



HAL
open science

”Franchir les frontières : la question du genre dans le cinéma d’Álex de la Iglesia”

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. ”Franchir les frontières : la question du genre dans le cinéma d’Álex de la Iglesia”. AA. VV., Image et Genre, actes du VIIIème Congrès International du Grimh (Université Lyon 2 Lumière, 15-18 novembre 2012), Lyon, Le Grimh-Passages XX-XXI, Nov 2012, Lyon, France. pp.157-168. hal-02448077

HAL Id: hal-02448077

<https://hal.science/hal-02448077>

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

Franchir les frontières : la question du genre dans *La comunidad* (2000) et *Balada triste de trompeta* (2011) d'Álex de la Iglesia

Le réalisateur basque Álex de la Iglesia a développé dans l'ensemble de sa filmographie¹ une mise en scène de l'outrance qui conduit bon nombre de critiques à qualifier son cinéma d'*esperpéntico*, en référence au courant littéraire créé par Ramón del Valle-Inclán au début du XX^{ème} siècle. Le terme d'« outrance » implique le dépassement d'une quantité optimale, d'un degré convenable, et suppose par là-même un franchissement des limites. Cette problématique du débordement traverse toute l'œuvre du metteur en scène et génère un discours subversif sur la dé-formation entendue comme écart par rapport à une forme et par là-même comme infraction d'une norme. C'est notamment le genre, dans son acception de « système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes (homme / femme) et entre les représentations et valeurs qui leur sont associées »² qui se trouve bouleversé par cette écriture cinématographique hyperbolique. Plusieurs films d'Álex de la Iglesia paraissent ainsi interroger les frontières entre masculinité et féminité, toujours franchies, remises en cause, soumises à une nécessaire redéfinition. C'est au traitement du genre chez le réalisateur et aux conséquences du dépassement constant de ses limites que nous nous intéresserons dans cette étude, en nous appuyant en particulier sur deux longs-métrages tournés dans les années 2000 : la comédie noire *La comunidad* (2000) et le drame *Balada triste de trompeta* (2011). Dans le premier, la protagoniste Julia (Carmen Maura), agent immobilier, découvre par hasard la fortune amassée par un défunt résident du vieil immeuble dont elle est censée faire visiter un appartement ; tout au long d'un récit mariant humour *costumbrista* et terreur, elle est pourchassée par l'effrayante communauté des voisins, êtres cupides disposés à tuer et à s'entretuer pour s'emparer du trésor convoité depuis de nombreuses années. Puis c'est dans le contexte sociopolitique des dernières années du franquisme que les deux clowns de *Balada triste de trompeta*, Sergio (Antonio de la Torre), auguste brutal et despotique, et Javier (Carlos Areces), clown blanc mélancolique hanté par le souvenir traumatique du meurtre de son père à la fin de la Guerre Civile,

¹ A l'exception peut-être de *La habitación del niño* (2006) et de *Los crímenes de Oxford* (2008).

² Laure BERENI, « Le genre », *Cahiers français*, janvier-février 2012, n°366, p. 75.

s'affrontent pour l'amour de l'acrobate Natalia (Carolina Bang), compagne de Sergio. Ils sombrent dans une folie destructrice qui les conduit à se persécuter l'un l'autre et à provoquer finalement la mort de la jeune femme.

Álex de la Iglesia aborde le genre, au sens large, comme une catégorie conventionnelle dont les limites n'ont été définies que pour mieux être transgressées. Son cinéma abolit les frontières entre les genres cinématographiques de même qu'il gomme la démarcation entre les genres sexuels. Le réalisateur s'attache à renverser l'hégémonie d'une vision binaire au sein de laquelle masculinité et féminité ne sont conçues que dans un rapport d'opposition réducteur : les deux récits filmiques témoignent d'une interaction permanente entre ces espaces, d'un dialogue dont l'inversion et l'hybridation constituent les deux modalités principales. La nature monstrueuse des êtres nés de ces manipulations révèle que ce sont non seulement les frontières entre les genres mais aussi les limites mêmes de l'humain qui sont franchies : si les tentatives pour surmonter la dichotomie masculin / féminin débouchent inévitablement sur la monstruosité, n'est-ce pas parce qu'en fin de comptes, il n'existe nulle issue possible à cette bipolarisation des genres ?³

Genre cinématographique, genre sexuel

L'œuvre d'Álex de la Iglesia nous confronte à la notion de genre dans le double sens de forme cinématographique et de catégorie sexuelle (ce que les anglophones désignent par le terme *gender*), les deux dimensions participant de l'élaboration d'une écriture subversive qui repose sur le franchissement constant des limites imposées par un système normalisé. C'est d'une part la norme du genre cinématographique qu'interroge le réalisateur, considéré par Jordi Sánchez Navarro comme un « cineasta de género o más bien de géneros »⁴, qui se plaît à jongler avec les codes des films de genre. Rick Altman dénombre quatre aspects essentiels dans ce concept, dont il propose la définition suivante :

- el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como estructura o entramado formal sobre el que se constituyen las películas;
- el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como contrato o posición espectacular que toda película de género exige a su público.)⁵

Le genre cinématographique apparaît donc non seulement comme une étiquette

³Signalons toutefois que la question du genre ne donne pas lieu dans le cinéma d'Álex de la Iglesia à l'élaboration d'un discours social ou politique. C'est sans doute la raison pour laquelle sa remise en question du binarisme masculin / féminin exclut les représentations de l'homosexualité ou de la transsexualité, thématiques propices à l'expression de revendications identitaires chez d'autres réalisateurs postfranquistes.

⁴Jordi SÁNCHEZ NAVARRO, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar Ed., 2005, p. 51.

⁵Rick ALTMAN, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, trad. Carles Roche Suárez, p. 35

Franchir les frontières : la question du genre dans La comunidad (2000) et Balada triste de trompeta (2011) d'Álex de la Iglesia

industrielle mais aussi comme un canon configuré par une série de règles et de codes préétablis, une catégorie typologique homogène et identifiable qui suppose un contrat tacite entre l'œuvre et le spectateur : celui-ci cherche à satisfaire son « horizon d'attente »⁶, c'est-à-dire à retrouver un certain schéma structurel, avec ses constantes et ses variations, destiné à susciter en lui une émotion déterminée (rire, peur, tension...). Or, en définissant *La comunidad* comme une comédie de « terror vecinal »⁷ et *Balada triste de trompeta* comme un drame effrayant, « chiste grotesco que ha[ce] reír y llorar a la vez »⁸, le metteur en scène rejette ostensiblement le cloisonnement des genres : il renverse les barrières séparant les différentes catégories cinématographiques, se réapproprie les codes de celles-ci et les entremêle à sa guise, créant des œuvres plurielles, hétéroclites, au carrefour du comique (présent en particulier dans *La comunidad* puisque contrairement à ce qu'affirme le réalisateur, *Balada triste* vise moins à susciter le rire du public qu'à motiver une réflexion sur ses mécanismes), de la terreur, de l'action et du gore. Il modèle les propriétés sémantico-syntaxiques⁹ qui définissent les genres et les acclimate à une écriture filmique où le rire vient constamment se nicher au cœur de l'horreur et inversement. Si Álex de la Iglesia fait en sorte que le public soit en mesure d'identifier certains patrons standardisés, il manifeste une liberté créatrice témoignant d'une volonté de s'éloigner paradoxalement des référents théoriques afin de désorienter le spectateur et de bouleverser ses attentes. Autrement dit, le genre constitue un modèle conventionnel dont le réalisateur brouille les contours en franchissant constamment les frontières entre comédie, drame et film d'horreur ou d'action. Il ne cesse de sortir du cadre originel défini par la norme académique, injectant ses propres propositions esthétiques dans des moules génériques qu'il n'hésite pas à assouplir voire à déformer. Le genre cinématographique ne se conçoit plus comme une entité rigide et cloisonnée mais comme une matière malléable, se prêtant à toutes sortes d'expérimentations, abondamment illustrées par l'ensemble de la filmographie du metteur en scène.

Ces rapides observations sur la singularité de l'écriture d'Álex de la Iglesia et sur son appréhension du genre cinématographique mettent en lumière la propension du réalisateur à transgresser la norme représentée par le genre au sens large. Outre la convention formelle, c'est la notion de genre dans son acception anglo-saxonne de *gender* que le cinéaste met à mal dans les deux films qui m'intéressent ici. Le psychiatre et psychanalyste nord-américain Robert

⁶ Suzanne LIANDRAT-GUIGUES & Jean-Louis LEUTRAT, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 118.

⁷ Miguel Juan PAYÁN, *El cine español actual*, Madrid, Monte León., 2001, p. 117.

⁸ Redacción de Ciney teatro, *Ciney teatro*, "Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste de trompeta*" [en ligne], [s.l.], [s.e.], 2010, dernière mise à jour : 17 janvier 2010, disponible sur : <<http://www.ciney teatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>> (consulté le 3 avril 2012).

⁹ Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma* (2002), Paris, Armand Colin, 2005, p. 54-57. L'auteure distingue deux types de récurrences constitutives du genre au sens cinématographique du terme : d'une part, les éléments sémantiques (thèmes, motifs, personnages, données spatio-temporelles, situations...) ; d'autre part, les récurrences syntaxiques (traits structurels, narratologiques...).

Stoller affirme que

[l]e genre est un terme qui a des connotations psychologiques et culturelles plus que biologiques. [...] Le genre est la quantité de masculinité ou de féminité que l'on trouve dans une personne et, bien qu'il y ait un mélange des deux chez de nombreux êtres humains, le mâle normal a une prépondérance de masculinité et la femelle normale a une prépondérance de féminité.¹⁰

Cette définition met en évidence deux aspects essentiels : d'une part, le genre ne constitue pas une donnée naturelle déterminée par le sexe de l'individu mais un paramètre contingent, une construction sociale façonnée par des mécanismes culturels ; d'autre part, il ne semble pouvoir être examiné qu'à la lumière d'une approche binaire opposant systématiquement le masculin au féminin, respectivement associés au mâle et à la femelle. Si R. Stoller souligne un possible entremêlement des caractères de l'un et de l'autre chez le même être, il suggère toutefois que ces deux pôles sont liés par un rapport d'opposition et de complémentarité qui les fait apparaître comme des territoires hermétiques l'un à l'autre. À première vue, le cinéma d'Álex de la Iglesia livre des représentations conformes à cette dualité masculin / féminin, comme en témoignent le couple formé dans *Balada triste* par Andrés et Sonsoles ou, plus significative encore, la relation qui unit le tyrannique Sergio, incarnation d'une virilité exacerbée par son alcoolisme et sa violence, à l'acrobate Natalia, figure d'une féminité érotisée, désirée par les personnages masculins et visuellement soulignée par les mises en scène du corps sculptural de la jeune femme (numéros aériens, ébats sauvages avec Sergio) – notons au passage que ces deux personnages entretiennent un rapport hiérarchique de type phallogentrique qui soumet le sujet féminin au pouvoir masculin, la brutalité bestiale de Sergio s'exerçant avant tout contre Natalia. Cependant, les deux récits filmiques mettent en scène des êtres à travers lesquels le cinéaste s'efforce de renverser l'hégémonie du binarisme des genres sexuels. Ainsi, au début de *Balada triste*, le personnage anecdotique de la femme à barbe, membre des artistes du cirque embrigadés par les miliciens républicains pour affronter l'ennemi nationaliste, présente une fonction symbolique et programmatique : il indique au spectateur qu'en réalité, dans le récit, la question du *gender* ne pourra se résumer à une polarité réductrice (« ¿Pero esto qué es? ¿Es un hombre o una mujer? » : ainsi formulée, l'interrogation du commandant ne peut trouver de réponse satisfaisante) mais impliquera au contraire de dépasser cette dernière. La *mujer barbuda*, figure héritée de la tradition picturale baroque, est une femme d'un point de vue biologique mais présente pourtant un caractère sexuel qui lui confère une apparence virile et donc, aux yeux de l'un des soldats, une identité masculine justifiant qu'elle puisse se battre aux côtés des hommes du cirque (« Como tiene barba... », explique-t-il à son supérieur).

¹⁰

Robert STOLLER, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, trad. Monique Novodorski, p. 28.



Figure 1 : Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2

Par ailleurs, les rapports hommes / femmes tels qu'ils sont dépeints dans *La comunidad* révèlent que l'idéal normatif binaire présente des failles : les célibataires (Oswaldo, au charme duquel Julia n'est pas insensible ; Paquita, « solterona » dont la dentition repousse tous les hommes), les mères et père de famille qui élèvent ou paraissent élever seul(e)s leur progéniture (Dolores et Hortensia, mères respectives de Charly et d'Armandito ; l'administrateur Emilio, qui rentre d'un séjour à Eurodisney avec ses enfants) et les personnages dont on ignore s'ils ont un conjoint (Encarna, Karina, Domínguez, García) mettent en lumière les dysfonctionnements d'une catégorisation genrée déséquilibrée par la défaillance ou l'absence de l'un des deux pôles (pour sa mère castratrice, le trentenaire Charly n'est ainsi qu'une projection œdipienne du partenaire masculin absent ; quant à Ricardo, compagnon de la protagoniste Julia, il est exclu du récit filmique lorsque celle-ci le met à la porte de l'appartement qu'elle rêve d'habiter¹¹). Álex de la Iglesia brosse ainsi le portrait d'une galerie de personnages dont les relations et la typification déconstruisent le dispositif catégoriel opposant traditionnellement le masculin au féminin. De même qu'il fait fi des frontières délimitant les genres cinématographiques, il semble remettre en question la vision hégémonique au sein de laquelle masculinité et féminité sont considérées comme des blocs monolithiques séparés par des

11

Le couple est construit sur des faux-semblants dont le simulacre de bonheur matériel façonné par Julia dans l'appartement qu'elle est censée faire visiter constitue un exemple probant. La relation entre les deux personnages semble ainsi d'emblée condamnée à l'échec. En outre, l'émancipation économique de Julia, qui travaille en tant qu'agent immobilier alors que son compagnon peine à trouver un emploi stable, suppose un renversement du rapport de forces sur lequel repose la vision phallogocentrique de Ricardo, renversement que celui-ci refuse catégoriquement : « Antes vivíamos de mi sueldo y no había problema. [...] Ahora tú te pones a trabajar en la inmobiliaria y aprovechas cualquier oportunidad para restregarme la mierda para que quede bien claro que tú eres la que manda ahora. »

barrières infranchissables. Le metteur en scène démontre que toute limite peut être surmontée et procède à des manipulations témoignant de la perméabilité de ces deux espaces.

Les transactions entre masculin et féminin : de l'inversion à l'hybridation

La démesure qui caractérise l'art cinématographique d'Álex de la Iglesia sert la peinture d'univers diégétiques au sein desquels les genres se rencontrent, dialoguent voire se confondent. Selon Judith Butler, le *gender* repose sur

la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être.¹²

Ce sont précisément ces corps et ces actes stylisés que se plaît à malmener le réalisateur en jonglant avec des représentations du masculin et du féminin qui brouillent les repères traditionnels et déforment la matrice binaire des genres pour mieux la subvertir. Par le truchement d'une réactualisation de l'esthétique de *l'esperpento*, courant à l'origine littéraire que Guillermo Díaz-Plaja définit comme une « 'voluntad de estilo' [que] implica una deformación de la realidad »¹³, il pousse la stylisation à outrance et soumet ses créatures à un processus de distorsion dont l'inversion et l'hybridation constituent les deux principales déclinaisons. Dans *La comunidad*, Álex de la Iglesia décrit des femmes viriles et des hommes à la masculinité fragile mettant en lumière des jeux de chiasme identitaire : en attribuant à ses personnages des caractères genrés conventionnellement assignés au sexe opposé, il ébranle la catégorisation homme / masculin – femme / féminin et rompt ainsi la chaîne de causalité entre sexe et *gender*. Dans *La comunidad*, les féminités agressives et castratrices des ménagères Dolores (Kiti Manver) et Ramona (Terele Pávez) ont pour contre-point non seulement la féminité voyante de Julia¹⁴ mais aussi la faiblesse ou l'infantilisme de la plupart des personnages masculins.

¹² Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte poche, 2006, trad. Cynthia Kraus, p. 109.

¹³ Guillermo DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, p. 133.

¹⁴ Ces deux types de portraits sont tout aussi caricaturaux l'un que l'autre. Les cheveux blonds décolorés de Julia, son tailleur rose, son maquillage, ses ongles carmin, ses escarpins et le sourire commercial qu'elle affiche lorsqu'elle exerce son métier apparaissent comme les signes d'une féminité appuyée fondée sur la séduction mais quelque peu ridiculisée par l'âge mûr du personnage. Pour leur part, les habitantes de l'immeuble, peu attractives, revêtent des habits de ménagère et des robes de chambre aussi sombres que l'immeuble au sein duquel elles sont recluses et n'arborent généralement ni maquillage ni bijou : dès leur première apparition, cet aspect austère constitue un indice visuel de leur hostilité.



Figure 2 : Álex de la Iglesia, *La comunidad*, 2000, © Lolafilms

La violence qui émane de leur gestuelle outrancière et de leurs éclats de voix les fait apparaître comme des figures incarnant la force brute, l'action directe, la pulsion non canalisée, et contrôlant ou limitant l'expression des masculinités. Dolores vit seule avec son fils Charly, dont elle tente de réprimer les pratiques onanistes, et lui assène froidement à la fin du film : « Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer ». Ce portrait de mère revêche et haineuse, abandonnée par son conjoint, n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui de Juani, également interprétée par Kiti Manver dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) de Pedro Almodóvar. Pour sa part, la robuste Ramona, réminiscence du personnage de Rosario dans *El día de la bestia* (1995)¹⁵, déchaîne les instincts criminels de la communauté dont elle est la meneuse. Corps en action, elle ordonne, hurle, frappe, tue et effectue des cascades spectaculaires à l'instar des héros virils du cinéma *mainstream* nord-américain. Face à ces féminités écrasantes, les hommes sont rapidement écartés : c'est le cas de Domínguez (Enrique Villén), passé à tabac par ses voisins puis coupé en deux par l'ascenseur de l'immeuble, de l'administrateur Emilio (Emilio Gutiérrez Caba), neutralisé par Julia, du séduisant Cubain Oswaldo (Roberto Perdomo), précipité dans le vide lors de la course poursuite finale, ou encore de Castro, *alter ego* de Ramona, personnage masculin le plus agressif et pourtant abattu d'un coup de fusil par cette dernière. Les nouvelles générations ne sont guère mieux loties que leurs aînés : le trentenaire Charly et le préadolescent Armandito arborent tout au long du film les costumes de

15

Outre une typification physique et psychologique commune, elles connaissent le même destin : elles meurent brutalement après une chute vertigineuse – soit dans une cage d'escalier (*El día de la bestia*) soit dans une cour d'immeuble (*La comunidad*) –, dont la caméra nous dévoile toutes les étapes. Ces deux personnages évoquent aussi celui de l'épouse du médecin dans *Balada triste de trompeta*, qui se définit elle-même comme « una bruja ».

personnages fictifs dotés de pouvoirs – Dark Vador¹⁶ et Power Rangers¹⁷ – et apparaissent comme les représentants d’une masculinité infantilisée. La mise en scène de leur impossible processus de maturation sexuelle – en particulier dans le cas de Charly, d’autant plus ridicule qu’il est déjà adulte – constitue d’ailleurs l’un des moteurs du rire comique. Sous la coupe de leurs mères, s’identifiant à des modèles situés hors de toute réalité, ils incarnent un renversement du traditionnel schéma patriarcal et ce au sein d’une collectivité conservatrice, fermée à toute influence extérieure, recluse dans un immeuble matérialisant la survivance du passé¹⁸. Cependant, c’est bien l’infantile Charly, seul membre de la communauté osant s’aventurer au-delà des frontières de la résidence – il fréquente le bar « El oso y el madroño » –, l’un des rares personnages non condamné à l’échec dans toute la filmographie du cinéaste, qui apparaît comme le héros du récit filmique : en cachant l’argent et en permettant à Julia d’échapper aux voisins meurtriers, il devient le sauveur de sa « princesa Leia » madrilène. Il semble ainsi que le réalisateur ne daigne confier les clés de son univers qu’à des figures incarnant l’instabilité des frontières entre les genres, produits outrés d’inversions ébranlant la partition catégorielle masculin / féminin mais aussi d’une fusion entre le réel et la fiction.

Par ailleurs, Álex de la Iglesia pousse encore plus loin le dialogue entre les *genders* en procédant à des hybridations qui achèvent d’abolir la vision binaire et statique traditionnelle. Nous nous intéresserons ici en particulier au film *Balada triste de trompeta*. À l’image de la femme à barbe, être hybride dont nous avons signalé précédemment le rôle symbolique, la figure du clown, centrale dans le récit filmique, invalide l’opposition réductrice entre les genres. Asexuée ou plus exactement bisexuée, elle concentre dans un même corps des caractéristiques masculines et féminines dont l’entremêlement outrancier participe d’une « mascarade de genre »¹⁹. C’est maquillé, vêtu d’une robe à volants et coiffé d’une perruque blonde que l’auguste interprété par Santiago Segura au début du film massacre les soldats nationalistes à grands coups de machette dans une séquence sanglante où apparence féminine et agressivité virile sont ridiculement outrées, parodiées et confondues au sein d’un espace corporel unique. De même, le personnage du *payaso triste*, avec son fard blanc, son rouge à lèvres, ses sourcils peints, son costume à paillettes et ses collants, présente une identité sexuelle ambiguë soulignée à maintes reprises dans le récit : l’éléphante de la ménagerie du cirque, jalouse de toutes les femmes qui côtoient son maître, assène ainsi un violent coup de trompe au clown lorsqu’elle voit celui-ci discuter avec le dompteur.

¹⁶ Personnage central de la trilogie *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983).

¹⁷ Série américaine d’inspiration japonaise créée en 1993 par Haim Saban et mettant en scène les aventures de cinq jeunes gens dotés de superpouvoirs.

¹⁸ L’arrivée de Julia dans l’immeuble suppose une irruption de modernité inacceptable pour les membres de la communauté, qui se liguent contre la nouvelle venue non seulement pour s’emparer du trésor mais aussi pour éliminer l’intruse et refermer la brèche par laquelle elle s’est introduite dans leur univers.

¹⁹ Nelly QUEMENER, « Les contradictions corps / langage comme moteur du rire. Parodies et incarnations de genre chez les humoristes femmes en France » in Natacha CHETCUTI & Luca GRECO, *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 86.

Franchir les frontières : la question du genre dans La comunidad (2000) et Balada triste de trompeta (2011) d'Álex de la Iglesia



Figure 3 : Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2



Figure 4 : Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2

L'apparence féminine du *payaso triste* coïncide avec la personnalité de Javier, incarnation d'une masculinité mal assumée et vacillante : reflet antithétique du despotique Sergio, peu entreprenant, craintif, tout aussi mélancolique que le personnage qu'il interprète, il adopte des comportements

révélateurs de la persistance de certains traits infantiles qui endiguent la construction de sa virilité. Ce n'est que lorsque l'agressivité de son rival et sa propre passion amoureuse pour Natalia lui font perdre la raison que s'amorce un véritable processus de maturation identitaire. La masculinité de Javier ne semble pouvoir s'affirmer que par le biais d'une folie génératrice de violence hyperbolique – il blesse ou crible de balles tous les infortunés qui croisent son chemin ; paradoxalement, cette affirmation n'entraîne pas la disparition mais l'accentuation de ses traits physiques féminins, passés au filtre déformant de l'*esperpento*. La métamorphose de l'innocent jeune homme en justicier sanguinaire vêtu d'une robe d'ecclésiastique ornée de boules et de guirlandes de Noël, le visage brûlé à la soude caustique et au fer à repasser puis maquillé de fard, suscite d'ailleurs des commentaires significatifs (« ¿De qué te has difrazado? ¿Cura o mujer? », « Parece una señora »). Álex de la Iglesia manipule donc librement les caractéristiques normatives associées aux deux genres, les intensifie et les marie au sein de corps « inclassables d'un point de vue genre »²⁰ qui bouleversent la matrice binaire masculinité / féminité. Ainsi donc, la femme à barbe, le clown et sa forme dégénérée apparaissent comme des figures de l'entre-deux, des hybrides mi-masculins mi-féminins et en ce sens comme des « monstres doubles »²¹ incarnant non seulement le franchissement des frontières séparant les catégories sexuelles mais aussi celui des limites mêmes de l'humanité. Cette esthétique de la déformation et de l'hybridation voit ici se profiler une notion centrale du cinéma d'Álex de la Iglesia, qui nous semble essentielle pour appréhender le traitement du *gender* dans son œuvre : celle de monstruosité.

Au-delà de la dichotomie masculin / féminin : l'impasse de la monstruosité

Produits d'une « deformación, a veces monstruosa, de la realidad » à l'instar des êtres peuplant les *esperpentos* de Valle-Inclán²², les créatures issues de telles manipulations présentent un caractère éminemment monstrueux en ce sens que leur existence est le fruit d'une transgression de la forme « normale » et du dépassement des limites entre les genres, entre les règnes, comme le démontre Leslie Fiedler : le monstre (« *Freak* ») apparaît comme une figure de la marge, littéralement *excentrique* et donc subversive parce qu'elle « challenges the conventional boundaries between male and female, sexed and sexless, animal and human, large and small, self and other »²³. Le processus d'hybridation implique de la part du créateur de malmener les espèces, de les déformer – littéralement d'altérer leur forme –, c'est-à-dire d'outrepasser les frontières qui les délimitent pour les confondre et faire naître de leur union insolite des corps inédits et invraisemblables. À la fusion des genres, qui met à

²⁰ *Ibid.*, p. 96.

²¹ Leslie FIEDLER, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. "Touchstone", 1978, p. 20.

²² Eva LLORENS, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, p. 95.

²³ Leslie FIEDLER, *op. cit.*, p. 24.

Franchir les frontières : la question du genre dans La comunidad (2000) et Balada triste de trompeta (2011) d'Álex de la Iglesia

mal le marquage défini par une norme sociale sexuée, se combine l'hybridité entre humanité et animalité, opération monstrueuse qui témoigne de l'infraction aux « lois d'un cosmos organisé »²⁴ et du bouleversement de l'ordre naturel. Les deux textes filmiques abondent en procédés audiovisuels motivant un parallélisme entre les personnages et le monde animal et revitalisant au passage la pratique de la « caricatura animalizadora »²⁵, récurrente dans *l'esperpento* : par le biais de la mise en abyme d'un documentaire à valeur programmatique sur les vautours, diffusé à la télévision alors que Julia est endormie sur le canapé, ou de gros plans sur le chat qui se nourrit du cadavre de son défunt maître, le spectateur de *La comunidad* est sans le savoir confronté dès le début du film à des indices préfigurant la monstruosité morale des hommes et des femmes de l'immeuble, charognards qui attendaient depuis des années la mort de leur fortuné voisin pour mettre la main sur son trésor. Dans *Balada triste*, dialogues et image assimilent également le tyranique Sergio à un animal féroce : défini par sa compagne comme « una bestia », il fait l'objet de comparaisons visuelles suggérant un rapprochement entre les fauves de la ménagerie et l'auguste brutal, sorte de chef de meute du cirque. De même, en s'en prenant sauvagement à Sergio, Javier manifeste la violence d'« una fiera » et se retrouve réduit quelques séquences plus loin à la fonction de chien de chasse du général Franco ; apostrophé à plusieurs reprises comme un vulgaire « bicho », il voit sa bestialité s'affirmer au détriment d'une humanité qui s'efface au fil du récit. En outre, les rapports entre le langage employé et les hybridations qu'il reflète révèlent que les monstres d'Álex de la Iglesia ne présentent aucun genre défini : le lexique utilisé dans les dialogues pour désigner les deux personnages comporte à la fois des substantifs féminins (*bestia*, *fiera*) et masculins (*bicho*) traduisant indifféremment l'animalisation des clowns psychopathes. Le mariage monstrueux de l'humain et de l'animal achève de neutraliser tout caractère sexuel et situe définitivement le « *monstre double* » dans une zone d'indétermination, ce que corroborent d'un point de vue linguistique la vaste extension et l'intension réduite des trois vocables : en effet, selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, au sens propre, ceux-ci renvoient à un « animal cuadrúpedo » ou à un « monstruo » (*bestia*), à un « carnívoro » (*fiera*) et à un « animal » ou « ser orgánico » (*bicho*). À travers l'usage de ces termes vagues et généraux, les locuteurs visent à souligner la férocité déshumanisante des deux protagonistes, dénominateur commun de leurs personnalités pourtant antithétiques. Si l'apparence saisissante des clowns génère des commentaires sur leur féminité ridiculement appuyée, il semble que seul le pronom neutre « esto », également utilisé pour désigner la femme à barbe (« ¿Pero esto qué es? »), soit à même de refléter verbalement la réalité complexe et déroutante à laquelle sont confrontés les autres personnages du récit, enfermés dans une vision polarisée des genres (« ¿Y esto es lo que ha aniquilado a todo mi regimiento? » ; « ¿Pero qué coño es esto? »). Ainsi, au-delà des procédés de l'animalisation, c'est à un processus de réification que nous confrontent les expérimentations du cinéaste : la valeur de *monstration* que présente le déictique dans ces occurrences n'est pas sans rappeler que le

²⁴ Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 31.

²⁵ Eva LLORENS, *op. cit.*, p. 140.

monstre désigne étymologiquement l'être hideux ou le prodige de la nature que l'on exhibe, objet offert à la curiosité des individus dits « normaux »²⁶.

Ce désir de donner à voir entraîne une redéfinition de l'espace corporel et a des répercussions sur sa mise en images : cinéaste du champ désireux que son spectateur « ait les yeux tout ronds [...] hallucine, [...] en prenne plein la tête »²⁷, Álex de la Iglesia met en scène des organismes qui ne sont plus perçus à travers le prisme du genre mais comme des formes indéfinies sur lesquelles s'exerce la violence hyperbolique. Les deux films qui font l'objet de notre étude exposent impudiquement les corps au regard du spectateur en privilégiant un point de vue éclaté : l'anatomie n'est pas appréhendée comme un ensemble harmonieux et cohérent mais comme un amas de fragments épars et asexués. Gros plans et inserts sur les membres meurtris des différents personnages servent une atomisation des corps qui réduisent ceux-ci à un assemblage monstrueux d'organes malmenés, heurtés, ensanglantés, traversés de matériaux étrangers : le spectacle obscène des visages et des bouches en sang de Julia et de Natalia, de la colonne vertébrale brisée de cette dernière, de la dépouille de Domínguez tranchée net par la cabine d'ascenseur, du visage déchiqueté et recousu de Sergio (traité de « monstruo » à plusieurs reprises dans la deuxième partie de *Balada triste*), des chairs faciales brûlées de Javier, artisan de sa propre déformation, ou encore du cadavre en décomposition de *La comunidad* sont autant d'exemples de cette monstruosité complaisamment exhibée par le réalisateur.



Figure 5 : Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2

²⁶ Leslie FIEDLER, *op. cit.*, p. 20.

²⁷ Erwann LAMEIGNERE, *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Paris, Atlantica Séguier, Anglet, 2003, p. 29.

Franchir les frontières : la question du genre dans La comunidad (2000) et Balada triste de trompeta (2011) d'Álex de la Iglesia

La focalisation de la caméra sur ces organismes dégradés participe d'un processus de réification des sujets qui achève de leur ôter toute identité humaine et, au passage, tout genre sexuel. Le corps n'est que matière déformable, périssable, support des mises en scène outrancières d'Álex de la Iglesia, centre unique de sa création né de l'effacement de toutes les frontières. Constante de l'écriture cinématographique du réalisateur érigée en véritable posture esthétique, la monstruosité neutralise les espaces délimités que représentent les genres et les règnes naturels et son omniprésence dans les deux textes filmiques paraît suggérer qu'il n'existe en fin de comptes nulle issue à la bipolarisation des genres, le franchissement des frontières débouchant inévitablement sur des dérives monstrueuses synonymes de déshumanisation.

La comunidad et *Balada triste de trompeta* sont ainsi emblématiques de l'écriture d'un réalisateur qui se joue des catégorisations. Álex de la Iglesia développe une esthétique de l'outrance qui le conduit à franchir constamment les limites définies par la norme. L'hybridité générique de ses films se reflète au niveau du traitement des genres sexuels : fruits de l'entremêlement des codes empruntés à différents genres cinématographiques, les deux récits filmiques livrent des représentations du masculin et du féminin témoignant de la propension du cinéaste à transgresser les frontières qui séparent traditionnellement les deux espaces. Par le truchement d'une réactualisation de l'*esperpento* dont il revitalise le processus déformant, Álex de la Iglesia procède à des manipulations témoignant d'un dialogue constant entre masculinité et féminité : il brosse le portrait de personnages outrés, incarnations d'une esthétique célébrant l'interchangeabilité des genres et dont l'hybridation constitue le degré ultime. Fondée sur le décloisonnement des catégories normalisées que représentent les *genders* mais aussi sur celui des règnes naturels de l'humain et de l'animal, son écriture fait apparaître la monstruosité comme une notion incontournable pour appréhender la question du genre et de ses limites dans l'œuvre du cinéaste : les dépasser, tenter de se détacher de la partition masculin / féminin, c'est se heurter à une impasse, c'est se confronter à un sujet qui n'est plus ni homme, ni femme, ni humain, ni bête mais créature à l'identité plurielle située à la confluence de ces différents territoires, corps composite et indéfini, matière « agenrée » exposée à la caméra voyeuse. D'ailleurs, en se focalisant dans un autoportrait sur sa « barriga, que se extiende inmensa como un planeta desierto bajo sus pantalones de chandal, ocupa generosamente el centro y parece su auténtico cerebro »²⁸, Álex de la Iglesia ne suggère-t-il pas qu'il est lui-même fait de cette matière qui paraît *franchir les frontières* de ses mondes diégétiques pour déborder sur l'espace extracinématographique ?

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, trad. Carles Roche Suárez, 332 p.

²⁸, Álex de la IGLESIA, *Fotograma.com*, "Autoentrevista demencial" [en ligne], [s.l.], Spotnetwork, 2001, dernière mise à jour : 27 juin 2001, disponible sur : <<http://fotograma.com/notas/yodirector/1421.shtml>> (consulté le 20 janvier 2012).

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

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte poche, 2006, trad. Cynthia Kraus, 283 p.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 297 p.

FIEDLER, Leslie, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. "Touchstone", 1978, 367 p.

IGLESIA, Álex de la, *Fotograma.com*, "Autoentrevista demencial" [en ligne], [s.l.], Spotnetwork, 2001, dernière mise à jour : 27 juin 2001, disponible sur : <<http://fotograma.com/notas/yodirector/1421.shtml>> (consulté le 20 janvier 2012).

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 466 p.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, 267 p.

LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, 268 p.

MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma* (2002), Paris, Armand Colin, 2005, 192 p.

PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español actual*, Madrid, Monteleón., 2001, 203 p.

Redacción de Ciney teatro, *Ciney teatro*, "Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste de trompeta*" [en ligne], [s.l.], [s.e.], 2010, dernière mise à jour : 17 janvier 2010, disponible sur : <<http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>> (consulté le 3 avril 2012).

QUEMENER, Nelly, « Les contradictions corps / langage comme moteur du rire. Parodies et incarnations de genre chez les humoristes femmes en France » in CHETCUTI, Natacha & GRECO, Luca, *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 86.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar Ed., 2005, 189 p.

STOLLER, Robert, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, trad. Monique Novodorsqui, 406 p.