



HAL
open science

”Les entrailles de Madrid : la radiographie urbaine d’Álex de la Iglesia (El día de la bestia, La comunidad)”

Diane Bracco

► To cite this version:

Diane Bracco. ”Les entrailles de Madrid : la radiographie urbaine d’Álex de la Iglesia (El día de la bestia, La comunidad)”. Journée d’études “ Visions cinématographiques de Madrid (II) ” organisée par le CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Contemporains, Université Paris-Sorbonne), dans le cadre de la préparation à l’agrégation externe d’espagnol. Institut d’études ibériques et latino-américaines, Université Paris-Sorbonne, May 2014, Paris, France. hal-02448601

HAL Id: hal-02448601

<https://hal.science/hal-02448601>

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.

Les entrailles de Madrid : la radiographie urbaine d'Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*, 1995 ; *La comunidad*, 2000)

Diane Bracco, Laboratoire d'Études Romanes, EA 4385

Le spectateur d'Álex de la Iglesia ne peut que constater la surabondance de matière corporelle dans l'univers du réalisateur basque, celle-ci débordant de toutes parts l'espace filmique : les différentes fictions sont envahies de multiples organismes observés à la loupe, que le metteur en scène, dans son laboratoire cinématographique, soumet à toutes sortes de manipulations déformantes. C'est à la lumière de cette primauté du corps que je me propose de sonder les représentations de Madrid dans deux des longs-métrages qu'Álex de la Iglesia choisit de situer dans la capitale espagnole : les comédies noires *El día de la bestia* (1995) et *La comunidad* (2000) ont en commun une approche cinématographique de la ville qui fait coïncider spatialité et corporalité. La première narre les tribulations d'un trio de personnages mené par un curé qui croit avoir déchiffré dans *L'Apocalypse* selon Saint Jean le lieu et la date de naissance de l'Antéchrist. Il se met en tête de le débusquer et entreprend pour cela l'exploration de Madrid un soir de Noël. Dans la seconde, la protagoniste Julia, agent immobilier, découvre par hasard la fortune amassée par un défunt habitant du vieil immeuble dont elle est censée faire visiter un appartement ; tout au long du récit, elle est pourchassée par l'effrayante communauté des résidents, êtres cupides disposés à tuer et à s'entretuer pour s'emparer du trésor convoité depuis de nombreuses années. Il convient néanmoins de signaler que la capitale est également présente dans trois autres œuvres de la filmographie du cinéaste : en 1998, elle apparaît, de manière peut-être plus anecdotique, dans *Muertos de risa* ; en 2005, le réalisateur fait de son centre-ville l'écrin du grand magasin où a lieu l'intrigue de *Crimen ferpecto* ; quant à l'action du drame grotesque *Balada triste de trompeta* (2011), elle se déroule dans le Madrid cauchemardesque de la Guerre Civile et des dernières années du franquisme. Mais c'est sur les deux films précédemment mentionnés que j'ai choisi de centrer mon étude car ils présentent un certain nombre de points de convergence dans cette peinture de la ville, qui permettent de tendre des ponts entre le film au programme de l'agrégation, qu'Álex de la Iglesia définit lui-même comme une « comedia de acción satánica », et la comédie noire tournée cinq ans plus tard : dans *El día de la bestia* comme dans *La comunidad*, l'action a lieu majoritairement en plein cœur de Madrid, espace urbain dont la géographie perturbée affecte les corps diégétiques qui se meuvent en son sein.

Je ne redévelopperai pas en détail volontairement un certain nombre d'aspects que j'ai eu l'occasion d'aborder dans une précédente communication sur la représentation de Madrid dans

El día de la bestia, lors de la journée d'étude organisée au *Colegio de España* en février dernier. C'est ici la mise en perspective des deux films qui m'intéresse et je m'attacherai à mettre au jour une continuité entre ces radiographies urbaines proposées par le réalisateur, désireux de sonder toujours plus profondément le corps de la ville : après les pérégrinations de *El día de la bestia*, qui font continuellement naviguer personnages et spectateur entre intérieurs et extérieurs madrilènes, il était initialement prévu que l'intrigue de *La comunidad* se déroule dans un unique appartement, décision sur laquelle Álex de la Iglesia et son scénariste Jorge Guerricaechevarría sont finalement revenus pour élargir l'espace de l'action à un immeuble situé en plein centre de la capitale¹, bien que leur film, à l'exception de quelques rares séquences, demeure pour ainsi dire un huis-clos.

La dissection du corps urbain mis en images dans les deux comédies noires dévoile les entrailles d'une ville rongée par la violence. Cette dernière, que le réalisateur dépeint comme une pathologie qui en infecte toutes les cellules, est le fruit du déchaînement des pulsions permis par l'évanouissement des points de repère et des limites. La capitale s'apparente à un espace de transgression et d'anarchie dont la double réélaboration filmique, régie par les mécanismes de la distorsion, reflète aussi la fragilité d'un réel qui finit par périlcliter et se confond avec ses simulacres. Cette abolition des frontières débouche sur un entremêlement temporel témoignant de la survivance du passé dans le présent d'une métropole à première vue profondément ancrée dans la contemporanéité : l'hybridité du corps urbain, tiraillé entre deux temporalités, est figurée par les motifs organiques abjects que sont le monstre et le cadavre, métaphores des fantômes d'une époque supposément révolue, qui continuent de hanter l'Espagne démocratique dont Madrid se trouve être la synecdoque.

¹ ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko-Filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 233.

La violence, pathologie du corps urbain (2)

Les deux récits filmiques ont pour cadres spatio-temporels respectifs le Madrid de l'extrême fin du XX^{ème} siècle (*El día de la bestia*) et celui de l'aube du XXI^{ème} siècle (*La comunidad*). Dans chacun d'eux, dès les premières minutes, la capitale est présentée moins comme un simple arrière-plan que comme une entité à part entière, un organisme dont la caméra parcourt l'épiderme (les extérieurs que sont les rues du centre-ville et la zone de la *Puerta de Europa* dans *El día de la bestia*) mais sonde aussi les entrailles (tous les lieux intérieurs du premier long-métrage – la boutique de José María dans le quartier de *Carabanchel*, la pension de sa mère dans la *calle Mártires*, le grand magasin, l'appartement de Cavan, situé à l'intérieur de l'*Edificio Carrión*, la salle de conférences, les studios de télévision, la salle de concert *El Infierno* – ou encore l'immeuble et le bar de quartier de *La comunidad*). Madrid s'apparente à un espace de violence hypertrophiée dont les représentations visuelles et les émanations sonores assaillent les sens du spectateur : dès la séquence du générique de *El día de la bestia*, les images saisissantes d'une ville apocalyptique, plongée dans les ténèbres, littéralement à feu et à sang **(3)**, se conjuguent à une bande sonore agressive qui superpose sirènes de police, vacarme de la métropole et musique *hard rock*, noyant le public dans un « bain de sensations »¹ proprement postmoderne qui figure le chaos urbain (j'emprunte l'expression à Laurent Jullier, qui étudie les spécificités du cinéma de la postmodernité dans son ouvrage *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*). Quoique le Madrid de *La comunidad* n'ait à première vue rien de commun avec la capitale nocturne et anarchique du précédent long-métrage, il n'en apparaît pas moins comme un lieu tout aussi hostile, et ce dès l'*incipit* **(4)** : le film s'ouvre par un *travelling* vertical accéléré sur la façade d'un immeuble. La caméra s'immobilise un instant à la hauteur d'un balcon où miaule un chat avant de poursuivre son ascension vers le sommet de l'édifice, révélant d'emblée l'importance dramatique du lieu. Après un *cut*, nous pénétrons avec le félin dans un appartement obscur et rempli d'immondices où se décompose un cadavre peu à peu dévoré par l'animal **(5)** ; cette image entre en résonance avec un documentaire sur les vautours visionné plus loin par Julia et présente une valeur programmatique puisqu'elle métaphorise la cupidité des habitants de l'immeuble, charognards disposés à s'entretuer pour mettre la main sur le trésor de leur défunt voisin, mais aussi celle de la protagoniste elle-même. On découvre dans la séquence qui suit le générique que l'édifice est situé en plein cœur de Madrid, au numéro 14 de la *carrera de San Jerónimo* **(6)** : Julia, qui apparaît pour la première fois à l'écran sous une pluie battante, indice climatique du caractère inhospitalier de la ville, déjà présent dans *El día de la bestia*, loue sa position « supercentrica » auprès des acquéreurs potentiels de l'appartement qu'elle doit faire visiter. Qu'elle s'impose, comme dans le premier long-métrage, à travers un

¹ JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 82.

bombardement audiovisuel, ou bien, comme dans le second, par le truchement d'un plan à valeur proleptique révélant la présence d'un cadavre niché dans le cœur du corps urbain, la violence intrinsèque de la ville constitue un spectacle qui agresse d'emblée le regard du public et fait naître en lui une sensation de malaise. Elle s'avère être la conséquence d'un retour à la primitivité et d'un débordement des instincts autorisant tous les excès, eux-mêmes permis par l'effacement des frontières que constituent les lois : les individus se persécutent, s'agressent, s'entretuent. C'est l'interdit du meurtre régissant toute communauté humaine pour George Bataille¹ qui est en particulier bafoué dans les deux récits. Cette transgression aboutit à une dégradation de l'humain dont rend compte dans *La comunidad* la stratégie grotesque de l'animalisation, déployée tantôt au niveau de la bande image (gros plans sur le chat anthropophage, enchâssement du documentaire sur les vautours), tantôt sur le plan sonore (à la fin du récit, des hurlements porcins extradiégétiques se superposent aux cris des résidents de l'immeuble qui s'arrachent la valise censée contenir l'argent). Secoué de spasmes et de pulsions que plus rien ne canalise, espace de désagrégation de l'humanité, le corps urbain a ainsi perdu tous les repères qui garantissaient la stabilité de ses frontières. Ce bouleversement est reflété d'un point de vue discursif par le procédé du renversement carnavalesque, illustré notamment par les méfaits perpétrés par le curé dès son arrivée à Madrid dans *El día de la bestia*, procédé qui traduit les dysfonctionnements d'une ville décrite comme un organisme dégénéré, gangréné par une sauvagerie affectant ses propres anticorps : lorsque les autorités ne contribuent pas à l'expansion de cette violence incontrôlée, comme dans *El día de la bestia*, où les forces de l'ordre passent les immigrés à tabac au lieu de lutter contre le groupuscule qui les persécute, elles se révèlent inaptes à endiguer la barbarie, à l'instar des policiers de *La comunidad*, qui ne perçoivent pas la menace des habitants de l'immeuble et abandonnent sans le savoir Julia à des êtres sanguinaires.

Ce déchaînement des instincts affecte tant les membres externes que les organes internes du corps urbain, examiné par le réalisateur sous toutes ses coutures. La violence jaillit du tréfonds de la ville, depuis le cœur d'intérieurs abritant une brutalité tout aussi explosive que celle qui s'affiche dans les rues. En témoigne notamment l'agressivité verbale et physique qui circule dans les foyers – la pension García, les différents appartements de l'immeuble de *La comunidad* –, microcellules d'une capitale dérégulée, et corrompt les liens les plus naturels : Rosario et son fils José María dans *El día de la bestia* ou l'adolescent attardé Charly et sa mère haineuse Dolores dans *La comunidad*, pour ne citer que ces deux exemples, communiquent à grands renforts de gifles, de coups et de paroles hostiles (7). Tandis que José María ne se voit nullement affecté par la mort de la propriétaire de la pension, involontairement provoquée par

¹ Voir BATAILLE, Georges, « L'interdit du meurtre », *L'Érotisme* (1957), Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 46-55.

le curé, Dolores n'a de cesse de frapper et d'insulter son fils, être le plus naïf et désintéressé de la communauté, et lui adresse même une réplique qui ne laisse aucun doute quant à l'animosité maternelle : « Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer ». Dans *El día de la bestia*, tous les lieux intérieurs sont présentés comme les théâtres d'une sauvagerie exacerbée, à l'image de la pension. On peut énumérer brièvement les actes agressifs qui y sont associés : José María fait sa première apparition à l'écran dans sa boutique satanique, dont il fait exploser le comptoir en brutalisant un client ; le curé assène un coup de fer à repasser au vigile du grand magasin où il a dérobé un livre ; plus loin, il ligote et frappe Cavan à son propre domicile afin de le contraindre à lui expliquer comment invoquer Satan ; dans l'objectif de célébrer une messe noire, il menace Mina, l'hôtesse de la pension, et lui extrait de force quelques gouttes de sang avant d'occire accidentellement Rosario en cherchant à se défendre de ses assauts ; l'épisode acrobatique le long de l'enseigne Schweppes s'achève dans l'appartement d'une famille dont José María assomme gratuitement le père ; le carnage de la rue *Preciados* a pour point de départ une altercation entre les protagonistes et les agents de sécurité d'une salle où est donnée une conférence sur Nostradamus ; dans les studios où est tournée l'émission télévisée de Cavan, le présentateur malmène physiquement son producteur puis l'un de ses admirateurs s'électrocute ; le père Berriartúa est quant à lui passé à tabac dans les toilettes de la salle de concert ; enfin, l'affrontement entre les personnages principaux et les membres du groupuscule néofasciste a lieu dans les entrailles du chantier abandonné de la *Puerta de Europa*. Ces divers épisodes, dont on remarque qu'ils sont tous rattachés à un lieu propre, et entre lesquels s'intercalent les images de la déambulation des personnages à travers les rues de la ville, semblent constituer les différentes étapes d'un parcours ludique : le dialogue entre extérieur et intérieur dans *El día de la bestia*, matérialisé par le chantier où se déroule la tuerie finale, site à la fois clos et ouvert, mais aussi entre obscurité nocturne et éclairages artificiels, évoque l'alternance noir / blanc d'un damier sur lequel se déplaceraient les protagonistes, tels des pions se mouvant d'une case à l'autre.

L'action des deux films obéit à des stratégies narratives fondées sur le principe de l'itinérance, symptomatique de l'impossible immobilité des personnages. La quête de l'Antéchrist à travers le Madrid babylonien de *El día de la bestia* et la chasse au trésor à l'intérieur de l'immeuble de *La comunidad* s'apparentent à des jeux de piste qui se déploient sur cette carte urbaine de la violence. Les pérégrinations auxquelles ils donnent lieu sont régies par une dynamique géométrique perpendiculaire puisqu'elles s'articulent autour d'un double axe horizontal et vertical. L'incessant cinétisme des personnages se glissant d'un intérieur à l'autre dessine en premier lieu une trajectoire horizontale qui renvoie tout à la fois au jeu de l'oie ou, comme je l'ai signalé, au damier. Ces deux motifs ludiques sont évoqués, dans *La comunidad*, à travers le *crucigrama* retrouvé par Julia dans le portefeuille du défunt, qu'elle parvient à

déchiffrer après avoir visionné un spot publicitaire de détergent pour le carrelage **(8)** : un carrelage noir et blanc comme le quadrillage griffonné sur la page d'un calepin, représentation de celui qui recouvre le sol de l'appartement du disparu. Ce décryptage la conduit à la « case trésor », aux millions de *pesetas* dissimulés sous une dalle ; une « case trésor » qui ne coïncide toutefois pas avec la « case arrivée » puisque le parcours menant à la sortie est semé d'embûches qui contraignent Julia à « reculer de plusieurs cases » et même à « revenir à la case départ », l'appartement où a commencé l'aventure, son unique refuge au sein du territoire de la communauté : le voyage en ascenseur avec Ramona, la fausse fête d'anniversaire organisée par ses nouveaux voisins pour la prendre au piège, la fuite manquée dans l'escalier malgré l'irruption de la police, la terrifiante chute de la cabine d'ascenseur, le violent affrontement avec le syndic Emilio, la visite inopinée d'un autre agent immobilier et d'un couple d'acheteurs potentiels sont autant d'épisodes qui font échouer les tentatives de l'héroïne pour s'échapper de l'édifice. Les lieux de transit que sont les paliers et l'escalier apparaissent comme des barrières infranchissables, voies sans issues d'un labyrinthe la confinant dans l'espace de violence et de mort que constitue le vieux bâtiment. Menacée par les résidents qui essaient de fracturer la porte d'entrée de son logement provisoire, elle n'a d'autre choix que d'emprunter la voie extérieure du balcon sur lequel s'était attardée la caméra au début du film **(9)**. Elle parvient à fuir sa prison dorée et gagne péniblement le logement du millionnaire disparu, sous un violent orage dont le fracas l'empêche de communiquer avec les passants dans la rue. C'est par le toit que Julia réussit à s'extraire définitivement de cet espace d'enfermement pour se lancer dans une course-poursuite au sommet des édifices du centre-ville, qui s'achève par un affrontement avec Ramona sur le socle de l'un des quadriges surplombant l'édifice du *Banco Bilbao Vizcaya de la calle de Alcalá* **(10)**. La fuite de la protagoniste par le balcon entre en résonance avec l'épisode de funambulisme sur la façade de l'*Edificio Carrión* dans *El día de la bestia* : après la célébration de la messe noire, sous l'emprise de drogues, Ángel, Cavan et José María décident de se hisser le long de la gigantesque enseigne lumineuse Schweppes **(11)** pour gagner le logement voisin, afin d'échapper à la police qui tente de forcer la porte de l'appartement de Cavan. Ces séquences en hauteur mettent en jeu une dynamique de déplacement horizontal au sommet d'édifices que le réalisateur, en même temps, explore dans toute sa verticalité, au moyen de plans d'ensemble **(12)** et de plongées vertigineuses **(13)** qui font apparaître la capitale comme une sorte de gigantesque parc d'attractions.

À la suite de Quevedo, de Goya ou de Valle-Inclán, représentants de la tradition grotesque espagnole dont Álex de la Iglesia revendique l'influence sur son écriture cinématographique, le réalisateur se pose en demiurge et réduit la géographie madrilène à un théâtre de marionnettes dont il tire les ficelles. Parallèlement aux mouvements verticaux d'ascension et de descente permis par les escaliers et les ascenseurs **(14)** : ceux de la résidence de Cavan, du chantier des

tours KIO et de l'immeuble de *La comunidad*), le metteur en scène privilégie le point de vue « levantado en el aire »¹, distancié et ironique, adopté avant lui par ces différents créateurs et érigé en principe esthétique de la théorie littéraire de l'*esperpento*, qu'il actualise à l'écran. Il place littéralement ses créatures au bord de l'abîme, un abîme semblable à celui qui, pour Wolfgang Kayser, s'ouvre au pied des êtres dans un monde déformé par le grotesque :

El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones.²

Ángel, Cavan et José María dans *El día de la bestia*, Julia et ses poursuivants dans *La comunidad* se retrouvent ainsi en équilibre précaire, suspendus au-dessus du vide, menacés par un néant en passe de les engloutir³. Plusieurs d'entre eux subissent d'ailleurs les lois de la pesanteur au cours de chutes interminables dont la mise en images est tributaire non seulement de l'*esperpento* et plus largement de la tradition grotesque espagnole, mais aussi du *cómics*, du dessin animé et du cinéma *mainstream* international. Les personnages sont traités sans ménagement voire tués par une entité énonciatrice qui les manipule comme de vulgaires marionnettes et coupe à sa guise les fils de leur existence : si la sexagénaire Ramona réalise dans *La comunidad* un invraisemblable saut entre les toits évoquant les cascades du film *Matrix*⁴ (15), elle connaît peu après une mort semblable à celle de Rosario (16), qui, dans *El día de la bestia*, périt à l'issue d'une chute vertigineuse dans la cage d'escalier ; incarnées par l'actrice Terele Pávez, qui incarne la filiation entre les deux personnages, elles sont rappelées à leur vulnérabilité d'êtres de chair et d'os, à l'instar de José María, précipité dans le vide par le Démon depuis l'une des tours KIO, ou de Domínguez et Oswaldo dans *La comunidad*. Si Cavan est le seul individu à survivre à sa chute spectaculaire depuis l'enseigne Schweppes, il est tout autant malmené que ses acolytes, roué de coups, partiellement brûlé, défiguré, victime de cette violence infligée à tous les personnages-pantins qui évoluent dans l'univers grotesque d'Álex de la Iglesia ; un univers en perpétuelle instance de désagrégation, où le réel n'a de cesse de s'esquiver, de se dérober, au point que 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 escarpelo, 9 », 1970, p. 25.

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 Román, p. 67.

³ Le cinéaste souligne que c'est dans ces situations d'instabilité extrême que se révèle la vraie nature des individus car ceux-ci se débattent dans un espace immatériel où toute règle est abolie : « ... aunque se trate de un truco narrativo utilizado por muchos directores, cuando llevas a los personajes a las alturas es como si los subieras al Olimpo de las ideas, como si los purificases. Inconscientemente el espectador siente también esa sensación y cree que el personaje, cuando se encuentra en lo alto, dice la verdad y no puede mentir. [...] En las alturas, además, y este es un concepto muy importante, ya no hay moral, porque estamos en la cima, más allá del mundo. » ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 238.

⁴ Andy et Larry Wachowski, 1999.

ville dont le cinéaste trace le portrait semble en fin de comptes n'être qu'un gigantesque simulacre.

Le réel en péril : Madrid, espace de simulacre (17)

L'image du théâtre de marionnettes que convoque la radiographie de ce Madrid cinématographique dans les deux films incite à envisager la capitale comme un « mundo en estado de enajenación »¹ au sein duquel les mécanismes de la déformation grotesque rendent compte d'une confusion trompeuse entre le réel et sa représentation : dans *El día de la bestia* comme dans *La comunidad*, la ville s'apparente à un espace hyperréel au sens où l'entend Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations*, à savoir celui d'un « immense scénario » propice à de multiples « jeu[x] d'illusions et de phantasmes » et à l'enchevêtrement de « tous les ordres de simulacres »² : autrement dit, un territoire dominé par l'artificialité et la virtualité. Dans le premier film, la capitale est envahie d'écrans cathodiques simulant une réalité inconsistante et offrant au curé des signes vides qu'il s'évertue vainement à déchiffrer. La vie urbaine dans ce Madrid postmoderne aux frontières flottantes se polarise autour du médium télévisuel dont les mascarades, à l'image du pseudo-exorcisme de Cavan, façonnent une projection distordue et virtuelle du réel apte à concurrencer ce dernier. Volontiers critique envers le petit écran dans sa filmographie³, Álex de la Iglesia présente la télévision, intimement liée à la violence, comme l'un des facteurs de l'apocalypse urbaine mise en images, un instrument doté d'une force déformante qui lui permet d'aliéner la réalité tout autant que les esprits. Symbole de la fascination des masses pour la culture des médias et du spectacle, caractéristique d'une société postmoderne dont les membres « miran [la televisión] y son mirados por [ella] »⁴, elle happe tous ceux qui la regardent, parasite bande image (18 : les écrans sont omniprésents dans les foyers, dans les bars et dans les vitrines des magasins) et bande sonore (on l'entend souvent hors-champ, comme une rumeur de fond). Le procédé récurrent du surcadrage (19) révèle qu'elle trouve sa place dans le mobilier des appartements et des cafés – elle apparaît par exemple surmontée de guirlandes de Noël – et fait partie intégrante du décor, tant dans les lieux privés que publics. Par le truchement de plusieurs mises en abyme du programme assidument suivi par les personnages (20), puis

¹ KAYSER, W., *Lo grotesco...*, op. cit., p. 309.

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

³ En témoignent également *Crimen ferpecto* (2004) et, plus récemment, *La chispa de la vida* (2012).

⁴ MARTÍN-CABRERA, Luis, « Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia » in SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n°18, 2001, p. 86.

d'un passage se déroulant sur le lieu de travail de Cavan, où sont tournés ces leurres télévisuels, Álex de la Iglesia dévoile les ressorts d'un médium qui propage l'inculture et diffuse les valeurs d'une société décadente ; il brocarde les produits racoleurs de la télévision dont il caricature les codes dans *La Zona Oscura*. Exercice de réécriture éminemment déformant, la parodie forge l'image de téléspectateurs – protagonistes et anonymes – absorbés par ces représentations audiovisuelles et sert une dénonciation du pouvoir des médias sur l'individu que certains d'entre eux aspirent à réduire au statut d'« *homo videns* », néologisme emprunté à Giovanni Sartori par Adrián Huici pour désigner « [a]l hombre que sólo se relaciona con el mundo y con los demás a partir del sentido de la vista y que, consecuentemente, piensa y reflexiona cada vez menos »¹. Le consommateur d'images dépourvu de toute capacité de réflexion est la cible des programmes détournés et critiqués à travers la figure du présentateur italien, charlatan abusant de la crédulité de son public : par le biais d'une émission qui renvoie tout autant aux produits médiocres de la *teletienda* espagnole qu'au modèle berlusconien², le réalisateur s'élève contre la vacuité de la culture cathodique et l'instrumentalisation politique du petit écran, mis au service de la manipulation des masses. Les stratégies de la distorsion mises en œuvre par Álex de la Iglesia visent ainsi à dévoiler les mécanismes de manipulation et d'aliénation des esprits par ce médium. Elles mettent en lumière les agents d'une violence urbaine moins mythologique que réelle et quotidienne, alimentée, entre autres, par les farces d'une télévision qui atrophie l'esprit critique de ses spectateurs.

Le médium télévisuel est également présent dans *La comunidad* : il est le monde virtuel dans lequel s'est réfugié pendant des années le résident de l'immeuble, persécuté par ses voisins pour avoir gagné six cents millions de *pesetas* à la *quiniela* (sorte de loto sportif). Après des années de claustration, il est mort devant l'appareil allumé, dont le volume élevé attire d'ailleurs l'attention de Julia et de son compagnon alors qu'ils occupent clandestinement le logement du dessous. À l'exception de cette occurrence, la télévision n'apparaît pas dans ce film comme un facteur d'aliénation mais au contraire comme un révélateur du réel, niché dans l'univers grotesque de l'immeuble : outre la clé qu'elle délivre à Julia pour décrypter la carte au trésor, elle fournit au spectateur des indices narratifs permettant d'anticiper l'action à venir et éclaire la vraie nature des individus qui vont se persécuter à l'intérieur de l'édifice. Le documentaire sur les vautours, que j'ai évoqué précédemment, interagit avec le slogan d'un spot publicitaire pour une marque de voiture diffusée par le téléviseur du salon – « La droga más fuerte no es la

¹ HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Ed. Alfar, col. « Alfar / Universidad », 102, serie « Investigación y ensayo », 1999, p. 169.

² Signalons également la présence d'un portrait de l'ancien Président du Conseil italien Silvio Berlusconi dans les studios où est tournée *La Zona Oscura*, qui met en relief de manière indirecte et ironique « the creeping influence of Italian media mogul over privatized Spanish television [...] most significantly from August 1989 ». BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 74-75.

velocidad, es el dinero » –, posant le matérialisme et l'individualisme comme les principes moteurs du récit et des simulacres abrités par l'immeuble. Álex de la Iglesia pousse encore plus loin que dans *El día de la bestia* la réflexion sur les notions de virtualité et de facticité, ici rattachées au territoire domestique : en multipliant les jeux dialectiques entre surface et profondeur, envers et revers, il met en scène un univers dominé par les apparences et situe continument ses créatures à l'entre-deux de la vérité et du mensonge, de même qu'il le fera quatre ans plus tard dans *Crimen ferpecto* en ancrant une partie de l'action dans l'espace artificiel et aseptisé d'un grand magasin du centre de Madrid. Ici, une première illusion semble se dissiper lorsque Julia découvre le coquet appartement (21) qu'elle doit faire visiter, agréable surprise que ne laissait guère présager l'apparente vétusté de l'immeuble. Elle décide d'y passer la nuit avec son compagnon Ricardo et improvise un dîner aux chandelles (22). Elle s'approprie sans mal la cuisine, dans laquelle elle se meut avec aisance ; mais l'élégance exagérée des deux personnages, bien qu'*a priori* cohérente avec le cadre luxueux, souligne le caractère feint de cette mise en scène qui se fendille sous nos yeux : le port du tailleur et du costume, imposé par les emplois respectifs des personnages (elle est agent immobilier, il travaille comme videur dans une discothèque), confère une dimension caricaturale à leur distinction, à tel point que Julia, blonde décolorée vêtue de rose criard, compare Ricardo à « un muñeco de ventrilocu ». La fissure dans cette image de confort matériel achève de se dessiner lorsque des cafards font irruption dans la chambre à coucher à travers une lézarde dans le plafond (23), interdisant aux deux personnages tout accès à l'espace de l'intimité amoureuse dans ce logement qui ne leur appartient pas. Le lendemain, Ricardo, homme médiocre et frustré, dénonce ouvertement le simulacre que sa compagne tente de mettre en place, avant d'être définitivement exclu de l'appartement et du récit filmique : « ¿Sabes por qué no quiero quedarme en este piso? Porque es lo que no vamos a tener nunca. [...] Yo no puedo soñar con una casa como ésta ni con un coche como ése ni con una tía como la del anuncio ». Tandis que se dissipe le mirage d'appartenance que le simulacre paraissait octroyer à ce couple moyen, l'irruption des insectes suggère que le bien-être offert par l'appartement n'est que superficiel : il deviendra au cours du récit l'une des cellules d'un espace d'horreur à l'intérieur duquel Julia se cloîtrera à plusieurs reprises pour échapper à ses poursuivants. Non viable parce qu'illusoire, le bonheur que l'héroïne s'efforce de construire au début du film se distord au point de voler en éclats, de même que l'euphorie provoquée par la découverte postérieure du trésor sera bien vite dissipée par l'angoisse que fera naître chez Julia le harcèlement de ses voisins criminels.

Ce sont d'ailleurs les résidents eux-mêmes qui ont fait de leur immeuble un territoire de faux-semblants où ils se sont efforcés d'entretenir pendant de longues années l'illusion communautaire : « somos una comunidad muy unida; es como una piña, [...] como una segunda familia » (le voisin cubain Oswald) ; « siempre nos ha interesado el bien común, el interés que

todos tenemos en el edificio. Algunos hemos vivido aquí desde siempre » (Emilio). Lors de leur affrontement, le syndic Emilio, qui rentre d'ailleurs d'un séjour à Disneyland¹, espace hyperréel par excellence pour J. Baudrillard, explique à Julia que la communauté s'est bâtie autour du projet collectif de mettre la main sur la fortune du millionnaire afin de la partager entre ses différents membres et de financer les rêves de chacun. L'ingénieur qui occupait l'élégant appartement de Julia a d'ailleurs été tué pour avoir refusé de se plier à cette règle du bien commun. Mais l'individualisme d'Emilio, qui révèle avoir ourdi ce plan pour s'accaparer tout le butin, et les instincts criminels des autres résidents, qui non seulement pourchassent Julia mais finissent par s'entretuer, dissipent le mirage de ce noble idéal de solidarité. La dissimulation et le simulacre constituent également la stratégie pour laquelle optent dans un premier temps ces voisins charognards afin de prendre la nouvelle-venue au piège : dans la séquence de la fausse fête d'anniversaire organisée chez Oswaldo **(24)**, leur jeu mécanique et théâtral, dépourvu de tout naturel, se suspend dès que Julia, prise dans les rets de l'illusion, disparaît, accompagnée à son appartement par le Cubain. Celui-ci entreprend de la séduire afin de permettre à ses voisins de pénétrer chez elle pendant qu'il l'occupera dans la chambre à coucher. Mais cette sphère d'intimité ne peut définitivement pas être conquise, la nouvelle perspective d'une nuit d'amour étant, là encore, minée par la révélation du simulacre, au moment où Julia, sortie un instant de l'alcôve, découvre les autres résidents en train de fouiller le salon **(25)**. Enfin, c'est en recourant à la tactique de la simulation et en remplaçant l'argent par une monnaie factice – des billets de Monopoly – que l'innocent Charly piège les autres résidents de l'immeuble, met le butin à l'abri et parvient à sauver Julia. D'ailleurs, la première apparition à l'écran, faussement inquiétante, du personnage, dissimulé sous un costume de Dark Vader, et son ingénuité, seulement apparente, s'inscrivent dans ce tissu de leurres narratifs que le réalisateur se plaît à broder pour mieux le défaire. Dans les deux films, Álex de la Iglesia érige ainsi le simulacre en « [un] método artístico y conceptual »² fondé sur des stratégies déformantes dont la mise en œuvre lui permet de lever le voile sur l'aliénation d'une réalité concurrencée par ses représentations : la virtualité cathodique dans *El día de la bestia* ; les faux-semblants et les apparences dans *La comunidad*. En ce sens, sa caméra réactualise d'une certaine façon les propriétés du miroir concave de *esperpento*, ainsi exposées par le personnage de Max Estrella dans *Luces de Bohemia* : « [e]l sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada »³. De fait, les outrances et déformations grotesques d'Álex de la Iglesia *révèlent*, au sens optique du terme, la dislocation du réel dans un Madrid déformé par le virtuel, où la modernité même de la métropole contemporaine ne s'avère être qu'un trompe-l'œil.

¹ BAUDRILLARD, J., « Hyperréel et imaginaire », *op. cit.*, p. 24-28.

² RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 236.

³ VALLE-INCLÁN, R. de, *Luces de Bohemia*, *op. cit.*, p. 168-169.

Des monstres et des cadavres : la persistance du passé au cœur de la contemporanéité (26)

Dans les deux longs-métrages, la capitale s'impose comme le lieu d'une tension entre les temporalités, matérialisée par l'existence d'intérieurs vétustes et dégradés, véritables reliques du passé, en plein cœur d'une capitale *a priori* profondément ancrée dans la contemporanéité. Ainsi, dans *El día de la bestia*, le Madrid du milieu des années 1990 est dépeint comme une ville en voie d'européanisation et de globalisation régie par les principes du néolibéralisme : elle a significativement pour emblèmes les deux sites où Satan fait son apparition, la *Puerta de Europa*, dont les tours (27), construites en partie grâce aux investissements de l'entreprise koweïtienne KIO, constituent le « signe iconique »¹ d'une ville aspirant à se doter de l'architecture verticale des grandes métropoles internationales (on pense notamment aux *Twin Towers* de New York), et l'*Edificio Carrión* (28), pilier du projet d'urbanisation impulsé dans les années 1990 pour réhabiliter le centre de Madrid. L'inscription dans l'iconographie satanique de ces toponymes représentatifs du Madrid globalisant et néolibéral de l'extrême fin du XX^{ème} siècle suggère que l'un des visages du démon possédant le corps madrilène n'est autre que le capitalisme, dont les effets pervers alimentent le chaos urbain : les dérives de cette politique économique sont matérialisées par le chantier abandonné des tours KIO, lieu associé dans l'esprit du spectateur à un scandale financier retentissant qui entraîna la suspension des travaux de 1989 à 1996², et dépeint dans le film comme le théâtre d'une violence paroxystique, perpétrée de surcroît par les membres d'un groupuscule d'extrême-droite. Surplombé de panneaux publicitaires – la gigantesque enseigne lumineuse Schweppes en particulier –, l'*Edificio Carrión*, qui se dresse au milieu de la *Plaza del Callao*, dans le centre de la capitale, métaphorise aussi une consommation à outrance dont les images se heurtent dans le film à celles de la misère qui s'étale dans les rues. En conférant une fonction synecdotique au Madrid de *El día de la bestia*, à la fois centre géographique et politique du pays, Álex de la Iglesia s'attache à mettre en évidence les paradoxes d'une société espagnole qui, à la veille du XXI^{ème} siècle, prétend se moderniser et s'adapter aux structures européennes et aux dynamiques de la mondialisation alors qu'elle abrite encore pauvreté, corruption et extrémisme³. C'est à travers le territoire géographique plus réduit de

¹ AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, PUF, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, p. 147.

² L'entrepreneur catalan Javier de la Rosa fut condamné pour le détournement de près de 400 millions d'euros investis par l'entreprise koweïtienne KIO (acronyme de *Kuwait Investment Office*) et sa filiale espagnole *Grupo Torras*. Sur la fictionnalisation de l'architecture madrilène et les liens entre satanisme et critique du capitalisme dans *El día de la bestia*, voir COMPITELLO, Malcolm Alan, « From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, 1999, p. 199-219.

³ Je ne développerai pas davantage ces aspects que j'ai eu l'occasion de traiter dans ma communication « *El Madrid de la bestia : l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia* », lors de la journée d'étude « Visions cinématographiques de Madrid » organisée le 15 février 2014.

l'immeuble et du quartier central où il se situe que se manifeste dans *La comunidad* un décalage similaire : la pétulante Julia, femme indépendante qui se défait sans état d'âme du médiocre compagnon vivant à ses crochets, est la représentante du Madrid contemporain au cœur duquel est niché le vieil édifice, occupé par des individus qui incarnent littéralement la persistance du passé et de la tradition.

Mais c'est en premier lieu sur le plan textuel que se manifeste cette tension temporelle, au sein des espaces de réécriture que constituent les deux récits filmiques. Le réalisateur se livre au jeu postmoderne du brassage et du recyclage référentiels : il abolit les frontières entre les langages, entre les niveaux culturels, et mêle citations et clins d'œil hétérogènes, empruntés tout à la fois au Septième Art, à la littérature et à la bande dessinée, à la tradition espagnole et à une culture plus globalisée. Dans *El día de la bestia*, il s'approprie ainsi, dans le cadre de ses relectures parodiques du cinéma de genre, les codes du fantastique et du film d'épouvante, et détourne l'imagerie religieuse pour élaborer une sorte de mythologie antichristique postmoderne à travers laquelle il fait apparaître le Madrid des années 1990 comme un Enfer terrestre et contemporain : outre les apparitions de la Bête dans les deux sites signalés plus haut, la boutique satanique de José María et la salle de concert *El Infierno*, significativement situées en sous-sol, sont les entrailles d'un Madrid infernal que le curé explore dans l'espoir de pouvoir entrer en contact avec le Diable (29). Álex de la Iglesia fait converger dans cet hybride générique qu'est sa « comedia de acción satánica » des allusions plus ou moins explicites au cinéma de terreur international (30) telles que *Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1968), *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973), ou *La Malédiction* (Richard Donner, 1976), allusions auxquelles se mêle la tradition du cinéma satanique espagnol (31), produit clandestinement à la même époque (*Exorcismo* de Juan Bosch, 1974 ; *La endemoniada* de Armando de Ossario, 1975). Ces longs-métrages constituent un arrière-plan référentiel qui situe le récit filmique à la confluence de plusieurs opérations de déformation textuelle et, par voie de conséquence, pose le Madrid satanique de *El día de la bestia* et ses habitants comme la projection distordue des espaces diaboliques et des sujets représentés dans ces modèles cinématographiques. Dans *La comunidad*, c'est l'ombre d'Alfred Hitchcock et de Roman Polanski qui plane sur l'inquiétant immeuble madrilène où se déroule la majeure partie du récit : des clins d'œil parodiques (32) à *Psychose* (1960) et à *Fenêtre sur cour* (1954) (qui se superposent dans la séquence de la douche de Julia, espionnée par Charly), à *La Mort aux trousses* (1959) (la course-poursuite sur les toits de Madrid évoque le passage où les protagonistes du film d'Hitchcock gravissent le mont Rushmore) dialoguent avec des références à la « trilogie des appartements » de Polanski (33) (*Répulsion* [1965], *Rosemary's baby* [1968], et *Le locataire* [1976]), qui, dans les trois volets, situe l'action dans des lieux clos et maléfiques. Véritable âme de l'immeuble, le monstrueux ascenseur de *La comunidad* est ainsi personnifié et semble prendre part au noir dessein des résidents, eux-

mêmes tout aussi inquiétants que les personnages des voisins dans les trois films de Polanski : il se referme sur Julia (34), prise au piège aux côtés de la menaçante Ramona alors qu'elle tente de s'enfuir avec le butin, puis, quelques séquences plus loin, ses rouages se grippent et la cabine chute, coupant en deux le corps de l'un des habitants, lynché par ses compagnons pour s'être désolidarisé du groupe. Le caractère malfaisant des lieux est annoncé dès la séquence qui suit le générique par la carte de jeu à l'effigie du Joker¹ – figure du mal dans la culture visuelle populaire internationale – que ramasse Julia sur le trottoir, devant l'immeuble (35) : un gros plan sur sa trouvaille laisse apercevoir le nom de Madrid inscrit en lettres majuscules sur une plaque d'égout. En associant d'office la capitale à une représentation de clown, figure obsédante de l'œuvre d'Álex de la Iglesia, dont le réalisateur exploite toute la dimension horrifique, ce plan confère une valeur programmatique à l'apparition furtive du Joker et pose d'office la ville comme un espace frappé du sceau du mal, ce que confirme quelques séquences plus loin (36) les éclaboussures de sang souillant le nom de Madrid sur le guide que tient dans les mains une touriste passant dans la *calle de Alcalá* au moment où Oswaldo vient s'écraser au pied du *Banco Bilbao Vizcaya*. Outre ces références au cinéma de genre international, le metteur en scène s'inspire d'une tradition cinématographique espagnole elle-même tributaire du patrimoine national grotesque que j'ai évoqué précédemment : les lieux dégradés et asphyxiants qu'il met en images dans ses deux films évoquent les foyers exigus où s'entassent et se désarticulent les familles dans le cinéma anticonformiste des années 1950-1960 (Luis García Berlanga, Marco Ferreri, Fernando Fernán-Gómez)² mais aussi ceux de réalisations postérieures telles que *Mi querida señorita* (Jaime de Arminán, 1971) ou *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976) ; des lieux cinématographiques qui réactivent eux-mêmes le motif du bouge dans la littérature célestino-picaresque. Le recyclage postmoderne rompt par conséquent l'idée d'une temporalité unique en inscrivant les deux portraits urbains d'Álex de la Iglesia à la confluence de la création du passé et de celle du présent : son Madrid maléfique et détérioré résulte de la réactualisation d'un patrimoine proprement national qui s'enracine dans une tradition de plusieurs siècles, métissé à une culture contemporaine mondialisée.

Cette interaction entre les temporalités prend corps au sein de l'espace urbain à travers les jeux de contrepoint qui s'établissent entre les habitations madrilènes dans les deux fictions :

¹ Álex de la Iglesia déclare au sujet de ce personnage de cinéma issu de la bande dessinée : « Yo creo que el *joker* es uno de los iconos más poderosos de la cultura contemporánea. Es payaso, es monstruo, es Coney Island, es payaso y monstruo a la vez, es el expresionismo alemán puro y duro. Es un personaje que parece sacado de Murnau o de cualquier otra película muda alemana. » ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, *op. cit.*, p. 237.

² Álex de la Iglesia insiste lui-même sur l'importance de l'héritage de ces films dans l'élaboration des décors de *El día de la bestia* : « *El extraño viaje* está, por supuesto, muy presente y *El pisito*. [...] Inspirándome en todo ese ambiente, yo quería que el suelo de la pensión fuese de madera, que las paredes estuvieran cubiertas de un determinado tipo de papel pintado... » Álex de la Iglesia dans *ibid.*, p. 191

situé à l'intérieur de l'emblème contemporain qu'est l'*Edificio Carrión*, le luxueux appartement de Cavan, orné d'objets exotiques figurant un ailleurs lointain (37), s'oppose en tous points à la pension García, localisée dans une rue au nom évocateur, la *calle Mártires*. Outre l'ancrage dans la tradition hagiographique qui innerve l'art pictural espagnol, ancrage qui participe de la subversion de la matière religieuse, le toponyme suggère l'image d'un corps urbain agressé, atteint dans son intégrité : l'immeuble de la pension se trouve être, comme le chantier abandonné de la *Puerta de Europa*, figé dans un état d'inachèvement, de construction, ou plus exactement de déconstruction (38). L'échafaudage qui masque la façade ainsi que la chambre en travaux du curé configurent avec la cuisine crasseuse et la cage d'escalier vétuste un territoire détérioré qui préfigure l'univers suintant de l'édifice dans *La comunidad* (39). De la même façon, l'appartement de l'ingénieur, occupé par Julia, détonne dans le vieil immeuble : sa luminosité, son luxe élégant et ses équipements modernes (les « superventajas » exposées par Julia : le jacuzzi, le sauna et le matelas à eau de la chambre à coucher), se heurtent à l'obscurité et à la décrépitude d'un bâtiment qui n'a jamais été rénové, de même que le tailleur rose vif de la coquette Julia s'oppose à la garde-robe terne et négligée des résidents¹ ; ses murs fissurés, imprégnés d'humidité, ses papiers-peints aux couleurs sombres et défraîchies, et son mobilier démodé façonnent l'image d'un lieu prisonnier d'un passé stagnant, d'un temps qui ne s'écoule plus et ne laisse par conséquent nulle place au présent. L'arrivée de Julia dans l'immeuble suppose ainsi une irruption de modernité inacceptable pour les membres de la communauté, qui se liguent contre elle 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. En outre, les chaînes des portes, les verrous, les grilles de l'ascenseur et les barreaux de la rampe sont autant de motifs carcéraux qui concourent à faire apparaître ces endroits dégradés comme des espaces de claustration qu'Álex de la Iglesia, dans les interviews accordées à Jesús Angulo et à Antonio Santamarina, compare par deux fois à un « castillo »² dont les personnages ne peuvent ressortir qu'après avoir affronté les monstres qui y croupissent. L'image de « [la] isla de monstruos » utilisée par Julia pour désigner l'immeuble est en ce sens évocatrice : outre la référence évidente au roman d'aventure de l'écrivain écossais Robert Stevenson, *L'Île au trésor* (1883), explicitée par la chanson qu'entonne Domínguez tandis qu'il fouille dans les poubelles du défunt³, elle suggère que les résidents sont irrémédiablement ancrés dans ce territoire dont ils n'ont jamais franchi les frontières – matérialisées par les bacs à ordures de la rue –, comme le confirme la réplique péremptoire de Ramona : « Nací en esta casa y en esta casa pienso morir ».

¹ À l'exception du bleu métallique du costume de *Power Ranger* d'Armandito, le jeune fils de l'une des habitantes de l'immeuble.

² Álex de la Iglesia dans ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 191 et p. 234.

³ « Ron, ron, ron, la botella de ron », chanson des pirates dans l'œuvre littéraire.

C'est une véritable géographie de l'abjection que dessine le réalisateur dans ces deux films en privilégiant des endroits clos, détériorés, souillés, théâtres de violence et de mort. Julia Kristeva, qui a consacré un ouvrage à ce concept, intitulé *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, ne réduit pas l'abject à « l'absence de propreté ou de santé », qui caractérise pourtant les cellules de cette ville malade, mais « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »¹. Tant le dialogue qui s'instaure entre les temporalités dans ce Madrid cinématographique que la confusion entre réalité et simulacre résultent de la crise des repères qui frappe le corps urbain et d'une abolition des frontières qui fait apparaître la ville comme un territoire de l'entre-deux, éminemment abject. Présent dans les deux films, le cadavre constitue un motif essentiel éclairant cette appréhension de l'espace madrilène. L'étymologie du vocable (l'infinif latin *cadere*, « tomber ») indique pour Kristeva qu'il est corps tombé au-là des limites de sa condition de vivant,

[c]orps pourrissant, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animé et l'inorganique, grouillement de transition, doublure inséparable d'une humanité dont la vie se confond avec le symbolique : le cadavre est la pollution fondamentale. Un corps sans âme, un non-corps, une matière trouble, il est à exclure du territoire comme de la parole de Dieu.²

Dans la première partie de *La comunidad*, les pompiers procèdent précisément à l'expulsion du corps putréfié infligé au regard du spectateur dès les premières minutes et à l'évacuation des matières putrides accumulées dans l'appartement (**40** : l'eau croupie, les ordures). C'est d'ailleurs l'ouverture du logement qui éveille la cupidité des voisins et de Julia, et déclenche la funeste chasse au trésor, comme si la souillure, que Kristeva définit comme « un élément relatif à la limite, à la marge »³, s'échappait symboliquement de sa boîte de Pandore pour achever d'envahir l'immeuble et, au passage, ses résidents charognards. La fascination horrifiée de Julia pour le corps corrompu (**41**), qu'elle observe à travers une ouverture dans le mur, de même que Charly se masturbe en l'épianant par la fenêtre, relève d'un voyeurisme qui « se montre chaque fois que l'objet [considéré] fluctue vers l'abject »⁴, un voyeurisme également favorisé par les judas des portes d'entrée (**42**) des différents appartements. Le motif cadavérique est aussi omniprésent dans *El día de la bestia*, où il est associé aux corps brûlés des mendiants (**43**), aux dépouilles des immigrés (**44**) qui jonchent le sol de la supérette saccagée par le gang « Limpia Madrid », à celles de la famille de sans-abris (**45**) criblés de balles dans l'avant-dernière séquence. Conjuguées aux déclinaisons de la monstruosité incarnée par les boucs hybrides qui apparaissent par deux fois aux protagonistes de *El día de la bestia*, les occurrences du cadavre et

¹ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

² *Ibid.*, p. 127.

³ KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur...*, *op. cit.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

les espaces de l'abjection métaphorisent la décomposition d'un corps urbain dont les frontières sont continument mises à mal. On peut les considérer, avec María Rodríguez Pilar, comme les représentations de « la pervivencia de los restos cadavéricos de[l] [...] pasado [español] que retornan a una 'contemporaneidad convulsa' y que plasman 'la presencia y el horror de lo monstruoso en los límites de nuestra conciencia y nuestra geografía' »¹. La figure spectrale du franquisme vient ainsi hanter le Madrid des années 1990-2000 et se glisser dans les interstices des deux textes filmiques, à l'image des cafards qui font irruption dans l'appartement occupé par Julia. Profondément hostile à toute forme d'altérité, Rosario est ainsi la veuve d'un garde civile dont elle conserve la photo dans sa chambre (46) et dont elle utilise le fusil pour tenter d'abattre le curé. Quant à l'agressivité tribale du groupuscule extrémiste « Limpia Madrid », qui préfigure celle de la communauté des voisins, elle est le symptôme d'une résurgence du fascisme au cœur de l'Espagne contemporaine représentée par la capitale. Elle met en lumière un *continuum* non seulement entre les temporalités mais également entre les appareils idéologiques de deux régimes à première vue radicalement opposés : elle s'avère être un résidu de la dictature au sein de la démocratie, une émanation d'un corps social déviant qui perpétue la barbarie héritée de l'époque franquiste. La violence raciale, sociale et institutionnelle se réarticulent ici à la lumière des coordonnées de la société démocratique que sont l'immigration, la mondialisation, le néolibéralisme et la corruption morale d'une population manipulée par les médias. Les indices de la survivance du passé dictatorial sont également nombreux dans *La comunidad* et se concentrent pour la plupart dans l'immeuble : outre les clients de l'agence qui, bien qu'étrangers à ce microcosme, viennent visiter l'appartement avec leur exemplaire de l'*ABC* sous le bras, les membres de la communauté sont pour la plupart des individus d'âge mûr, incarnés de surcroît par des vétérans du cinéma espagnol, généralement issus de la tradition théâtrale. L'un d'entre eux, l'acteur Emilio Gutiérrez Caba (47), prête ses traits au syndic, sorte de *pater familias* que l'on peut assimiler au Caudillo, à la tête d'une collectivité qui figure la communauté nationale², et pourvu d'un bras droit brutal, Castro. À un niveau extracinématographique, ce comédien, dont la carrière embrasse les trois périodes que sont l'époque franquiste, la Transition et la démocratie, donne littéralement corps à cette continuité temporelle. María Pilar Rodríguez fait encore remarquer que le symbolisme du cadavre du millionnaire dans *La comunidad* est renforcé par « el detalle futbolístico implícito en el modo de obtener la fortuna. En décadas pasadas, ganar una quiniela de catorce resultados era la aspiración máxima de una sociedad empobrecida por las consecuencias de la Guerra Civil en tiempos en los que se aconsejaba 'apretarse el cinturón' ». Cristina Moreiras-Menor va encore plus loin dans cette lecture historique en assimilant

¹ RODRÍGUEZ, M^a P., *Mundos en conflicto...*, op. cit., p. 219.

² Sur cette assimilation de la communauté des voisins à une nation espagnole hantée par les fantômes du franquisme, voir MOREIRAS-MENOR, Cristina, « Temporalidad e historia en 'La comunidad de Álex de la Iglesia' », *MLN* [en ligne], vol. 123, n°2, *Hispanic Issue* (Mar. 2008), p. 374-395.

l'évacuation du cadavre à l'exhumation des corps des victimes de la répression franquiste, processus dont elle rappelle qu'il débuta en 2000, date de la sortie en salles de *La comunidad*¹. Au terme de l'aventure, Charly, marginal au sein de la collectivité, et Julia paraissent avoir triomphé de ce passé stagnant incarné par les résidents de l'immeuble mais célèbrent leur victoire dans un bar significativement appelé « El oso y el madroño ». En réalité, cet espace festif connecte le présent des années 2000 avec une tradition madrilène qui remonte au Moyen Âge, à travers un nom faisant référence aux motifs de l'ours et de l'arbousier, armes héraldiques de la ville depuis le XIII^{ème} siècle. Il est aussi le lieu où les deux héros se retrouvent pour consommer une spécialité culinaire locale (un *caldo* avec du Jérez) et danser un *chotis*, musique folklorique de Madrid, entourés de *chulapos* **(48)**. Cette image finale se heurte à la contemporanéité incarnée par Julia et s'enracine dans une vision *castiza* de l'identité madrilène. Elle suggère que le passé, loin d'être éradiqué, comme on pourrait le croire à première vue, n'a de cesse de ressurgir au cœur du présent, y compris au-delà des frontières de l'immeuble que Julia et Charly sont parvenus à franchir : il prend la forme d'un retour aux racines locales et prouve que le projet néolibéral global impulsé dans les années 1990 n'est pas venu à bout du nationalisme incarné de manière plus explicite dans *El día de la bestia* par le gang xénophobe « Limpia Madrid »². La lecture que suggère cette ultime séquence semble ainsi aller dans le sens de la définition que propose Umberto Eco de la création postmoderne : « la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio – lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad »³. C'est précisément d'un remodelage ironique du passé dont relève le recyclage référentiel, la parodie en particulier, principe créatif qui sous-tend les deux longs-métrages. Il participe de l'humour noir déployé dans des récits qui n'ont de cesse de faire interagir rire et horreur et convient le public à une réflexion critique sur les dérives de l'Espagne démocratique. L'indissociabilité voire la nécessaire complémentarité de ces réactions antagoniques renvoie au « comique de l'abjection » défini par J. Kristeva, générateur d'un « rire horrifié », un « rire apocalyptique », tel celui qui saisit le spectateur devant les représentations urbaines grotesquement déformées d'Álex de la Iglesia : celle d'un monstre infernal qui semble posséder l'ensemble du corps urbain, lui-même tout aussi effrayant que la Bête que croit combattre le curé ; celle d'une communauté qui se nourrit du cadavre en décomposition d'une époque moins révolue qu'il n'y paraît. En ce sens, l'on peut dire que le propos de *La comunidad* vient s'inscrire

¹ *Ibid.*, p. 378.

² Voir BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, « *La comunidad* (2000): modernity and the cinematic past », *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 119-138.

³ ECO, Umberto, *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*, Barcelona, Lumen, 1984, cité par URDANIBIA, Iñaki, « Lo narrativo en la posmodernidad » in VATTIMO, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 70.

dans la continuité de celui de *El día de la bestia* : l'apocalypse cinématographique du long-métrage de 1995 révèle que l'Antéchrist ne se manifeste pas sous la forme des boucs hybrides que nous donnent à voir les images altérées par la subjectivité des personnages mais celle, plus horrifiante car bien réelle, d'un corps social en déliquescence, dévoré par la culture cathodique, les effets pervers du néolibéralisme, la résurgence du nationalisme et du fascisme. En poursuivant cinq ans plus tard sa radiographie d'une société taraudée par le passé, en s'abîmant plus profondément encore dans les entrailles de la ville, le réalisateur démontre que l'Espagne postmoderne continue de traîner, à l'aube du III^{ème} millénaire, le monstrueux cadavre de son histoire. S'il refuse pour l'heure toute confrontation directe avec les fantômes de son pays, il est néanmoins loin de prendre le parti de l'amnésie pour lequel il avait pourtant opté au moment de l'écriture de son premier long-métrage, *Acción mutante* (1992)¹ : des éclats de passé viennent se loger dans les chairs de ses corps cinématographiques, véritables créatures frankensteiniennes, et de même que les corps de ses films recueillent les fragments textuels de multiples œuvres antérieures, le corps du Madrid contemporain abrite irrémédiablement les résidus d'une histoire nationale que deux décennies de démocratie n'ont pas permis de balayer.

Quoiqu'il prétende toujours privilégier dans ses films la forme au contenu et le divertissement à la réflexion intellectuelle profonde², Álex de la Iglesia brosse à travers ses deux comédies noires un double portrait du Madrid contemporain et se livre à une exploration des entrailles de la capitale. Il procède à la dissection du corps urbain dont il met au jour les dysfonctionnements et analyse les symptômes de la violence, pathologie qui affecte l'ensemble de ses organes. Les motifs clés que sont le monstre et le cadavre, tous deux figures de la lisière, hantent l'espace filmique et métaphorisent les déviances d'une ville en mal de repères, en proie à un déchaînement des instincts les plus primitifs. La métropole est saisie comme un espace grotesque, déformé, intrinsèquement abject car situé à l'entre-deux du réel et de ses projections virtuelles, de la tradition et de la contemporanéité, du passé et du présent. Si l'Espagne, représentée dans les deux films par sa capitale, prend le parti de l'ouverture dans les années 1990 grâce à l'adoption d'une politique globalisante et néolibérale, cette internationalisation toute contemporaine se double paradoxalement de la résurgence d'une histoire nationale

¹ ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n°12, 1997, p. 100.

² Il affirme que « [sus] películas en una primera lectura son una estupidez », couche superficielle qui représente entre 70 et 90% de la création, et que les 10 à 30% de profondeur restants sont consacrés à « un intento de defender[se] de la estupidez de los demás ». Propos recueillis lors de la Master class organisée à la Sorbonne le 20 décembre 2013 à l'occasion de la sortie de son dernier film *Las brujas de Zugarramurdi*.

prenant corps à travers les maux sociétaux que sont l'extrémisme et le nationalisme. La barbarie dont ces longs-métrages rendent compte est le fruit d'un effacement total des limites dans un double espace urbain et filmique manipulé par un réalisateur-démiurge qui se joue des frontières. En digne représentant du cinéma postmoderne, Álex de la Iglesia dépèce le cadavre d'un passé à la fois historique et textuel pour en greffer des membres sur ses créations du présent, suggérant que le premier rejaillit inévitablement au cœur du second. Mais il faut attendre l'écriture et le tournage de *Balada triste de trompeta*, sorti en 2011, pour que le cinéaste abandonne l'ancrage contemporain de ses deux comédies noires et aborde de manière beaucoup plus frontale l'histoire récente d'une Espagne marquée par les stigmates de la Guerre Civile et du franquisme à travers un récit qu'il situe à nouveau à Madrid. Cette fois envisagé sous son jour le plus sombre, le grotesque devient l'instrument d'un exorcisme répondant, selon les mots du réalisateur, à la double nécessité personnelle et artistique de mettre en œuvre, à l'heure des débats sur la mémoire des victimes de la répression franquiste, son propre processus de « recuperación de la memoria histórica »¹.

Références bibliographiques

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

BATAILLE, Georges, « L'interdit du meurtre », *L'Érotisme* (1957), Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 46-55.

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

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, 9 », 1970.

FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », série « Espagnol », 2014.

JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

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.

MARTÍN-CABRERA, Luis, « Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia » in SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.),

¹ ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 288.

Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n°18, 2001, p. 79-91.

HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Ed. Alfar, col. « Alfar / Universidad », 102, serie « Investigación y ensayo », 1999.

BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007.

RODRÍGUEZ, María Pilar, « El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 219-245.

AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, PUF, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MOREIRAS-MENOR, Cristina, « Temporalidad e historia en 'La comunidad de Álex de la Iglesia' », *MLN* [en ligne], vol. 123, n°2, *Hispanic Issue* (Mar. 2008), p. 374-395, disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/30133939>> (consulté le 14 février 2014)

VATTIMO, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.