



HAL
open science

**”Esquisse d’une étude des formes de l’hybridité dans le
cinéma d’Álex de la Iglesia : l’exemple du
personnage-pantin”**

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. ”Esquisse d’une étude des formes de l’hybridité dans le cinéma d’Álex de la Iglesia : l’exemple du personnage-pantin”. Séminaire sur l’hybridité organisé par l’équipe MARGE. Université Jean Moulin Lyon 3., Mar 2016, Lyon, France. hal-02448594

HAL Id: hal-02448594

<https://hal.science/hal-02448594>

Submitted on 23 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.

Esquisse d'une étude des formes de l'hybridité dans le cinéma d'Álex de la Iglesia : l'exemple du personnage-pantin

Diane Bracco, Université Paris 8 (Laboratoire d'Études Romanes EA 4385)

« El exceso soy yo. » C'est par ces mots que le réalisateur basque Álex de la Iglesia, véritable porte-étendard du cinéma postmoderne espagnol, s'est lui-même présenté et a défini son univers créatif, lors de la master class organisée à la Sorbonne en décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*. Auteur d'une œuvre placée sous le signe de la surenchère et du débordement, il fait du motif du franchissement de la limite, littéralement inscrit dans le mot « excès », le pôle d'une filmographie qui autorise tous les empiètements, les entrecroisements, les métissages, tant au sein de la diégèse qu'au niveau du texte filmique. C'est, d'une part, l'identité des sujets qui est ainsi interrogée et repensée à la lumière de la pluralité, à travers les diverses manipulations dont les corps, souvent malmenés, déformés, atomisés – au sens physique ou métaphorique du terme – font l'objet. D'autre part, le film lui-même, situé au carrefour des genres cinématographiques, constitue une entité composite à l'élaboration de laquelle président les pratiques du brassage et du recyclage référentiels. C'est par conséquent le concept d'hybridité qui s'impose lorsqu'on appréhende la production d'Álex de la Iglesia, où le principe du dépassement de la limite va de pair avec une esthétique du fragment qui implique nécessairement d'envisager ce cinéma à l'aune des problématiques créatives de la postmodernité. La notion de métissage, suggérée par l'étymologie latine du terme « hybride », *ibrida* (« sangs mêlés »), y côtoie celle d'outrance et de violence, exprimée par le vocable grec *hybris* (« excès, violence, orgueil, démesure ») – avec lequel le mot latin entretient un faux lien de parenté, comme le rappellent les dictionnaires.

Dans le cadre de cette communication, il m'est bien sûr impossible d'étudier de manière exhaustive cette vaste question de l'hybridité chez Álex de la Iglesia, en raison de l'étendue du corpus constitué par les déclinaisons du débordement dans son œuvre cinématographique. Aussi ai-je décidé de circonscrire ma réflexion aux occurrences du personnage-pantin, figure double dont la présence obsédante reflète l'instabilité des identités dans un espace filmique où les limites sont constamment remises en question. Mon ambition est d'ébaucher une analyse de cette démarche de décroisement personnifiée par les créatures composites d'Álex de la Iglesia, tout en m'efforçant de souligner le lien de continuité qui s'établit entre le corps

physiologique et un corps filmique lui-même hybride. Pour ce faire, je procéderai à un balayage de la filmographie du metteur en scène en me centrant sur quelques exemples tirés des longs-métrages qui me paraissent les plus éclairants dans le cadre de cette étude, inévitablement sélective et synthétique.

Je m'attacherai à mettre en évidence la prégnance de ce motif carnavalesque que constituent le pantin et ses avatars dans le cinéma d'Álex de la Iglesia afin de montrer qu'il matérialise et synthétise les ambivalences d'un monde où les frontières sont profondément déstabilisées. Issu de la fusion de l'humain et de l'inanimé, le personnage-pantin livre à la caméra une corporalité ludique, composante privilégiée d'une mise en scène de l'excès, matériau déformable et sécable à la guise du cinéaste. Cette nature duelle fait de lui une déroutante figure de l'entre-deux, propice à l'émergence du grotesque dans un univers qui recueille et actualise l'héritage de l'*esperpento*. Les procédés de la déformation et de l'éclatement reflètent la mécanisation outrée des sujets, symptôme de la désagrégation d'une réalité concurrencée par ses simulacres. Cette réflexion sur l'hybridité d'un monde diégétique hanté par le personnage-pantin s'étendra en dernière instance au texte filmique, lui-même saisi comme corps pluriel résultant de l'assemblage de fragments textuels hétérogènes, dans une logique créative toute postmoderne.

La valse des pantins : actualisation d'un motif carnavalesque (diapositive 2)

Le court-métrage *Mirindas asesinas* (1991), premier film et véritable déclaration de principes du metteur en scène, ainsi que les treize longs-métrages réalisés entre 1992 et 2015 (années des sorties respectives d'*Acción mutante* et de *Mi gran noche*) configurent un vaste espace filmique au sein duquel s'agitent marionnettes, mannequins, automates et autres imitations de la figure humaine. Un parcours à travers l'œuvre d'Álex de la Iglesia révèle que le cinéaste insère de manière presque systématique une ou plusieurs de ces variantes du pantin dans chacune de ses fictions, tissant un réseau de représentations qui embrasse l'ensemble de sa création et plonge ses racines dans l'iconographie du Carnaval. La marionnette, rappelle Mikhaïl Bakhtine dans l'ouvrage de référence que constitue son étude de la culture carnavalesque au Moyen Âge et à la Renaissance, s'impose comme l'emblème d'une tradition populaire qui, par le biais du rabaissement¹ et du renversement, met à mal toutes les limites. Le réalisateur basque puise dans ce terreau et fait du pantin l'objet privilégié de ses

¹ Entendu dans le double sens topographique et métaphorique du terme.

expérimentations cinématographiques, s'attachant à mettre en lumière la porosité des frontières entre les territoires du vivant et du mécanique. Cette isotopie de la marionnette se décline ainsi en une kyrielle d'occurrences visuelles, quelquefois essentielles du point de vue narratif, d'autres fois plus anecdotiques, qui, conjuguées aux références verbales explicites insérées dans les dialogues, révèlent l'existence de deux sortes de transactions entre l'humain et l'inanimé. D'une part, on distingue les corps factices qui singent la vie tout en étant dépourvus et *re-présentent* l'homme au sens où l'entend Louis Marin, c'est-à-dire qu'ils « portent en présence »¹ l'humanité absente : **(diapositive 3)** les robots automatisés qui se dressent à l'entrée de la salle de réception d'*Acción mutante*, le poupon aperçu dans la vitrine d'une boutique satanique madrilène au début d'*El día de la bestia*, les mannequins de cire du grand magasin de *Crimen ferpecto*, les automates de la fête foraine dans *Balada triste de trompeta*, les statues du Musée de Cire de Madrid dans *Muertos de risa*, ainsi que le mannequin giflé par les candidats qu'auditionne l'humoriste Nino, à la recherche d'un nouveau partenaire, etc. D'autre part, la pantomime burlesque ou l'accoutrement de certains êtres diégétiques induit *a contrario* une assimilation de l'homme à la figure du pantin : il n'est pas innocent que le nom « muñeco », notamment, soit prononcé à plusieurs reprises, dans des fictions comme *Perdita Durango*, *Muertos de risa* ou *La comunidad*, où le sujet humain finit par s'identifier pleinement aux simulacres qui l'entourent. Citons, à titre d'exemple, la réplique railleuse de Julia qui, dans ce dernier film, compare son compagnon bedonnant, engoncé dans son smoking, à « un muñeco de ventrílocuo ». Cette même image éclaire aussi, plus loin, **(diapositive 4)** la typification des résidents de l'immeuble, dont la gestualité mécanique ne fait que ressortir l'artificialité de la fête qu'ils ont mise en scène pour prendre au piège la protagoniste Julia.

Cette instabilité des identités est également reflétée par les stratégies carnavalesques que constituent le travestissement, le port du masque et le maquillage (lui-même corollaire du masque), qui trouvent maintes illustrations dans la filmographie du réalisateur : **(diapositive 5)** le masque cyberpunk avec lequel le chef des terroristes mutants dissimule ses cicatrices dans *Acción mutante* ; les tenues et la face grimée du mime dans *El día de la bestia*, du fantôme de don Antonio dans *Crimen ferpecto*, celles des clowns² de *Balada triste...* et des sorcières incarnées par Santiago Segura et Carlos Areces dans un épisode de *Las brujas de Zugarramurdi* – où s'opère au passage un renversement des genres ; le costume de Dark

¹ MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 305.

² Je reviendrai plus loin sur le personnage du clown.

Vador arboré par Charly dans *La comunidad* ; les travestissements des personnages dans l'épisode se déroulant à Puerta del Sol, à nouveau dans *Las brujas...*, etc. Mais c'est peut-être *Muertos de risa* qui offre la variation la plus éloquente de ce traitement mécanisant du corps humain, à travers le gag récurrent de la gifle gratuite assenée par Bruno à son partenaire de scène Nino, clé de leur humour et moteur de leur popularité (**diapositive 6**). Lors des prestations publiques du duo comique, Bruno compare Nino à « una auténtica máquina de contar chistes », à « un muñeco de goma » atone et insensible dont les joues flasques semblent avoir été conçues pour recevoir des claques à la chaîne, déclenchant mécaniquement l'hilarité générale. Au contraire, dans la dernière partie du film, le craintif Tino (**CLIC**), bien que manipulé comme une vulgaire marionnette, déposée dans un placard, puis enfermée à l'intérieur d'une valise, échoue à remplacer Nino car son expression de tristesse trop humaine endigue le processus de réification sur lequel repose le sketch – soulignons au passage que le gag s'adosse à la conception bergsonienne du rire, envisagé comme une réaction au spectacle de l'automatisation du vivant.

La violence anarchique dont ce gag de la gifle, décliné à l'infini par les deux humoristes, est la métonymie dans *Muertos de risa* éclaire la double dimension chorégraphique et ludique qu'Álex de la Iglesia confère généralement à sa mise en scène des corps. Dans cette dynamique de réification, la violence, véritable pierre angulaire de son esthétique de l'excès, obéit à un mouvement de « décentralisation » et se révèle « indissociable de la danse ou du ballet »¹. Je cite là l'étude développée par Olivier Mongin dans un chapitre de son ouvrage *La Violence des images ou comment s'en débarrasser*, consacré aux principes esthétisants qu'appliquent certains réalisateurs contemporains à cette brutalité visuelle – l'auteur s'appuie notamment sur l'œuvre de Quentin Tarantino, auquel de la Iglesia est parfois comparé. Chez le metteur en scène espagnol, les cascades outrées se conjuguent aux multiples chutes et mauvais traitements infligés de manière récurrente à nombre de personnages, débordés par une violence dont ils sont à la fois l'agent et l'objet. (**diapositive 7**) Les organismes sont atteints dans leur intégrité, roués de coups, transpercés, démembrés, précipités dans le vide – on retrouve là la dynamique bakhtinienne du rabaissement carnavalesque –, telles des poupées de chiffon dont, par ailleurs, le dépeçage est redoublé, sur le plan visuel, par le mode de filmage : (**diapositive 8**) les innombrables gros plans et inserts des parties anatomiques brutalisées, souvent ensanglantées, relèvent d'une

¹ MONGIN, Olivier, « Esthétisation : obsession et mouvement du détail », *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 38-39.

opération de fragmentation métaphorique dévoilant le corps sous son jour le plus organique et mise au service d'une esthétique grand-guignolesque, voire gore dans les cas les plus extrêmes.

Si un tel traitement agresse inévitablement l'œil du spectateur, comme en témoignent tout particulièrement les images de violence paroxystique dans *El día de la bestia* et *Balada triste...*, l'anatomie malmenée ne cesse jamais pour autant d'être envisagée comme matière ludique, extensible, déformable, morcelable à l'infini. De fait, le sort que réserve le réalisateur à ses personnages prolonge en quelque sorte la généalogie des joyeuses bastonnades et autres cérémonials carnavalesques : au Moyen Âge, puis à la Renaissance, la violence collective se déchargeait en partie sur les organismes factices de divers pantins, bernés ou mutilés, et incorporés à des rituels débouchant presque toujours sur une exécution allégorique¹. C'est cette fonction ludique attribuée à la marionnette dans le cadre des célébrations cycliques du Carnaval qu'Álex de la Iglesia actualise en manipulant les fils invisibles des êtres de celluloïd qui se meuvent au sein de l'espace filmique. Il affectionne ainsi particulièrement les scènes « en hauteur », au bord de l'abîme, qui se déroulent au cœur de paysages urbains – Madrid généralement – transformés en véritables parcs d'attractions : **(diapositive 9)** l'épisode de funambulisme sur l'enseigne Schweppes de l'Edificio Capitol dans *El día del bestia*, la course-poursuite sur les toits de la calle de Alcalá dans *La comunidad*, ou encore le règlement de comptes mortel au sommet du Valle de los Caídos dans *Balada triste...*, constituent à cet égard des séquences d'anthologie.

De manière générale, chez de la Iglesia, les postures et acrobaties des personnages-pantins témoignent d'un refus ostensible de toute forme de vraisemblance de la part du cinéaste. Serge Gruzinski rappelle à ce titre, dans *La Pensée métisse*, combien l'hybridation « bouscule les lois de la vraisemblance, de l'espace et du temps, ignore celles de la pesanteur, déjoue les conventions de la représentation »². Parce qu'elle implique un effacement des contours du vraisemblable, l'abolition des frontières entre l'animé et l'inanimé entraîne une mise à distance de la réalité représentée et, par là même, facilite l'acceptation par le spectateur des violences carnavalesques infligées aux sujets. D'un côté, certaines fusillades ou chutes vertigineuses se soldent par la mort des personnages, soulignant la tragique périssabilité des corps : **(diapositive 10)** dans *El día de la bestia*, Rosario est poussée dans l'escalier par le

¹ CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, trad. Sylvie Sesé-Léger, p. 118-119.

² GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 156.

curé et périt, ridiculement pendue par les pieds ; son fils, José María est jeté dans le vide par Satan du haut des tours KIO ; dans *Balada triste...*, Natalia effectue un saut de l'ange fatal depuis le sommet du Valle de los Caídos – on pourrait relever de nombreux autres exemples dans la filmographie du cinéaste. Mais d'un autre côté (**diapositive 11**), la cascade spectaculaire de la ménagère Ramona bondissant d'un immeuble à l'autre dans *La comunidad*, les chutes répétées du *motorista fantasma* de *Balada triste...* qui, propulsé dans les airs, s'écrase inlassablement contre les murs et se relève toujours indemne, ou encore l'improbable immobilisation du pendu, bien vivant, dans *800 balas*, et celle de Roberto, littéralement cloué au sol au milieu d'un cirque romain dans *La chispa de la vida*, sont les marqueurs d'une « décorporisation » du corps dont la finitude semble provisoirement suspendue. Mélange paradoxal de rigidité et de flexibilité, l'organisme est réifié, utilisé comme le matériau malléable d'une mise en scène qui lui confère le statut de « corps jeu »¹ – je reprends là un concept utilisé par l'historien de l'art Paul Ardenne dans ses travaux sur l'image corps et la « dé-représentation ».

C'est bien une opération de dé-représentation, de déconstruction du sujet humain que reflète cette approche ludique des anatomies dans le cinéma d'Álex de la Iglesia : ses contours se brouillent tandis qu'il se fond dans la figure marionnettique, créature du passage qui fait remonter au plus primitif de l'être. Produit « d'une instabilité structurelle des choses »², l'entité double née de ce processus d'hybridation s'impose ainsi comme l'emblème grotesque d'un monde en mal de repères, où les identités s'effritent et où la réalité menace sans cesse de se disloquer.

Le personnage-pantin, pivot d'un univers grotesque (diapositive 12)

Fruit de l'alliance de l'humain et du non-humain, situé à la frontière du réel et de sa projection artificielle, le personnage-pantin apparaît comme une véritable figure de l'entre-deux. C'est donc en toute logique qu'Álex de la Iglesia en fait l'incarnation de l'esthétique grotesque qui sous-tend la plupart de ses films, ainsi que la matérialisation du lien indissoluble qu'il s'attache à tisser entre rire et horreur dès l'époque de son court-métrage

¹ ARDENNE, Paul, « Corps je, corps jeu, corps joué », *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2010, p. 184-245. On rencontre également la notion de « cuerpo-juego » dans CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, col. « AdHoc », serie « Seminarios », n° 4, 2004, p. 21.

² GRUZINSKI, S., *La Pensée métisse*, op. cit., p. 175.

Mirindas asesinas, « como si fuesen las dos caras de una misma moneda »¹. Dans le cadre de cette étude, il m'est bien sûr impossible de revenir en détail sur la généalogie du concept de grotesque, qui a fait l'objet d'une abondante bibliographie. Je me contenterai d'évoquer les deux visions antagoniques forgées au XX^{ème} siècle par les théoriciens Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine – que j'ai déjà précédemment cité –, visions complémentaires qui permettent de saisir le grotesque dans toute son ambivalence. Parce qu'il repose sur une mise en scène de l'excès, du marginal, du monstrueux, le grotesque développé par le cinéaste n'a de cesse de faire naviguer le spectateur entre « [una] proximidad hacia lo cómico » et « lo que nos distancia de él »². Les approches des deux critiques, auteurs des premières réflexions abouties sur le concept de grotesque, coïncident respectivement avec l'un et l'autre de ces pôles : le comique régénérateur du grotesque carnavalesque analysé par Bakhtine s'oppose au grotesque obscur et inquiétant tel que le définit Kayser. Cette distinction établie, il convient de souligner la prégnance de deux constantes mises en exergue par ces théoriciens, à savoir la déformation et l'hybridation, traits distinctifs d'une esthétique fondée sur l'altération des limites et autorisant tous les débordements.

Ces propriétés se trouvent être concentrées dans la figure – déroutante car duelle – du personnage-pantin, clé de voûte d'une poétique de l'excès qui en explore tour à tour le versant comique et la facette horrifique. À cet égard, le personnage grimé du clown, qui hante non seulement l'univers filmique (**diapositive 13**) mais aussi la création littéraire d'Álex de la Iglesia (**diapositive 14** : il publie en 1997 un premier roman intitulé *Payasos en la lavadora*), en constitue une déclinaison particulièrement significative. Agent du rire comique dans le monde du spectacle auquel il appartient, dans *Muertos de risa* notamment, il devient vecteur de mort dans *Balada triste...*, long-métrage qui pousse à outrance la coïncidence du rire et de l'horreur, au point que la seconde finit par se substituer au premier. Dans la lignée des clowns psychopathes du cinéma *mainstream* hollywoodien (**diapositive 15**), il personnifie la violence inhérente au contexte historique de Guerre Civile et de dictature franquiste dans lequel est ancrée la fiction. Les fards du clown blanc (**diapositive 16**), qui brouillent au passage les frontières entre masculinité et féminité, laissent place, au milieu du récit, aux traumatismes que le personnage inflige à sa peau (**CLIC**), brûlée par la soude caustique et la plaque d'un fer à repasser, masque épidermique qui ne dissimule pas mais, au contraire, expose la

¹ Álex de la Iglesia dans ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 86.

² KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Ramón, p. 104.

monstruosité d'un sujet clownesque ayant abdicé de son humanité. Une telle caractérisation du clown ne manque pas de renvoyer à la conception kayserienne de la marionnette et de ses avatars, motifs grotesques figurant l'angoissante aliénation de l'individu dans un monde profondément déstabilisé.

Cette prégnance du grotesque chez Álex de la Iglesia inscrit l'œuvre du cinéaste dans le prolongement d'une vaste tradition nationale à laquelle appartiennent, entre autres, Goya, Valle-Inclán, mais aussi les représentants du cinéma antifranquiste (Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri et Luis Buñuel), qui, bien avant lui, ont également exploité cette esthétique dans toute sa dualité. L'utilisation que le réalisateur basque fait du pantin témoigne en particulier d'une évidente filiation avec l'*esperpento*, créé au début du XX^{ème} siècle par l'écrivain Ramón del Valle-Inclán, lequel, dans un contexte de questionnement identitaire national, envisage la distorsion comme l'unique modalité de représentation susceptible de refléter la réalité d'une société en crise. Dans l'essai qu'ils ont consacré à ce courant littéraire, Rodolfo Cardona et Antonio Zahareas s'intéressent au potentiel grotesque du pantin en tant que figure centrale de l'*esperpento* :

Las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniqués, las marionetas, etc. (es decir, juegos mecánicocaricaturescos) porque sugieren de modo lúdico una desviación radical e inquietante de las cosas que nos son familiares. Por su cuerpo pequeño, el títere es un símbolo eficaz de la pequeñez espiritual del hombre, de la ausencia de autenticidad: la divergencia entre lo que se dice que el hombre es y lo que es en realidad¹.

Représentantes d'une humanité qui se dérobe, les créatures outrées peuplant le monde grotesque d'Álex de la Iglesia présentent elles aussi une typification ambivalente qui réactive les acceptions attribuées au terme *esperpento*. Les deux traductions qu'en proposent les dictionnaires bilingues, « épouvantail » et « horreur », éclairent la concomitance des deux aspects ludique et préoccupant d'une figure que le réalisateur s'approprie pour en explorer toutes les potentialités cinématographiques. **(diapositive 17)** Les nombreuses plongées vertigineuses et autres plans d'ensemble des monuments urbains escaladés par les personnages contribuent ainsi à l'actualisation de la perspective « desde arriba »², forgée par Valle-Inclán dans ses *esperpentos* : ils sont la traduction visuelle du regard porté sur les êtres diégétiques par l'entité énonciatrice qui, tel un marionnettiste omnipotent, manipule ces derniers à sa guise. C'est par conséquent un véritable *esperpento* cinématographique qu'élabore Álex de la Iglesia dans des récits où les procédés du grotesque accusent la

¹ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. « La lupa y el escalpelo », n° 9, 1987, p. 49.

² *Ibid.*, p. 45 sqq.

vulnérabilité de l'individu, pris de vertige face à l'abîme qui menace de l'engloutir, dérouter par une réalité aliénée, toujours en passe de se désagréger, et réduite, pour reprendre les mots de Kayser, à « un simple juego de títeres vacío »¹.

Le fait est que cette image *esperpéntica* du théâtre de marionnettes qui traverse l'œuvre d'Álex de la Iglesia invite à considérer les différentes fictions comme autant de mondes où l'hybridité prend notamment la forme d'une (con)fusion trompeuse entre le réel et sa projection. Ainsi, certains êtres diégétiques évoluent dans des espaces hyperréels, tels que les définit Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations*, c'est-à-dire dans d'« immense[s] scénario[s] » propices à de multiples « jeu[x] d'illusions et de phantasmes » et à l'enchevêtrement de « tous les ordres de simulacres »² : autrement dit, des territoires dominés par l'artificialité et la virtualité, à l'image des fêtes foraines dans *Crimen ferpecto* et *Balada triste...*, ou encore de l'univers aseptisé du grand magasin, dans *Crimen ferpecto* également (**diapositive 18**). Dans plusieurs de ses films, le réalisateur érige le simulacre en « [un] método artístico y conceptual »³ fondé sur des stratégies de distorsion et d'hybridation, observe la chercheuse María Pilar Rodríguez, stratégies dont la mise en œuvre lui permet de lever le voile sur la dissolution d'une réalité concurrencée par ses représentations. Par le biais de la caricature, ressort privilégié de la satire, il critique ainsi virulemment la virtualité d'un monde télévisé capable de vampiriser le réel, dans *El día de la bestia*, *Muertos de risa* et *La chispa de la vida*, ou encore les mécanismes d'une société contemporaine faite d'apparences et de faux semblants : c'est en particulier le cas dans *La comunidad* et *Crimen ferpecto*, comédies noires où le metteur en scène multiplie les jeux dialectiques entre envers et revers, surface et profondeur, vérité et mensonge. En ce sens, son écriture réactive d'une certaine façon les propriétés du miroir concave de *Luces de Bohemia*, image-clé de l'*esperpento*, métaphore d'un dévoilement de la réalité qui ne peut s'opérer que par le prisme « [de] una estética sistemáticamente deformada »⁴ – c'est le principe que pose Max Estrella dans la pièce. De fait, les excès et distorsions grotesques constitutifs de l'esthétique d'Álex de la Iglesia *révèlent*, au sens visuel et narratif du terme, l'éclatement du réel dans des univers

¹ KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 312.

² BAUDRILLARD, Jean, « Hyperréel et imaginaire » in *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28.

³ RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 236.

⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Escena duodécima », *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. « Austral Teatro », p. 168-169.

diégétiques en crise, hantés par cette figure elle-même fragmentée qu'est le personnage-pantin.

Étroitement liée au motif de la limite malmenée, la dynamique de morcellement qui, en somme, régit les différentes fictions façonnées par le cinéaste nous conduit, en dernier lieu, à envisager la forme filmique comme un espace d'hétérogénéité où s'applique le principe de l'hybridation. Si la figure marionnettique constitue une voie d'accès à la réalité d'un monde écartelé, comme j'ai tenté de le montrer à l'échelle de la diégèse, elle mène également, sur un plan extradiégétique, à une réflexion sur les dispositifs de la création cinématographique postmoderne et, plus précisément, sur le film saisi comme corps composite, à l'image des organismes diégétiques.

Hybridité textuelle : le film comme corps pluriel (diapositive 19)

L'étude de l'hybridité dans l'œuvre d'Álex de la Iglesia suppose inévitablement d'analyser la production de ce dernier à l'aune des problématiques de l'esthétique postmoderne dans laquelle s'inscrit de plain-pied le dessein créatif du réalisateur¹. Rappelons, à la lumière des travaux de théoriciens comme Jean-François Lyotard et Gianni Vattimo, entre autres, que l'ère postmoderne marque une rupture par rapport à la modernité, où prédominaient les idées de linéarité et d'unité, en ce qu'elle implique le développement de nouveaux discours théoriques et esthétiques fondés sur la différence, l'hétéroclisme, la discontinuité, la déconstruction, ou encore la fragmentation. C'est bien la pluralité, dénominateur commun de ces discours, conjuguée à la notion corollaire de métissage, qui régit la création d'Álex de la Iglesia, adepte du brassage et du recyclage de références. Chacun des films du metteur en scène s'apparente en effet à une mosaïque de clins d'œil, de détournements et autres allusions à des créations antérieures, cinématographiques ou extra-cinématographiques, espagnoles ou internationales, dont les bribes sont déformées et agglomérées les unes aux autres au sein du film, sans aucun souci d'ordre ou de hiérarchie. Une telle boulimie référentielle, à vocation clairement ludique, scelle l'abolition de toutes les

¹ Voir la monographie citée plus haut : ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia...*, op. cit. Outre les nombreux articles qui ont été consacrés aux films du réalisateur, on peut également consulter les ouvrages de référence suivants : BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007 ; ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n° 12, 1997 ; SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005.

frontières entre les supports, entre les *media*, entre les niveaux de culture, au sein d'un espace dont la nature hybride nous invite à filer la métaphore du corps. Dans son laboratoire cinématographique, Álex de la Iglesia manipule divers organismes textuels, tout aussi malléables que les anatomies de ses personnages-pantins ; il les étire, les dissèque et en prélève des membres pour les greffer sur le nouveau corps que constitue chacun de ses films. De la culture populaire à une culture dite d'élite, du cinéma commercial au cinéma d'auteur, en passant par d'autres langages visuels comme la télévision, la publicité, la bande dessinée, le jeu vidéo, mais aussi des supports non iconiques tels que la littérature, le cinéaste s'approprie et réinvestit les multiples influences absorbées durant sa jeunesse, à la manière de son aîné Pedro Almodóvar, autre grande figure du cinéma postmoderne espagnol, ainsi que d'autres metteurs en scène de sa génération¹. Dans le cadre de cette réflexion autour du personnage-pantin, les occurrences du mannequin et le transport du cadavre de don Antonio dans *Crimen ferpecto* (**diapositive 20**), parmi d'innombrables autres exemples, se révèlent particulièrement évocateurs : (**diapositive 21**) outre la mise à jour de l'*esperpento*, il est aisé pour le spectateur cinéphile de détecter le clin d'œil à la comédie noire de Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen* (1957), référent hispanique entremêlé au substrat hollywoodien que constitue le film noir d'Alfred Hitchcock, *Le Crime était presque parfait* (1954 → **CLIC**), et dont le détournement est inscrit en creux dans le titre même du long-métrage.

Je m'attarderai ici également sur le traitement du genre cinématographique qui, à l'intérieur de ce vivier d'inspirations hétéroclites, occupe une place toute particulière. Entendu comme catégorie typologique et infrastructure du récit filmique configurée par une série de conventions qui façonnent les attentes du spectateur, il constitue un matériau de prédilection pour de la Iglesia, dont les audaces génériques illustrent les propos de Serge Gruzinski, dans un chapitre de *La Pensée métisse* consacré aux hybridations de l'image : « À force d'enrichir ou de pulvériser le genre, aménagements, remaniements et réinterprétations favorisent une flexibilité de la forme et du fond dont tirent parti les réalisateurs les mieux inspirés. »² Ces « réinterprétations » qu'en propose pour sa part de la Iglesia valent au réalisateur d'être couramment considéré comme un cinéaste de genres³ : il se plaît à enfreindre et à entrecroiser les règles délimitant les catégories cinématographiques. Il métamorphose celles-ci en les déplaçant et en les combinant, dans une totale liberté créative. Les étiquettes qu'il attribue lui-

¹ On peut citer notamment Enrique Urbizu, Alejandro Amenábar, Juanma Bajo Ulloa ou Santiago Segura, qui ont également fait leur apparition dans le panorama cinématographique espagnol au début des années 1990.

² GRUZINSKI, S., *La Pensée métisse*, *op. cit.*, p. 306.

³ Voir par exemple SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción...*, *op. cit.*, p. 51.

même à certains de ses longs-métrages révèlent qu'il rejette ostensiblement le cloisonnement des matrices génériques (il définit par exemple *El día de la bestia* comme « una comedia de acción satánica » et *La comunidad* comme « una comedia de terror vecinal »). Il renverse les barrières qui séparent ces dernières et bouleverse leurs codes pour façonner des œuvres plurielles, hétéroclites, véritables hybrides génériques où se côtoient comédie, western, science-fiction, film d'horreur, film de suspense, film d'action... Le metteur en scène malaxe, triture, les propriétés sémantico-syntaxiques¹ inhérentes à chaque genre et les acclimate à une écriture cinématographique qui, nous l'avons vu précédemment, n'a de cesse de jongler avec les émotions, parfois contradictoires, du spectateur. Si Álex de la Iglesia établit un lien de connivence avec le public pour lui permettre d'identifier les modèles canoniques, il œuvre en même temps à les remodeler par le truchement des procédés de la transtextualité, et tout particulièrement du pastiche et de la parodie, pratique postmoderne par excellence. En d'autres termes, le réalisateur transgresse les limites d'un cadre originel, injectant ses propres propositions dans des moules génériques qu'il n'hésite pas à assouplir, à déformer jusqu'aux limites de leur flexibilité, quitte à les faire voler en éclats. En somme, dans son œuvre, le genre ne se conçoit plus comme une entité rigide mais comme une véritable matière organique dont la plasticité invite à toutes les expérimentations, à tous les métissages, comme l'illustre chaque opus d'une filmographie fondamentalement placée sous le signe de la fragmentarité².

Toutefois, cette pratique du morcellement ne relève-t-elle pas de l'essence même du septième art ? Le sémiologue du cinéma Christian Metz a montré à ce propos que tout film pouvait être considéré comme le « lieu d'un vaste assemblage »³, en tant qu'il est l'aboutissement d'un processus de découpage et de montage, opération intrinsèquement fragmentaire car ayant « pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel »⁴. Si cette logique d'atomisation préside à la création cinématographique dès ses origines, il convient cependant de s'interroger sur ses spécificités dans les films de la postmodernité. Je m'appuierai ici sur le passage de l'intervention chirurgicale subie par le personnage-pantin qu'est l'auguste dans *Balada triste...* Si l'on envisage la chirurgie comme métaphore du montage cinématographique, l'épisode invite à une lecture d'ordre métadiscursif sur le dialogue qui s'établit entre homogénéité et hétérogénéité dans le cinéma postmoderne d'Álex

¹ MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma* (2002), Paris, Armand Colin, 2005, p. 54-57.

² Seul le thriller *Los crímenes de Oxford* exclut cette pratique du métissage des genres.

³ METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 tomes), tome I (1968), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1978 (4^{ème} tirage), p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

de la Iglesia. Suspendu entre la vie et la mort après avoir été sauvagement agressé par le clown blanc Javier dans la séquence antérieure, l'auguste Sergio est conduit chez le médecin du quartier, qui constate avec horreur que « tiene la cara destrozada ». Assisté de sa femme, entouré des autres membres du cirque, épouvantés, l'homme se livre dans des conditions précaires à une séance de chirurgie tragicomique ponctuée de détails crus et conseils prodigués par son épouse célestinesque (« mete los dientes dentro »). Le spectacle des chairs lacérées de Sergio ne nous est dévoilé que par le biais d'un insert fugace et saisissant du visage (**diapositive 22**), par ailleurs maintenu dans le hors-champ tout au long de la séquence. Comme dans un puzzle ou un *patchwork*, la présence de morceaux épars ne fait pas oublier que le retour à l'unité assuré par le médecin, sorte d'Arcimboldo de la chirurgie, procède de la diversité. Véritable collage humain, la face de Sergio n'apparaît pas comme un ensemble harmonieux, mais plutôt comme une monstrueuse mosaïque de fragments de peau rappelant constamment aux autres sujets le violent dépeçage infligé au visage du personnage-pantin. Les cicatrices de l'auguste, que nous visualisons dans les séquences postérieures, rendent visible cette opération d'assemblage, terrorisant les enfants ou suscitant quelques commentaires ironiques (« le han dejado la cara que parece el mapa de la batalla del Ebro », déclare plus loin un garde civil moqueur).

Dans un chapitre de son volume sur l'histoire du corps, consacré aux organismes malmenés dans certains films nord-américains postmodernes, Alain Corbin met en avant ce lien entre fragmentation organique et hétérogénéité du texte filmique : « Les cicatrices, les coutures, les interstices, l'inachèvement, les traces de mutation apparaissent ainsi comme les emblèmes de ces films, effets pervers et repoussants (fascinants aussi) de la toute-puissance qui permet de coller les images les unes aux autres. »¹ La spécificité de l'œuvre postmoderne semble donc résider dans cette exposition volontaire des sutures, image projetée à l'intérieur même de la fiction, que le film de la modernité, pourtant issu lui aussi d'un processus de montage, cherchait au contraire à atténuer. Ce type de cinéma présente au spectateur des produits dont la nature hybride, ostensiblement dévoilée, rompt avec le postulat esthétique de l'homogénéité en art et de l'œuvre comme totalité équilibrée². Si l'amalgame d'éléments disparates permet à première vue la naissance d'une nouvelle entité homogène, ces fragments ne sont pas dilués au cours de l'opération de collage mais, au contraire, exhibés dans toute

¹ CORBIN, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre (Histoire du corps, volume 2)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 369.

² THIBAudeau, Pascale, « De lo heterogéneo a lo híbrido en arte. El caso de *Bodas de sangre* » in CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, Collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Espaces ibériques », p. 12.

leur diversité au sein d'un même espace. Les chairs faciales recousues de Sergio peuvent ainsi être considérées comme la synecdoque du corps écartelé autour duquel se polarise l'esthétique postmoderne d'un réalisateur qui, en fin de compte, cherche moins à gommer toutes les frontières qu'à réaffirmer l'existence de la limite comme site où se matérialise l'opération d'hybridation : Álex de la Iglesia réunit des bribes de corps, morceaux d'anatomies et d'identités au niveau diégétique, fragments textuels et éclats génériques sur le plan formel, sans jamais cesser de revendiquer l'origine composite de l'organisme filmique né de leur interaction.

En résumé, l'étude ciblée de la figure carnavalesque du personnage-pantin m'a permis de balayer les principaux mécanismes de l'hybridité dans une création cinématographique régie par les principes du débordement et du décloisonnement, tant au sein de la fiction que sur le plan de la forme filmique. Au niveau diégétique, le réalisateur donne corps à des sujets dont les identités composites révèlent la friabilité d'une humanité aux limites fluctuantes, en constante métamorphose. Profondément ancré dans un espace de l'« être-entre, [du] passer entre, [de l']intermezzo »¹ – pour l'exprimer en termes deleuziens –, le personnage-pantin éclaire les échanges, les renversements, les vertiges qui caractérisent le monde grotesque et morcelé d'Álex de la Iglesia. Aux transactions identitaires qui s'opèrent dans ces différents univers fictionnels répondent les expérimentations formelles auxquelles se livre le réalisateur en greffant sur le tissu filmique des matériaux hétérogènes procédant de divers horizons médiatiques et culturels. À la fois fruit et reflet des problématiques créatives de la postmodernité, son cinéma repose par conséquent sur l'existence d'un *continuum* entre, d'un côté, les corps hybrides des personnages-pantins et, de l'autre, le film en tant que corps pluriel, hybride « frankensteinien » résultant d'une opération de suture textuelle. Ce clin d'œil à la création littéraire de Mary Shelley, objet de nombreuses adaptations cinématographiques, me permet ici de tendre un ultime pont vers le cinéma nord-américain, dont se nourrit en partie l'œuvre d'Álex de la Iglesia. Je conclurai en particulier sur l'évocation du genre de l'horreur et de sa prédilection pour les figures de l'hybridité. Parmi elles, outre le très emblématique monstre de Frankenstein, c'est la marionnette qui impose à l'écran sa théâtralité aussi mystérieuse qu'angoissante. Des metteurs en scène tels ceux de *Chucky : jeu d'enfant* (Tom Holland, 1988), ou, plus récemment, de *Dead Silence* (James Wan, 2007) et

¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 339.

d'*Annabelle* (John R. Leonetti, 2014), en ont ainsi exploré toute l'ambivalence en donnant vie, dans la fiction, à des poupées mortifères, avatars hollywoodiens de la figure marionnettique qui, à plus d'un égard, peuvent motiver un rapprochement avec les personnages-pantins très hispaniques d'Álex de la Iglesia.