le faire disparaître. De même, l'on peut considérer les lourds traitements administrés au *Perturbado* comme une forme d'exorcisme médical qui semble à première vue avoir libéré le patient de ses pulsions en le réduisant à un état végétatif. Mais, là encore, une ultime manifestation de grivoiserie signale que les instincts du personnage sont loin d'avoir été canalisés. Le récit s'achève à nouveau sur le ricanement diabolique du malade mental, suggérant l'impuissance de la médecine à redresser l'esprit et le corps déviants du patient. Ainsi donc, la matrice normative officielle échoue à s'imposer à tous les individus, elle se révèle être constamment menacée, mise à mal par les sujets qui y échappent. À travers ses

[18] Le procédé est repris dans *Torrente, el brazo tonto de la ley* : le policier passe au mixeur les restes de nourriture recueillis sur des tables de bar afin de les servir à son père en guise de repas. Un gros plan sur le robot électroménager permet d'apercevoir le portrait de Julio Iglesias, à nouveau, sur le journal qui enveloppe les aliments : l'icône n'est pas ici éclaboussée de sang mais condamnée à être déchiquetée.

[19] En 1994, Santiago Segura réunit ses quatre courts-métrages dans une compilation VHS intitulée *Corto Greatest Hits. Jistory*, dont le titre hispanisé et la jaquette (la photo d'une statue du cinéaste se détachant sur un ciel orageux) parodient ceux du double album de Mickael Jackson, *History: Past, Present and Future – Book I.* La compilation est éditée, non par hasard, en 666 exemplaires, nombre diabolique par excellence, et distribuée par le réalisateur lui-même. Cecilia VERA, Cecilia, Silvia BADARIOTTI & Débora CASTRO, « Santiago Segura. Actor y director » in *Cómo hacer cine 2.* El día de la bestia *de Álex de la Iglesia*, Madrid, Editorial Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », 2002, pp. 141-143.

protagonistes anormaux, Segura pourfend les canons corporels et sociaux, les fait voler en éclats de même qu'il dissèque les organismes sains. Toutefois, il ne paraît pas tant chercher à revendiquer l'abolition de toute norme qu'à promouvoir une redéfinition de ce concept et, par conséquent, des limites séparant le territoire du centre de celui, périphérique, de la déviance.

D'EVILIO À TORRENTE : VERS UN RECENTREMENT DE LA MARGINALITÉ ?

Segura semble s'attacher à démontrer dans son triptyque qu'un recentrement de la bordure est envisageable, ce que corrobore la position névralgique occupée par le monstre marginal au sein des trois récits filmiques : non seulement celui-ci capte l'attention de tous les autres personnages, nous l'avons souligné, mais il est aussi le sujet sur lequel se focalise la caméra, situé le plus souvent au centre du champ. Ce glissement topographique s'exprime par ailleurs à travers le dessein du criminel. Si le *Perturbado* est interné et neutralisé, spatialement mis à l'écart de la société, Evilio se meut en toute liberté et entend paradoxalement, à travers ses méfaits, faire respecter les règles de la communauté dont il est exclu : les enfants doivent aller à l'école et obéir à leurs parents, les jeunes filles sont tenues de préserver leur innocence et de toujours dire la vérité à leur mère, les membres du corps social ont le devoir de s'entraider et de partager leurs biens. Mais c'est une norme déformée par son esprit malade dont il prétend se faire le porte-étendard en sanctionnant toute forme de transgression par un châtiment unique et démesuré en regard de la « faute » commise : la mort, administrée au moyen de son couteau « purificador ». À nouveau, l'humour noir s'exprime à travers d'ironiques jeux de décalage fondé sur un manichéisme dont les pôles s'inversent. L'assassin se présente par deux fois comme un justicier – « yo soy la justicia », affirme-t-il dans les deux épisodes –, supposé défenseur de l'ordre et du bien – « soy buenísimo » – veillant à ce que les adolescentes se montrent elles-mêmes « buenas »[20]. Pourtant inscrit en creux dans son nom même, le mal, dont il est incontestablement la personnification aux yeux du spectateur, est incarné, de son point de vue perturbé, par les collégiennes qui font l'école buissonnière : « es que se empieza por aquí… pero luego se acaba mal. Muy mal. » Il massacre ses deux premières captives après avoir vérifié qu'elles ont effectivement menti à leur mère et poignarde la troisième parce qu'elle a accepté de lui accorder un baiser, comportement que le criminel juge digne d'une « puta ». De même, dans le second volet, il déplore la dégradation de l'éducation des enfants : « …si es que se han perdido los modales, las maneras, la educación ya no existe. […] La juventud está cada vez peor. ¿Hay algo más feo que levantarle la voz a un adulto? ». Par ailleurs, il se venge de la famille qui a refusé de l'accueillir et voit dans le confort matériel de cette dernière une inclination blâmable pour la surabondance. Il s'érige en garant du bien collectif et punit ce qui s'apparente pour lui à une forme d'individualisme et, par conséquent, à une infraction à la règle de partage qui doit régir la vie en communauté : « Lo tienes todo, ¿eh? El chalete, la piscinita, el cochazo, lo tienes todo, lo tienes todo, y no quieres compartir. Eres muy malo. Y ahora no tienes nada. ¡Nada! », sermonne-t-il le père de famille avant de l'éventrer au moyen d'une pelle. Il fait plus loin l'inventaire de tout ce que possède l'adolescente Patricia (photos de ses amis, peluches sur son lit, vêtements de marque), qui connaît à son tour un bien triste sort. La grand-mère elle-même, dans un premier temps épargnée, nous l'avons vu, n'échappe pas à la lame du *Purificador*, comme le révèle le plan qui clôt le générique final car, aux yeux du justicier, elle fait preuve tout autant que les autres membres de la famille d'un égoïsme coupable en offrant à son « invité » une multitude de petits gâteaux avec lesquels « se pudiera haber alimentado a un poblado entero de niños chinos una semana ». L'humour des deux courts-métrages réside dans la prétendue soif de justice d'un psychopathe qui, bien qu'exclu du corps social, prétend veiller au respect des règles assurant son bon fonctionnement et sanctionne tout manquement auxdites

[20] Cette inversion ironique est soulignée dans *Evilio vuelve* par un clin d'œil au film *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, dont nous apercevons furtivement un extrait à la télévision au moment où l'assassin poursuit Patricia dans la maison après avoir massacré ses parents. Dans ce passage mis en abyme, le lépreux se fait le porte-parole d'un groupe de miséreux, êtres de la frange, comme le *Purificador*, recueillis par la pieuse Viridiana : « … no le va a pasar nada señorita, que aquí todos somos gente de bien », assure-t-il à la jeune femme. Or le spectateur cinéphile n'ignore pas que les loqueteux profiteront de l'absence de leur bienfaitrice pour improviser un banquet orgiaque et, à son retour, tenteront d'abuser d'elle : un triste sort qu'il a tôt fait de rapprocher du destin inéluctable des victimes d'Evilio, auxquelles le tueur promet de les épargner si elles n'ont enfreint aucune de ses règles. Outre la fonction programmatrice de la citation, ce parallélisme témoigne d'un enracinement, conscient et revendiqué, de l'écriture cinématographique outrée de Santiago Segura dans la tradition grotesque des années 1960 que nous avons déjà mentionnée.

règles, tout semblant de déviance, en commettant lui-même l'infraction suprême du meurtre. Ce décalage ironique sert le propos du réalisateur qui, en confiant la fonction de garant de la norme à un personnage marginal mû par une conception déformée des patrons sociaux, monstrueusement outrés par sa psychè altérée, vise à démontrer le caractère arbitraire de la norme établie et des comportements jugés déviants en regard de celle-ci. Mis au ban de la société parce qu'il contrevient à ses codes, Evilio renverse ici le rapport du centre à la périphérie en éliminant les sujets situés en marge de son système et œuvre à l'imposition de sa propre norme.

À ce point de notre analyse, il convient de resituer la trilogie de Segura dans une production cinématographique placée entièrement sous le signe de la dialectique norme / déviance. Les trois récits brefs marquent l'émergence d'une « silhouette-personnage »[21] de la lisière qui se consolide peu à peu et dont le recentrement est scellé par le triomphe de Torrente sur les écrans à la fin de la décennie 1990 puis dans les années 2000. La caractérisation monstrueuse d'Evilio et du *Perturbado* annonce en effet l'avènement du policier obèse, sale et odieux, figure de l'outrance en gestation dans les œuvres primitives du réalisateur. Il se présente comme le descendant des deux premiers en ce sens que ses aventures permettent à Segura, par le biais du format long et du film à suites, d'approfondir l'exploration des rapports entre les espaces du centre et de la bordure, ébauchée dans les courts-métrages. Le protagoniste de la tétralogie partage en effet avec les malades mentaux des trois films précédents un physique disgracieux, un comportement déréglé et un rapport paradoxal aux normes officielles l'ancrant dans la périphérie d'une société dont il se prétend pourtant le représentant, supposé porte-étendard de « la lucha contra el crimen, la defensa del orden establecido, el cumplimiento de la justicia » : démis de ses fonctions de policier, il agit dans les deux premiers épisodes en toute indépendance, électron libre évoluant principalement au cœur des quartiers malfamés de banlieue et détournant toujours la loi pour parvenir à ses fins. Il œuvre en marge des pouvoirs officiels, se refuse à intervenir dans les braquages, rixes de rue et autres règlements de comptes, préférant prendre la poudre d'escampette ou persécuter les individus qu'il juge indésirables, des immigrés pour la plupart. Il entend ainsi faire respecter la norme nationaliste, raciste et misogyne gouvernant sa vision personnelle de la société, de même qu'Evilio s'attache à épurer celle-ci des individus échappant à la matrice alternative qu'il incarne et promeut. Exclu de maints espaces publics et sphères collectives, dénigré par nombre de ses concitoyens qui le qualifient de « gordo » et de sujet « desprovisto de sus capacidades mentales », rejeté par les somptueuses créatures dont il s'amourache, Torrente se distingue toutefois des deux criminels dégénérés par une volonté manifeste de s'intégrer au corps social, aspiration synonyme de réconciliation avec les organismes sains qu'Evilio et le *Perturbado* cherchaient à anéantir. J.-C. Seguin souligne d'ailleurs toute l'ambivalence de ce personnage déchiré entre centre et marge :

> Torrente trouve son origine dans les franges de la grande ville, mais il porte son corps, il le pousse vers le cœur des choses. Il est désir de reconnaissance, de séduction, voire d'amour dans *Misión en Marbella*. Le corps se recentre, il fait corps avec la caricature d'une Espagne 'nationale'.[22]

C'est en collaborant avec des êtres tout aussi marginaux que lui – handicapés, simples d'esprit, attardés mentaux, repris de justice –, lie de la société espagnole, qu'il parvient paradoxalement à trouver sa place au sein de cette dernière. S'il méprise ouvertement les membres de cette cour des miracles (à commencer par son propre père, vieillard hémiplégique qu'il maltraite et contraint à mendier), il n'en recourt pas moins à leurs services afin de pouvoir faire triompher la justice, le plus souvent bien malgré lui. Ses succès, en général purs fruits du hasard, permettent à ce personnage de la bordure de se déplacer vers le centre dont il a été exclu, glissement qui se cristallise dans la séquence de clôture de *Torrente 2*, lorsque ses amis et collègues réunis célèbrent sa réintégration dans la police. Mais ce recentrement ne s'avère être que provisoire puisque le personnage est incarcéré dans la banlieue madrilène de Carabanchel et donc définitivement mis au ban de la société au terme du dernier épisode. Le parcours de Torrente et le va-et-vient constant entre les territoires du centre et de la périphérie témoignent ainsi du dessein d'un réalisateur qui, tout au long de la série, manipule son personnage comme une marionnette dont la position duelle est symptomatique de l'instabilité de la norme et de son inévitable remise en question. Par ailleurs, la confrontation des courts-métrages et de la tétralogie révèle que le propos de Segura a sensiblement évolué depuis le début des années 1990 : si

[21] Jean-Claude SEGUIN, *art. cit.*, p. 120.
[22] *Ibidem*, p. 127.

l'acteur-réalisateur affiche son goût pour le divertissement et promeut la commercialisation de ses premières œuvres en revendiquant son désir de ne pas se prendre au sérieux[23], la réflexion sur la déviance dans la série *Torrente*, en particulier dans le premier volet[24], présente une vocation satirique absente des courts-métrages, sans qu'il ne cesse pour autant de se livrer à l'exercice ludique du détournement, s'appropriant des codes empruntés à un univers cinématographique qu'il appréhende comme un immense terrain de jeu. La réactualisation du film *gore* cède le pas à une relecture parodique du film d'action et du cinéma d'espionnage – plus prégnante encore dans les trois suites – qui n'exclut pas l'esthétique abjecte des débuts, ici incarnée par une grotesque caricature hispanique du célèbre agent secret James Bond. À ces références du cinéma hollywoodien s'ajoutent les clins d'œil à la tradition de la comédie espagnole des années 1960 et 1970, joyeusement revisitée par le metteur en scène. Cependant, les ressorts de la parodie et de l'humour noir ne font plus apparaître le personnage marginal comme une figure diabolique dominée par des pulsions psychotiques mais comme un « vieux démon stupide »[25] et rétrograde, emblème monstrueusement outré d'un monde en mal de repères à travers lequel Segura brocarde une Espagne contemporaine tiraillée entre modernité et conservatisme, en partie légataire des valeurs prônées par le franquisme. Erwann Lameignère voit ainsi dans l'inspecteur déchu une personnification de « tout ce que la droite et la gauche démocratiques ont sans cesse tenté de repousser dans les coins les plus reculés des quartiers et des campagnes »[26]. En ce sens, l'excentrisme du policier ripou métaphorise les dysfonctionnements et déviances extrémistes de la société postfranquiste, corrompue par les résidus d'un nationalisme que l'avènement de la démocratie n'a pas permis d'éradiquer. L'humour irrévérencieux confronte par conséquent le spectateur des *Torrente* à une caricature sociale absente de la production brève de Segura : les variations autour de la norme témoignent d'un positionnement éthique du réalisateur par rapport à une réalité espagnole sur laquelle il porte un regard empreint d'ironie. Une telle prise de position n'a d'ailleurs sans doute pas été prise en compte par certains critiques qui ont cru voir dans les longs-métrages du metteur en scène de simples produits du « cinéma-poubelle » faisant l'amalgame du populaire et du vulgaire[27]…

« Affreux, sales et méchants » à l'instar des créatures grotesques mises en scène dans la fresque familiale du cinéaste italien Ettore Scola (1974), Evilio et le *Perturbado* apparaissent en quelque sorte comme des esquisses du personnage de Torrente, figures de l'outrance que le réalisateur polit, épure de leurs pulsions démoniaques pour forger un personnage non moins caricatural, mais ancré dans la réalité d'une Espagne postfranquiste dont il constitue le reflet déformé. Les récits brefs du début de la décennie 1990 contiennent à l'état larvaire l'esthétique du débordement et de l'abjection que Santiago Segura développera dans ses œuvres longues et dont il fera sa marque de fabrique : l'univers créatif du metteur en scène se polarise autour d'individus apparemment exclus du cœur de l'espace social, éparpillés sur ses bords, mais poussés tels des pions sur un plateau de jeu vers un centre dont les contours ne cessent de se redéfinir. Point névralgique autour duquel s'articulent les différentes fictions, les monstres criminels sont les objets d'étude que Segura examine dans son laboratoire cinématographique, leur permettant de s'arroger la position centrale que la société des corps beaux et sains leur refuse. Au-delà de ces manifestations diégétiques de la déviance, le succès retentissant des quatre opus de la série *Torrente* et la fidélité indéfectible du public espagnol à l'égard de l'odieux personnage mettent en lumière l'exercice d'une force centripète qui semble déborder sur l'espace extracinématographique : ce

[23] « Esta cinta ha sido concebida para la promoción y el engrandecimiento de la cultura, sin afán de mucho lucro », est-il écrit ironiquement au dos de la jaquette de la compilation commercialisée en 1994, où figure également la mention « Santiago Segura. Sus mejores cortos (los únicos) ».

[24] Si elle demeure bel et bien présente dans les trois opus suivants, la satire de la société espagnole se fait toutefois plus discrète que dans *Torrente, el brazo tonto de la ley* : Segura opte pour un registre plus ludique et parodie allègrement des références empruntées au cinéma, à la télévision, à la bande dessinée et au dessin animé, ses créatures évoquant parfois, par leur typification caricaturale et leur gestuelle burlesque, les personnages du *comic* ou du *cartoon*.

[25] Erwann LAMEIGNÈRE, « Torrente : humour obscène et polémique » in *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Anglet / Paris, Séguier, 2003, pp. 79-81.

[26] *Ibidem*, p. 80.

[27] Jordi COSTA, « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenomeno Torrente » *in* Pedro ARMOCIDA, Giovanni SPAGNOLETTI & Nuria VIDAL, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, trad. Paola Colacicchi, pp. 61-68.

sont les spectateurs eux-mêmes qui contribuent à ce recentrement de la marge en accourant massivement dans les salles[28] pour rire des tribulations du policier corrompu, recentrement promu par un acteur-réalisateur qui, dès l'époque de ses premières créations, n'hésite pas à faire de son propre corps hyperbolique le moteur des stratégies commerciales déployées pour asseoir le réseau médiatique tissé autour de ses figures marginales. Il semble se fondre dans des créatures qu'il n'a de cesse de décrire comme monstrueuses, de se confondre avec elles, érigeant ironiquement la déviance en norme de son imaginaire créatif mais aussi de son propre *star system*.

[28] *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) réalise le plus grand nombre d'entrées de toute la décennie 1990 avec 2 835 220 spectateurs. Carlos F. HEREDERO, *Veinte nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 25-26. Treize ans plus tard, *Torrente 4: lethal crisis (crisis letal)* connaît la sortie la plus prometteuse de l'histoire du cinéma espagnol avec 1 090 127 spectateurs et 8,4 millions d'euros recueillis en un week-end seulement – plus que les recettes totalisées par les films espagnols de 2010. Gregorio BELINCHÓN, « Taquilla fin de semana: *Torrente 4* llega a los 8,4 millones de euros », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 16/03/2011, disponible sur :
<http://www.blogs.elpais.com/version-muy-orignal/2011/03/tagtor.html> (consulté le 22 avril 2013)