



## **”Jeunesses malmenées : une poétique de la violence dans les courts-métrages de Juanma Bajo Ulloa”**

Diane Bracco

### **► To cite this version:**

Diane Bracco. ”Jeunesses malmenées : une poétique de la violence dans les courts-métrages de Juanma Bajo Ulloa”. AA. VV., Image et violence, actes du IXème Congrès International du Grimh, 20-22 novembre 2014, Lyon, Le Grimh-Passages XX-XXI, p. 295-306., 2016, Lyon, France. hal-02448074

**HAL Id: hal-02448074**

**<https://hal.science/hal-02448074>**

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.

Diane BRACCO

## **Jeunesses malmenées : une poétique de la violence dans les courts-métrages de Juanma Bajo Ulloa**

Connu essentiellement pour ses drames *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993), ainsi que pour sa comédie loufoque *Airbag* (1997), Juanma Bajo Ulloa occupe une place à part au sein du paysage cinématographique espagnol : il cultive une œuvre singulière détachée des deux grandes dominantes qui s'affirment alors, le cinéma de genre et le réalisme, tendances entre lesquelles il n'a pourtant cessé d'osciller pour façonner un monde qui lui est propre. Dès les années 1980, en collaboration avec son frère Eduardo, il se lance dans la réalisation de courts-métrages en super-8 financés par Gasteizko Zinema, la société de production qu'ils ont eux-mêmes fondée, grâce au soutien de Fernando Trueba. La cruauté des relations humaines, la solitude de l'être, l'éclatement de la cellule familiale, la souffrance intérieure et silencieuse sont autant de thématiques qui se déclinent dans ses premiers films amateurs. En 1988, Bajo Ulloa passe au format 16 mm avec *Akixo* : il dépeint à travers un *flash-back* le quotidien d'un jeune *dealer* de Vitoria étouffé par sa mère et porte à l'écran le climat sociopolitique agité qui règne dans la capitale basque à cette époque. Le retour final au présent révèle que l'adolescent est condamné à finir ses jours en fauteuil roulant après avoir donné un coup de pied dans une poubelle contenant une bombe. Le cinéaste abandonne cet ancrage réaliste dans son court-métrage suivant, *El reino de Víctor* (1989), tourné en 35 mm : il opte cette fois pour un récit inspiré de l'univers du conte de fées dont il actualise certains motifs. Un enfant d'une dizaine d'années, Víctor, est témoin des maltraitances infligées par son propre père à Sara, l'adolescente orpheline qu'ils ont recueillie et qu'il tente courageusement de protéger. La complicité des deux personnages repose en partie sur la lecture commune d'un conte merveilleux qui résonne à bien des égards avec leur propre quotidien : la fiction littéraire finit par s'entremêler à leur réalité lorsqu'un mystérieux jeune homme fait irruption dans l'oppressante demeure et élimine le père tyrannique avant de mourir lui-même au cours d'une lutte sanglante.

L'exposition rapide de ces intrigues révèle le rôle moteur que joue la violence dans la création de Juanma Bajo Ulloa dès l'époque de ses courts-métrages : qu'elle affleure à travers les convulsions du corps urbain dans un contexte sociopolitique agité, ou bien par le biais de la terreur que fait régner la figure paternelle dans l'intimité du foyer, elle érode les espaces et affecte les corps dans leur chair, s'exerçant plus spécifiquement contre les jeunes gens. Nous nous proposons d'ébaucher une analyse des diverses formes et expressions que recouvre ce phénomène dans *Akixo* et *El reino de Víctor*,

œuvres brèves représentatives des années de formation de Bajo Ulloa et récompensées par une trentaine de prix dans plusieurs festivals nationaux<sup>1</sup> : tout en tenant compte du changement d'environnement et d'atmosphère qui s'opère d'une fiction à l'autre, nous verrons comment le réalisateur, dans cette production primitive, pose les jalons d'une poétique de la violence polarisée autour du thème de la jeunesse malmenée et sous-tendue par le principe de la désagrégation, poétique qui se déploiera pleinement dans ses drames postérieurs.

## Mises en scène de la violence : un phénomène polymorphe

### **Akixo ou la violence comme émanation de la réalité sociopolitique basque**

Juanma Bajo Ulloa est, au même titre qu'Enrique Urbizu, Álex de la Iglesia ou Julio Medem, l'un des représentants de la jeune génération basque qui fait entendre sa voix dans le concert des nouvelles écritures cinématographiques émergeant en Espagne dès la fin de la décennie 1980. À la différence de certains de leurs aînés, malgré leur origine commune et l'inscription d'une partie de leurs intrigues en Euskadi, ils excluent de leur création toute revendication politique de caractère nationaliste, rejetant même l'idée d'appartenance à un cinéma régional<sup>2</sup>. Au-delà de la pluralité thématique, esthétique et narrative qui caractérise leurs films, il est possible de voir dans leur fascination commune pour la violence une spécificité de la tendance qu'ils constituent<sup>3</sup>. Une telle inclinaison ne leur est certes pas propre puisque la violence imprègne une partie de la production espagnole contemporaine<sup>4</sup> et apparaît même, pour Marsha Kinder, comme un trait distinctif de la cinématographie nationale<sup>5</sup>. Toutefois, on ne peut s'interroger sur la singularité de ses expressions dans leur création sans analyser celles-ci à la lumière de la conjoncture sociopolitique basque. Les œuvres de ces réalisateurs rendent compte, à des degrés divers et de façon plus ou moins consciente, d'une certaine intériorisation du climat chaotique dans lequel ils ont grandi. Le court-métrage *Akixo* en offre ainsi un exemple emblématique : il est le seul film où Bajo Ulloa aborde de manière frontale la situation de sa région natale, s'attachant à recréer l'atmosphère d'une époque. Le cinéaste situe l'intrigue dans la Vitoria de la fin des années 1980 et, à travers le quotidien désœuvré du protagoniste, le *dealer* Akixo, il brosse un portrait de la jeunesse urbaine de cette période, métonymie d'une population basque

---

<sup>1</sup> Carlos ROLDAN LARRETA, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997, p. 331-338.

<sup>2</sup> María Pilar RODRÍGUEZ, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca Vasca, 2002, p. 16 sqq.

<sup>3</sup> Voir Joseba GABILONDO, « Uncanny Identity: Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema » in Jo LABANYI (dir.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 262-279.

<sup>4</sup> Cristina MOREIRAS MENOR, « Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain » in Barry JORDAN & Rikki MORGAN-TAMOSUNAS (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, p. 134-142.

<sup>5</sup> La chercheuse a consacré un ouvrage à cette prédilection du cinéma espagnol pour le sang et la violence : Marsha KINDER (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, 553 p.

affectée par la violence sociale, économique et politique. Par le truchement d'une juxtaposition de séquences se déroulant dans les bars, dans le *gaztetxe*, dans les appartements ou dans la rue, il dépeint avec une précision documentaire les mœurs d'un groupe de jeunes oisifs : ces séquences apparaissent comme des unités narratives indépendantes, traversées par l'axe thématique de l'alcool et de la drogue. Matérialisé par le cadrage resserré autour des boissons et des stupéfiants qu'ils consomment, le rôle de premier plan que jouent ces substances dans leur quotidien est révélateur d'une urgence de divertissement et d'évasion que ne fait qu'exacerber le contexte de violence dans lequel ils évoluent. L'ombre de cette dernière plane constamment sur l'existence de la jeunesse *vitriana*, comme en témoigne l'épisode du *gaztetxe* : l'ambiance festive est perturbée par l'irruption dans le local d'une jeune fille blessée au cours d'une manifestation nocturne réprimée par la police. La suite de la séquence se construit sur une alternance entre, d'une part, les plans montrant le cousin d'Akixo, ivre mort dans les toilettes du *gaztetxe*, et, d'autre part, les plans en pied du protagoniste errant dans la rue, insultant les forces de l'ordre, déjà parties, et lançant rageusement sa bouteille de bière dans le vide.



Juanma Bajo Ulloa, *Akixo*, 1988

© DVD Avalon

L'explosif abandonné sur le trottoir, les volutes de fumée réfléchissant la lumière des gyrophares et le son des sirènes hors-champ sont autant de rémanences de l'affrontement qui, conjuguées aux images de certaines séquences ultérieures révélant l'omniprésence de la police dans les rues, concourent à dépeindre une atmosphère d'insécurité inspirée des souvenirs personnels de Bajo Ulloa :

La gente que teníamos veinte años salíamos a tomar copas los fines de semana y lo hacíamos en zapatillas, porque siempre había manifestaciones: estabas dentro de un bar, se oía fuera « ¡Gora Eta militarra! », cuatro pelotazos y todo el mundo a correr. A veces la policía entraba en los bares y otras veces no les dejaban, pero siempre estábamos de movida. Luego seguías emborrachándote y continuaba la fiesta.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Juanma Bajo Ulloa dans Carlos F. HEREDERO, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de

Le cinéaste porte ainsi à l'écran un climat de désordre quotidien, inévitablement banalisé : de fait, les conversations triviales d'Akixo et de ses amis révèlent qu'ils ne s'interrogent jamais sur les convulsions qui affectent leur ville mais les acceptent comme une réalité faisant partie intégrante de leur existence. Outre l'évocation de ces manifestations, le réalisateur souligne, dans la même interview, l'intensité, à cette époque, d'une activité culturelle de caractère revendicatif<sup>7</sup>, illustrée dans le film par les affiches provocatrices du *gaztetxe* et, surtout, par la diffusion dans la diégèse de morceaux de groupes de rock basques surgis au début des années 1980. La portée révolutionnaire des textes de Hertzainak, Potato ou la Polla Records, dont les compositions marient les influences *punk*, *reggae* et *ska*, fait de cette bande originale le vecteur d'une certaine agressivité acoustique qui accentue l'image d'agitation générale. Mais c'est sans nul doute dans l'avant-dernière séquence que cette violence sociopolitique se révèle sous son jour le plus radical, à travers une représentation du terrorisme nationaliste : on voit l'adolescent donner au ralenti un coup de pied dans une poubelle. Combinée à un fondu au blanc à valeur elliptique qui clôture le *flash-back*, l'invasion de la bande sonore par une sorte d'indéfinissable bourdonnement figure la déflagration dont nous découvrons les conséquences dans le dénouement : le déjeuner sur lequel s'est ouvert le film s'achève et Akixo quitte la table ; l'élargissement du cadre révèle qu'il a été amputé des jambes et qu'il demeurera à vie prisonnier de sa chaise roulante.

### **Violence et manichéisme dans *El reino de Víctor* : une actualisation de l'univers du conte de fées**

Le metteur en scène se détourne du cadre réaliste basque pour proposer, dans *El reino de Víctor*, une actualisation filmique de l'univers merveilleux du conte de fées, manichéen et éminemment violent. L'intrigue se déroule intégralement à l'intérieur d'une demeure de type gothique où cohabitent le petit Víctor, son père tyrannique et la jeune Sara. La tradition populaire du conte est explicitement convoquée à travers l'histoire que Víctor et Sara lisent ensemble chaque soir dans leur lit : l'ouvrage, le texte et ses illustrations sont à plusieurs reprises cadrés en gros plan tandis que la narration est assurée à haute voix par la jeune fille. Cette mise en abyme audiovisuelle du conte ainsi que l'insistance narrative sur le rite de la lecture ne font que mieux ressortir les correspondances qui peuvent être établies entre le récit merveilleux et l'existence des personnages diégétiques. Tout en faisant converger de manière plus ou moins évidente des modèles canoniques tels que *Cendrillon*, *Barbe Bleue* ou *La Belle au bois dormant*, Sara peut être assimilée à la princesse du conte, prisonnière d'un ogre et privée de sa voix par un sortilège : exploitée, humiliée et quotidiennement violée par le père de Víctor, elle n'a d'autre choix que de se soumettre en silence à l'ordre phallocentrique représenté par l'abject personnage masculin dont la caractérisation répugnante, fondée en partie sur des associations visuelles scatologiques, motive un rapprochement avec la figure archétypique de l'ogre<sup>8</sup>. L'oppressante bâtisse elle-même et l'atmosphère de terreur qu'y fait régner le maître des lieux évoquent le topique du château

---

Alcalá de Henares, 1997, p. 134.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> L'austère grand-père d'Ami dans *Alas de mariposa* en sera une autre variante.

enchanté, décrit dans le livre comme un « espacio de silencio y miedo ». Quant à la figure du prince salvateur, elle se dédouble et s'incarne, d'une part, dans le personnage de Víctor qui, malgré son jeune âge, n'hésite pas à défier courageusement l'autorité paternelle pour prendre la défense de Sara, et, d'autre part, dans celui de l'inconnu qui s'introduit dans la maison et y évolue à l'insu de tous : d'apparence sale et négligée, le jeune homme livre une représentation grotesquement dégradée de l'archétype du prince charmant, mis à mal dans des épisodes à teneur scatologique ou par le truchement d'une gestuelle burlesque. Dans plusieurs séquences, on le voit contempler Sara et s'éprendre peu à peu d'elle, à tel point qu'il entreprend d'anéantir son bourreau lors d'un affrontement sauvage dans la salle de bain. Grièvement blessé, il expire, abandonnant sa place de sauveur à Víctor. En faisant interagir les événements du récit diégétique avec ceux de la fiction littéraire, le cinéaste actualise la logique narrative propre à tout conte merveilleux, ainsi analysée par Catherine Marin :

Que les contes de fées soient truffés d'une bonne dose de violence n'a rien d'étonnant en soi puisque, par définition, un conte de fées se structure toujours autour d'un méfait et de la réparation de ce méfait. [...] S'il y a un méfait, c'est qu'un crime a été commis mais la nature du crime varie et il y a de nombreuses gradations possibles dans la violence qui peut aller d'une insulte ou d'une menace à de longues tortures aboutissant à la mort d'un personnage...<sup>9</sup>

Bajo Ulloa exploite ici tout le potentiel visuel du substrat de violence inhérent à l'univers du conte de fées, n'hésitant pas à représenter dans le champ les vexations et le viol silencieusement subis par Sara (le méfait), et le duel sanglant (la réparation du méfait et la double mort qu'elle engendre). En sus de son évidente dimension cathartique dans le passage du règlement de comptes final, la violence présente aussi un indéniable caractère initiatique pour le jeune Víctor, celui-ci subissant quotidiennement une réalité sordide qu'il parvient à affronter grâce au courage que lui inspire le prince de son livre. La nature spéculaire du rapport qui s'établit ici entre l'enfant et le conte peut renvoyer aux travaux consacrés par Bruno Bettelheim aux contes de fées : dans son étude psychanalytique, ce dernier rappelle que chacun d'eux « est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur et des démarches qu'exige notre passage de l'immaturité à la maturité »<sup>10</sup>. Dans le cas de Víctor, ce processus initiatique, porté par la lecture de l'histoire enchâssée, qu'il finit par assurer lui-même, allant jusqu'à improviser la suite du récit, implique l'abandon de sa double position passive, celle d'auditeur du conte et celle de témoin de la violence, au profit d'un rôle actif auquel l'intervention d'un adjuvant, l'inconnu, lui permettra d'accéder : de fait, c'est lui que l'on voit, dans l'image finale, emmener la jeune fille par la main et traverser le jardin avec leurs bagages, laissant derrière eux la sinistre demeure, tandis qu'il reprend en voix *off* la formule finale de son livre. Bajo Ulloa puisera à nouveau son inspiration dans le terreau populaire du conte merveilleux pour forger l'univers impitoyable – et non dépourvu de résonances psychanalytiques<sup>11</sup> – de ses futurs

<sup>9</sup> Catherine MARIN, « Plaisir et violence dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy » in Martine DEBAISIEUX & Gabrielle VERDIER (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, travaux du IX<sup>ème</sup> Colloque international de la Société d'analyse de la topique romanesque (Milwaukee-Madison, septembre 1995), Tübingen, G. Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 263.

<sup>10</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », trad. Théo Carlier, p. 442.

<sup>11</sup> À ce sujet, voir notamment Jean-Claude SEGUIN, « *La madre muerta* » in PEREZ PERUCHA, Julio (ed.),

longs-métrages dramatiques, revisitant respectivement le *Petit Chaperon Rouge* et le *Vilain Petit Canard* dans *La madre muerta* et *Frágil* (2004).

Cette première exploration des deux mondes diégétiques nous permet de constater l'importance que recouvre l'espace pour Bajo Ulloa dans ses mises en scène de la violence. Que celle-ci plonge ses racines dans les troubles de la ville ou dans un territoire intime gouverné par une autorité despotique, c'est une géographie de relations humaines perturbées et de cellules familiales éclatées qui paraît se dessiner dans ses œuvres sombres.

## Une poétique de la désagrégation

### Géographies de la violence : des espaces en décomposition

Juanma Bajo Ulloa semble tracer dans ses films une véritable carte de la violence révélant le lien intime que cette dernière entretient avec l'espace et ses représentations. Ses sujets apparaissent comme irrémédiablement enlisés dans des lieux aux limites desquels ils n'ont de cesse de se heurter, souvent en quête d'un ailleurs inaccessible. Dans *Akixo*, cette spatialisation de la violence repose sur un jeu de contre-point entre le morne paysage urbain et les verdoyantes montagnes basques qui s'offrent au regard du personnage principal alors qu'il revient en voiture de la gare en compagnie de son cousin Javi, de passage à Vitoria. Les deux jeunes gens incarnent eux-mêmes cette tension, de surcroît redoublée au niveau de la bande sonore : *Akixo* cache honteusement la cassette audio de l'auteur-compositeur Benito Lertxundi, que lui a offerte quelques années auparavant Javi, étranger aux mœurs de la jeunesse *vitoriana* ; il se garde bien de lui dire qu'il l'a écoutée à l'aller, prétendant désormais préférer « cosas con más marcha: Hertzainak, la Polla... ». Ce sont précisément les chansons de ces groupes de rock radical qui envahissent la bande sonore au moment où le véhicule franchit la limite matérialisée par le panneau bilingue Álava / Arraba, recouvert du graffiti « ANMISTÍA » (*sic*). *Akixo* et Javi pénètrent sur un territoire qui n'a rien de commun avec le paradis bucolique sur les images duquel flottaient quelques minutes plus tôt les ballades de Lertxundi. Le spectateur explore l'inhospitalière géographie urbaine configurée par les lieux que fréquentent les jeunes, sites sales, détériorés, souillés par des graffiti révélateurs des troubles qui secouent la ville, toujours sur le point d'exploser – aux sens littéral et figuré –, et dont la tonalité uniformément grise s'oppose à la verdure de la campagne basque.

À l'immensité de cette dernière répond qui plus est l'image de prison urbaine façonnée par les motifs carcéraux : le vagabondage d'*Akixo* est par exemple filmé en partie à travers des grilles, stratégie filmique qui annonce son triste sort et traduit en même temps l'impossibilité d'échapper à ce quotidien désenchanté. Outre l'alcool et la drogue, c'est par le biais de la musique de Lertxundi, qu'il écoute secrètement dans sa chambre, et par celui de la réalisation de dessins de clowns qu'il tente de s'évader. L'artiste de rue, que l'on voit arriver par le train dans la séquence ouvrant le *flash-back*, joue à cet égard un rôle moins anecdotique qu'il n'y paraît : sorte de miroir dans lequel se contemple le protagoniste, la jeune femme introduit de la couleur dans la palette monochromatique de la ville en exécutant sur le trottoir des dessins de bouffons

en tous points semblables aux obsédants clowns d'Akixo. Leurs intenses échanges de regard donnent lieu par trois fois à des scènes teintées d'onirisme suggérant que l'œuvre du personnage féminin, anonyme et muet, originellement extérieur à cet univers urbain en instance de désagrégation, n'est autre que le reflet de la créativité et du monde intérieur de l'adolescent.



Juanma Bajo Ulloa, *Akixo*, 1988

© DVD Avalon

C'est un onirisme cauchemardesque qui règne sur le monde de Víctor dans le second film. Le cinéaste élabore la géographie du royaume (le titre évoque significativement un « reino ») auquel est assimilé la bâtisse, une géographie cette fois presque exclusivement intérieure dont les modalités de représentation font, dès la séquence inaugurale, ressortir le caractère confiné et étouffant : la caméra balaie un salon désert, plongé dans l'obscurité, tandis que la musique extradiégétique inquiétante et le bruit *off* du tonnerre contribuent à camper une atmosphère de terreur, accentuée par l'irruption clandestine de l'inconnu. Le décor et le mode de filmage des différentes pièces de la maison contribuent à ancrer l'histoire dans une réalité des plus ordinaires tout en leur conférant un caractère hostile évoquant l'antre de l'ogre dans le conte : la combinaison de lents panoramiques circulaires sur les lieux, de plongées écrasantes et de gros plans sur les objets souligne toute l'importance dramatique de l'espace dans cette peinture de la violence intime. Bajo Ulloa décline à nouveau le motif de la prison et introduit des procédés de mise en scène que nous retrouverons dans ses drames ultérieurs : le sombre couloir, la chambre du père, espace d'une masculinité agressive, la salle d'eau, territoire de la contemplation amoureuse puis de la vengeance, la cuisine, théâtre de l'exploitation de Sara, et la salle à manger, point névralgique du royaume de l'ogre, tracent une géographie du quotidien suscitant une irrépressible sensation de claustrophobie, tant chez les jeunes personnages que chez le public. La maison est dépeinte comme un labyrinthe obscur où les fenêtres closes, les vitres opaques et les rideaux tirés entravent la circulation de la lumière et court-circuitent toute communication avec l'extérieur. La récurrence du même plan



d'ensemble sur la façade de la maison vient régulièrement ponctuer le récit, rappelant au spectateur la condition de prisonniers des deux héros, pour lesquels la lecture constitue l'unique échappatoire. Deux lieux occupent néanmoins une place à part sur cette cartographie de la claustration : le jardin où Víctor et Sara sortent jouer en l'absence de leur geôlier, unique territoire extérieur et refuge bucolique que la jeune fille convoque dans ses rêveries, ainsi que le lumineux escalier, semblable à celui qui conduit au donjon où est enfermée la princesse dans le conte, dont elle descendra les marches, dans un jeu d'inversion, pour rejoindre le meurtrier de son bourreau.



Juanma Bajo Ulloa, *El reino de Víctor*, 1989

© DVD Avalon

Par ailleurs, tout au long du récit, la caméra se focalise sur les fourmis qui pénètrent subrepticement dans la maison. Leur discrète invasion constitue une sorte d'écho à l'introduction clandestine du jeune homme et accuse un état de délabrement des lieux rappelant la détérioration des quartiers populaires de Vitoria dans *Akixo*. D'une certaine façon, cette dégradation de l'espace entre en résonance avec la décomposition de la cellule familiale, qui s'opère dans les deux films. En effet, chacun d'eux rend compte de la violence circulant dans l'espace domestique, thématique qui hante presque toute l'œuvre cinématographique de Bajo Ulloa : elle a pour principal symptôme l'incommunication<sup>12</sup> et conduit inéluctablement à la dislocation des foyers. Dans *Akixo*, le protagoniste vit seul avec une mère qui l'abreuve continuellement de reproches et à laquelle il n'adresse la parole que pour l'insulter lorsqu'elle découvre qu'il s'adonne au trafic de drogues. Leur relation est placée sous le signe d'une hostilité se traduisant par une absence totale de dialogue puis, dans le passage qui précède le drame, par une altercation verbale qui dégénère en affrontement physique et aboutit à l'exclusion du fils. De même, dans le second film, on comprend au détour d'une réplique que, suite à la mort de ses parents, Sara a été recueillie par le père de Víctor, vraisemblablement membre de sa

---

<sup>12</sup> Voir l'article que nous avons consacré à cette thématique obsédante dans les deux premiers longs-métrages du réalisateur : Diane BRACCO, « *Hablar no es importante* : variations sur le silence dans les drames de Juanma Bajo Ulloa », *Sphères*, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, actes des journées d'études organisées par l'ICTT (22-23 mai 2014), à paraître.

famille. Loin de s'apparenter à un refuge consolateur, le territoire domestique est dépeint comme un espace de terreur, théâtre d'une brutalité à la fois verbale et physique exercée par l'adulte sur les jeunes personnages, tout particulièrement sur l'adolescente. De manière générale, dans les drames de Bajo Ulloa, la cellule familiale se révèle être toujours fissurée et implose sous l'effet d'une violence exacerbée par l'enfermement. Les rapports orageux unissant Akixo et sa mère dans le premier film, ainsi que les enfants et le père despotique dans le second, préfigurent les représentations de foyers perturbés, affaiblis par des lacunes internes, dans les trois drames longs du cinéaste, celui-ci s'appropriant le thème, cher à nombre de réalisateurs espagnols depuis l'époque du franquisme, de l'évacuation de l'image de la famille comme entité monolithique. On peut aussi être tenté de voir dans ces peintures de cellules domestiques morcelées, souvent en quête d'une unité originelle, la traduction cinématographique de la problématique basque dont Bajo Ulloa, après *Akixo*, semble abandonner le traitement réaliste pour en proposer, de manière sans doute plus ou moins inconsciente, des projections métaphoriques. Les travaux de Jean-Claude Seguin<sup>13</sup>, ou encore ceux de Barry Jordan et de Rikki Morgan-Tamosunas sur le cinéma espagnol contemporain vont notamment dans ce sens : ces deux derniers interprètent ainsi la crise de la famille dans l'œuvre du réalisateur comme « a metaphor for the social cleavages and tensions in the Basque region »<sup>14</sup>.

C'est plus largement la filmographie de Bajo Ulloa qui est traversée par les isotopies de la dislocation et du déchirement, la plupart du temps intimement liées à la thématique de la claustration, au point que les corps, fragments métonymiques d'une population tourmentée par ses démons, apparaissent littéralement écartelés par cette violence multiforme.

## **Corps violentés, corps fragmentés**

L'étude des variations autour du confinement et de la désagrégation permet de mettre au jour un *continuum* entre espaces et corps, la violence intrinsèque des premiers portant atteinte à l'intégrité des seconds. Il convient de prêter une attention toute particulière aux images de cette corporalité malmenée chez un réalisateur qui, dans ses courts-métrages, pose les bases de la puissante rhétorique visuelle qu'il développera dans ses œuvres longues. Si Víctor est physiquement épargné par son père, Akixo, Javi, la manifestante blessée ou encore Sara et son sauveur, de même que les adolescentes Ami et Leire dans *Alas de mariposa* et *La madre muerta*, n'échappent pas à une agressivité multiforme qui les meurtrit dans leur chair et dont ils peuvent aussi être parfois les agents (nous pensons ici notamment au personnage de l'enfant fratricide, à la fois victime et bourreau, dans le premier long-métrage de Bajo Ulloa). Ainsi, Akixo et ses amis traumatisent leurs propres corps en absorbant des quantités excessives d'alcool et de stupéfiants. Tentant maladroitement de les imiter, Javi est sans doute le personnage qui incarne le mieux cette mise à l'épreuve volontaire des frontières somatiques : suite à sa première ivresse, il

---

<sup>13</sup> Il voit dans le monde oppressant de *La madre muerta* et dans le psychisme perturbé des personnages la métaphore d'une société basque traumatisée. Jean-Claude SEGUIN, « *La madre muerta* », *art. cit.*, p. 935.

<sup>14</sup> Jordan BARRY & Rikki MORGAN-TAMOSUNAS, « Basque Cinema », *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998, p. 191 *sqq.*

inhale une double dose de cocaïne qui lui fait perdre connaissance, au point que ses nouveaux compagnons le croient mort d'une overdose.

C'est par ailleurs le portrait d'une jeunesse victime des troubles sociopolitiques de sa région et sacrifiée au nom de la cause nationaliste que brosse le réalisateur à travers l'image des organismes agressés de la manifestante et, bien sûr, du protagoniste. Quoique le metteur en scène jette un voile sur les formes les plus explicites de cette violence en choisissant de reléguer la bagarre avec la police dans le hors-champ, puis de figurer l'attentat par un fondu au blanc, il n'opte pas moins pour des stratégies filmiques suggérant que l'hostilité ambiante affecte profondément les corps. Le découpage visuel que subit Akixo permet ainsi d'anticiper l'événement tragique qui bouleversera l'existence de l'adolescent : l'anatomie du personnage apparaît à maintes reprises tronquée au niveau des membres inférieurs ou, dans le passage qui suit l'émeute, partiellement dérobée à la vue du spectateur par la fumée des explosifs. Au contraire, les parties corporelles dont il sera amputé sont quelquefois exhibées au regard du public, isolées dans le champ, dans des images faisant écho aux multiples plans resserrés sur les jambes des autres personnages. Cette option de mise en scène n'est ainsi pas dénuée d'une certaine ironie dans la séquence où l'on visualise Akixo en train d'effectuer des pompes sur son lit, œuvrant vainement à sculpter un corps en passe de subir une mutilation. C'est encore sur ses jambes que la caméra s'attarde dans les images qui précèdent le coup de pied fatal, quelques secondes après que l'un de ses compagnons lui a lancé en riant une réplique prémonitoire : « ¡No chutes todo lo que encuentres, no vayas a pillar una bomba! » Cette opération d'atomisation visuelle préfigure ainsi le déchiquetage bien réel auquel est soumis l'organisme de l'adolescent à la fin du film et relève d'un régime de représentation fragmentaire des anatomies, ici mis au service d'une peinture réaliste des violences subies par le corps social.



Juanma Bajo Ulloa, *Akixo*, 1988

© DVD Avalon

Bajo Ulloa recourt à nouveau à ce procédé dans son film suivant, en

particulier dans le passage de la lutte entre le père et l'inconnu, agent de la vengeance d'une jeunesse outragée. Enveloppée par une inquiétante musique de fosse, la séquence exclut toute parole et ne laisse entendre que les sons *in* des coups que s'assènent les deux adversaires. La profusion de gros plans sur les parties anatomiques brutalisées contribue à dépeindre une violence explosive que le jeune intrus exerce tout autant qu'il la subit. Un glissement s'est opéré entre les deux films, le morcellement visuel s'inscrivant cette fois non plus dans le champ de la suggestion prémonitoire, mais dans celui de la monstration : Bajo Ulloa livre au regard de son public le spectacle obscène des écoulements d'hémoglobine et des membres brisés dans une mise en scène illustrant le travail d'« esthétisation » et de « décomposition miniaturiste de la violence »<sup>15</sup> qui, d'après Olivier Mongin, caractérise une partie de la production cinématographique contemporaine. Le corps-à-corps des deux personnages s'apparente à une funeste chorégraphie dont les modalités de représentation participent d'une double dynamique d'exacerbation et d'atomisation de la violence, également patente chez d'autres réalisateurs de la même génération<sup>16</sup>. Au début des années 1990, le metteur en scène explore les potentialités de cette économie des images dans l'espace du long-métrage, lequel lui permet de déployer une écriture du fragment en partie tributaire du cinéma de genre : Bajo Ulloa élabore des drames hybrides, sortes de mosaïques au sein desquelles interagissent des effets génériques inspirés notamment du *thriller* et du film d'horreur – influences sensibles tout particulièrement dans *La madre muerta* –, catégories cinématographiques traditionnellement propices aux jeux d'exhibition et de dislocation corporelles. Il n'épargnera ainsi pas à son public les spectacles traumatisants de l'assassinat par étouffement d'un bébé ou du viol d'une adolescente dans *Alas de mariposa*, tragédie familiale qui propose pourtant un traitement visuel globalement plus sobre de la violence, pas plus que celui de la sauvagerie sanglante des criminels de *La madre muerta*, *thriller* où les corps sont continuellement malmenés, transpercés, meurtris dans leur chair<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Olivier MONGIN, « Esthétisation : mouvement et obsessions du détail », *La Violence des images ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 38-39.

<sup>16</sup> Nous pensons notamment à un cinéaste comme Álex de la Iglesia.

<sup>17</sup> Pour une étude des modalités de la violence dans ces deux films, voir Marie-Soledad RODRÍGUEZ, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in Claude MURCIA & Pascale THIBAUDEAU (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 95-105.



Juanma Bajo Ulloa, *El reino de Víctor*, 1989

© DVD Avalon

En somme, c'est une véritable plateforme de lancement qu'a constitué le court-métrage pour Juanma Bajo Ulloa en lui donnant la possibilité d'approprier l'art cinématographique et de se faire un nom dans le milieu du septième art espagnol, avant même de tourner sa première œuvre longue. La mise en perspective de ces deux récits brefs fait poindre l'obsession du cinéaste pour le thème de la jeunesse violentée : abordée depuis différentes perspectives, la violence est saisie comme le moteur d'une poétique de l'éclatement en gestation, dont la dissection des représentations spatiales et corporelles nous a permis de sonder les premiers mécanismes. En dépit d'atmosphères et de traitements distincts, ces courts-métrages rendent compte des balbutiements d'une écriture appelée à se déployer pleinement dans des formes narratives plus longues, dramatiques, comme celles évoquées dans ce travail, mais également comiques : c'est le versant outré et risible de la violence qu'explorera entre autres le metteur en scène dans son troisième long-métrage, *Airbag* (1997), comédie populaire parodiant le cinéma de genre et où le morcellement constituera également le corollaire des pratiques postmodernes de la citation détournée et du clin d'œil.

## Bibliographie

- BARRY, Jordan & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, « Basque Cinema », *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998, p. 182-200.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », trad. Théo Carlier, 512 p.
- BRACCO, Diane, « *Hablar no es importante* : variations sur le silence dans les drames de Juanma Bajo Ulloa », *Sphères*, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, actes des journées d'études organisées par l'ICTT (22-23 mai 2014), à paraître.
- GABILONDO, Joseba, « Uncanny Identity: Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema » in LABANYI, Jo (dir.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 262-279.
- HEREDERO, Carlos F., « Juanma Bajo Ulloa », *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p. 123-159.

*Jeunesses malmenées : une poétique de la violence dans les courts-métrages de Juanma Bajo Ulloa*

- KINDER, Marsha (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, 553 p.
- MARIN, Catherine, « Plaisir et violence dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy » in DEBAISIEUX, Martine & VERDIER, Gabrielle (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, travaux du IX<sup>ème</sup> Colloque international de la Société d'analyse de la topique romanesque (Milwaukee-Madison, septembre 1995), Tübingen, G. Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 263-272.
- MOREIRAS MENOR, Cristina, « Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain » in JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, p. 134-142.
- SEGUIN, Jean-Claude, « *La madre muerta* » in PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, p. 933-935.
- RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca Vasca, 2002, 284 p.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 95-105.
- ROLDAN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997, p. 331-338.



