



HAL
open science

”Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique”

Diane Bracco

► To cite this version:

Diane Bracco. ”Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique”. Colloque international ”Féminin Masculin : hier et aujourd’hui, ici et ailleurs” organisé par le réseau ALEC (Amérique latine Europe Caraïbes). Université de Limoges, Mar 2013, LIMOGES, France. hal-02448622

HAL Id: hal-02448622

<https://hal.science/hal-02448622>

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.

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

Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994) : du corps humain au corps filmique

Surgi dans le paysage audiovisuel espagnol à l'époque de la Transition démocratique, le réalisateur catalan Bigas Luna est l'auteur d'un cinéma viscéral, sensoriel voire charnel fondé sur des variations autour de la thématique de la corporalité, véritable clé de voûte d'une œuvre artistique transdisciplinaire, à la confluence de différents supports : l'anatomie humaine y est décrite dans tous ses états, observée sous toutes ses coutures, et la mise en scène des organismes confère à l'image une puissance visuelle qui n'est pas sans rappeler que le cinéaste s'adonne aussi aux arts plastiques. Mais c'est également à la corporalité du texte – dans son sens le plus large – que nous confrontent le dialogue des supports ainsi que les opérations de réécriture auxquelles se livre Bigas Luna dans la majeure partie de sa filmographie : ce dernier fait en effet converger au sein de l'espace du film références artistiques et cinématographiques prélevées sur des corps premiers, les hypotextes – j'emprunte la terminologie de Gérard Genette –, et greffées à la matière filmique pour donner naissance à de nouveaux corps, les hypertextes¹. Je m'intéresserai en particulier dans cette communication à l'unité formée par les comédies *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) et *La teta y la luna* (1994), véritable hymne à la culture méditerranéenne que le réalisateur a définie comme sa « trilogía roja » ou « ibérica ». *Jamón jamón* s'articule autour des funestes chassés-croisés amoureux de deux générations de personnages, trois jeunes gens – Silvia, fiancée de José Luis, fils de bonne famille, et qui finit par tomber dans les bras de Raúl – et leurs parents – ceux de José Luis, Conchita et Manuel, et Carmen, mère de Silvia. *Huevos de oro* narre l'ascension sociale puis la déchéance de Benito, entrepreneur arriviste et sans scrupule qui instrumentalise les femmes rencontrées tout au long de son parcours afin de parvenir à ses fins. Enfin, dernier volet de la trilogie, *La teta y la luna* s'apparente à un récit d'initiation et raconte la quête d'un enfant catalan, Tete, qui, privé du lait maternel par la naissance d'un petit frère, se lance à la recherche d'un sein de substitution : son choix se porte sur celui de la ballerine Estrellita, mariée au forain français Maurice. Cette rapide présentation des intrigues fait affleurer l'importance de la question du genre dans la trilogie rouge, concept que j'entends, avec Laure Bereni, dans le sens de « système de bicatégorisation hiérarchisée

¹ « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

entre les sexes (homme / femme) et entre les représentations et valeurs qui leur sont associées »¹ : la mise en images de ces corps dominés par leurs pulsions amoureuses et sexuelles participe d'une réflexion sur les notions de masculinité et de féminité et sur le dialogue qui s'instaure entre elles.

C'est en appréhendant le texte filmique comme corps habité à la fois par des corps humains et d'autres corps textuels que je me propose de confronter les représentations des genres et d'analyser le rapport qui s'établit entre l'homme et la femme dans le triptyque ibérique. Le réalisateur semble à première vue mettre en place une hiérarchie fondée sur l'opposition entre les images d'une virilité hypertrophiée et celles d'une féminité bien souvent subordonnée à cette dernière, réifiée et fétichisée par le regard masculin. Quoique l'insertion de certaines références hypertextuelles dans les récits semble dans un premier temps aller dans le sens de cette distribution, leur décodage à la lumière du contexte dans lequel elles s'insèrent induit en réalité une toute autre lecture : par le truchement de ses réécritures, la réactualisation du surréalisme espagnol en particulier, Bigas Luna brosse le portrait de personnages masculins plus vulnérables qu'il n'y paraît, parfois inféodés à des féminités dévorantes. S'il condamne la virilité omnipotente, il semble que c'est pour mieux démontrer la nécessité pour l'homme de construire son identité masculine non pas en soumettant le sujet féminin à son autorité mais en fusionnant avec le corps de la femme au terme d'un parcours paradoxalement régressif.

***Cojones y cajones* : virilité hypertrophiée et féminité réifiée**

La trilogie ibérique de Bigas Luna semble à première vue placée dès le plan inaugural du premier volet sous le signe d'une relation hiérarchisée des genres illustrant la « domination masculine » enracinée selon Pierre Bourdieu dans la plupart des communautés humaines, indice de la permanence d'un ordre social séculaire². Le générique d'ouverture de *Jamón jamón* défile ainsi sur un fond noir dont un léger travelling descendant révèle la nature **(DIAPOSITIVE 3)** : il s'agit d'un gros plan sur le testicule stylisé de l'une des gigantesques silhouettes publicitaires se dressant au bord des routes espagnoles, le taureau Osborne. Symbole d'une virilité bestiale et exacerbée, il s'inscrit dans un réseau d'images qui, en conjuguant une animalisation de l'homme à une focalisation visuelle et narrative sur ses

¹ BERENI, Laure, « Le genre », *Cahiers français*, janvier-février 2012, n°366, p. 75.

² BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 1998, 134 p.

parties génitales, semble ériger la figure du *macho ibérico*, pour reprendre une expression couramment employée par les critiques, en unique modèle de masculinité valide, incarné notamment par les personnages de Raúl (*Jamón jamón*), de Benito (*Huevos de oro*) ou encore du père de Tete (*La teta y la luna*). Ainsi, dans *Jamón jamón*, le personnage de Raúl est assimilé à un taureau, comparaison s'étendant à l'ensemble du texte filmique et revitalisant le thème de la tauromachie cher à de nombreux créateurs espagnols (Solana, Goya, Picasso, Almodóvar...). Le réalisateur revisite dans le premier opus de sa trilogie ce motif de l'idiosyncrasie nationale et l'intègre à son univers personnel sur le mode de la dérision. À l'instar du bovidé, le jeune homme interprété par Javier Bardem, acteur au « físico de minotauro picassiano »¹, véhicule une image de force primaire et d'énergie sexuelle qui tient notamment au relief plastique de sa silhouette massive, mise en scène dans deux séquences de simulacre de corrida (**DIAPOSITIVE 4**). Les idées de lutte à mort et de manifestation de puissance virile inhérentes au *topos* hispanique de la tauromachie sont reprises dans le dénouement du film, qui écarte la figure du taureau pour lui substituer celle du cochon, représentée par les jambons avec lesquels s'entretient Raúl et José Luis et qui ne sont que l'une des multiples occurrences du réseau sémantique porcin annoncé dans le titre du film. L'animalisation des protagonistes se double d'une parodie de l'une des Peintures Noires de Goya, *Duelo a garrotazos*, achevant de leur ôter toute dignité humaine (**DIAPOSITIVE 5**). Cette séquence partage avec l'hypotexte pictural la représentation de deux sujets masculins se rouant de coups au milieu d'une terre aride. De même que les figures de Goya, ensablées jusqu'aux cuisses, sont appelées à expirer, occises par le gourdin de l'adversaire ou englouties par les sables mouvants dans lesquels elles se débattent, les personnages de Bigas Luna tombent à genoux, épuisés, sur la terre sablonneuse et se cognent l'un l'autre jusqu'à ce que Raúl, ne mesurant pas sa force physique, tue involontairement le frêle José Luis, qui l'a préalablement émasculé. Outre les inévitables variations liées au passage de l'image fixe à l'image mouvante, la transgression du modèle d'origine inhérente à toute démarche hypertextuelle parodique se manifeste à travers la substitution des gourdins par ces jambons – le *duelo a garrotazos* devient *duelo a jamonazos* –, armes grotesques détournées de leur finalité alimentaire pour neutraliser l'ennemi ou porter atteinte à sa virilité. La polarisation autour des organes génitaux précisément, véritable emblème de la vigueur du mâle, résulte d'un morcellement de l'anatomie masculine qui s'exprime à la fois par le biais des dialogues et de l'image : les occurrences argotiques des substantifs « huevos » ou « cojones » émaillant

¹ EVANS, Peter William, *Jamón jamón, Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 77.

les répliques de Raúl, de Benito, du père de Tete et de l'enfant lui-même, qui a intériorisé le discours paternel, s'entremêlent aux multiples gros plans sur les attributs masculins, de surcroît explicitement mentionnés dans le titre du deuxième opus, *Huevos de oro*. Celui-ci joue par ailleurs sur le double sens du substantif «huevos» et signale au spectateur l'importance du détournement dans le dessein artistique de Bigas Luna : la référence à la poule aux œufs d'or de la fable d'Ésope se charge d'une connotation sexuelle suggérant que l'incroyable enrichissement du protagoniste n'est autre que la manifestation sociale d'une puissance virile dont les testicules sont la métonymie. Les trois récits sont en outre parcourus de deux isotopies qui s'entrecroisent et se superposent, vectrices de représentations métaphoriques de la masculinité : d'une part, la dualité, véritable obsession de Benito¹ inscrite dans le titre *Huevos de oro* (il déclare vouloir posséder deux femmes et deux Rolex de même qu'il est doté de deux testicules) ; d'autre part, la verticalité comme expression spatiale d'ascension sociale et de réalisation identitaire (**DIAPOSITIVE 6**), dans ses occurrences à la fois organiques et symboliques (celle des membres virils lors de la corrida nocturne de *Jamón jamón*, des édifices que Benito fait ériger dans *Huevos de oro* ou encore des *castells*, châteaux humains que gravit Tete dans *La teta y la luna*). La récurrence de ces symboles érectiles participe de l'hommage rendu à l'art surréaliste de Salvador Dalí, substrat particulièrement manifeste dans le deuxième volet de la trilogie rouge. Le discours sur cette masculinité qui ne cesse de se dresser et de se dupliquer s'élabore à travers de multiples citations explicites (**DIAPOSITIVE 7** : les reproductions de *La Galatea de las esferas* et de *El gran masturbador* qui ornent les murs des résidences de Benito par exemple) et allusions visuelles (le pain et l'œuf, motifs alimentaires clés de l'œuvre de Dalí, irriguent l'ensemble de la trilogie : les baguettes phalliques, les œufs géants disposés dans le jardin de Benito [**DIAPOSITIVE 8**], semblables à ceux du Théâtre-Musée de Figueras, les jeux sémanco-visuels autour du vocable «huevos»...). Signalons également les détournements d'images daliniennes intégrées à ce que l'essayiste italien Maurizio Fantoni Minella définit comme une «mitologia del kitsch iberico»² symptomatique de la fièvre de possession mégalomane de Benito, qui trouve ses expressions les plus emblématiques dans les Rolex et sculptures de montres molles du protagoniste, déclinaisons matérielles des «relojes blandos», ou encore dans le visage trompe-l'œil de Mae West (**DIAPOSITIVES 9-10**),

¹ Le prénom de Benito est lourdement connoté : outre la référence au dictateur Mussolini, la silhouette robuste du personnage et l'ostentation systématique de sa masculinité évoquent les représentations de l'Homme nouveau irriguant l'art fasciste, qui visaient à célébrer la conscience nationale italienne tout en revendiquant les valeurs viriles de la Rome Antique.

² FANTONI MINELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese, 2000, p. 16.

reproduit dans l'espace de la garçonnière de Benito, à cette différence près que les tableaux qui font office d'yeux dans l'œuvre originale sont ici remplacés par deux cadres représentant des Ferrari. Le personnage affirme d'ailleurs admirer moins Dalí pour sa production artistique que pour son goût audacieusement affiché pour l'argent. La récupération du legs dalinien par Bigas Luna suppose donc en partie dans ce film son rabaissement au rang de produit kitsch, terme dont Umberto Eco rappelle qu'il désigne à l'origine « de la pacotille pour acheteurs prêts à faire des expériences esthétiques faciles » et, par extension, une « pratique artistique qui, pour s'ennoblir et ennoblir l'acheteur, imite et cite l'art des musées »¹. Greffée au tissu filmique, la matière hypertextuelle sature l'espace hypertextuel de la pellicule, envahit l'univers de Benito au point que son épouse Marta se déclare « harta de [él], de [sus] manías, de [sus] edificios, de [su] ambición, de Dalí ». Elle [cette matière] contribue à façonner le portrait d'un *macho ibérico* qui, dans une appréhension purement matérialiste de l'art, aspire à posséder des reproductions picturales, détournées de leur finalité esthétique première et érigées en signes de son pouvoir économique, tout comme il possède des grosses voitures et des femmes.

Les corps féminins, précisément, font l'objet d'un processus de réification qui les place *a priori* sous la domination du pouvoir visuel et social de l'homme. De même que les parties viriles constituent l'épicentre de l'anatomie masculine, ils sont atomisés par une caméra épousant tantôt le regard des personnages diégétiques tantôt celui de l'entité énonciatrice. Les gros plans voire très gros plans sur les poitrines, les postérieurs, les entre-jambes, les bouches et même les pieds des femmes foisonnent dans les trois films et forgent l'image d'organismes fétichisés, éclatés, concentrés autour des zones corporelles génératrices du désir masculin. L'anatomie féminine est ainsi exposée à la vue du spectateur à travers la représentation d'actes sensuels ou charnels tels que la danse et les étreintes amoureuses, la première annonçant ou se substituant parfois à ces dernières. Citons l'étrange chorégraphie exécutée par une Carmen grotesquement animalisée aux côtés d'un perroquet (**DIAPOSITIVE 11**) pour satisfaire à distance le désir de José Luis et qui paraît détourner une toile de l'artiste Ignacio Zuloaga, *La gitana del loro* (1906) (**DIAPOSITIVE 12**). Dans *Huevos de oro* et *La teta y la luna*, le spectateur perçoit les reliefs de la géographie féminine à travers le regard voyeur et fragmentaire que portent Benito et Tete sur les corps dansants de Claudia, d'Ana et d'Estrellita. Mais c'est sans doute dans le deuxième volet du triptyque que cette réification du corps de la femme est la plus manifeste. Le protagoniste se trouve être au cœur d'une

¹ ECO, Umberto, *Historique de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriem Bouzaher, p. 394-397.

structure narrative tripartite dont chaque étape coïncide avec une phase de sa trajectoire, une aire géographique (de Melilla à Miami en passant par Benidorm) et une femme différentes¹. Il s'approprie physiquement ces personnages féminins, d'abord par la vue puis par l'acte sexuel, et les utilise afin de se hisser au sommet de l'échelle sociale. Les mystérieux dessins d'inspiration dalinienne qu'il réalise sur les bustes de sa maîtresse Claudia et de son épouse Marta en guise de prélude amoureux sont significatifs (**DIAPOSITIVE 13**) : grâce à ce rituel, il prend possession du territoire anatomique féminin et le réduit à un support sur lequel il projette ses fantasmes de conquête, confinant la poitrine, le ventre ou les cuisses dans un espace symboliquement séparé du reste du corps par des formes carrées et rectangulaires évoquant les tiroirs des figures de Dalí (**DIAPOSITIVE 14** : *La ciudad de los cajones, La jirafa en llamas, Venus de Milo con cajones* [1936]). Dans l'une des séquences du film d'ailleurs, la coprésence dans le champ des hypotextes picturaux et de l'hypertexte de chair et d'os, disposés côte à côte sur le lit, suggère les variations interprétatives liées au processus de réécriture (**RETOUR DIAPOSITIVE 13**). En effet, vidé de son signifié psychanalytique d'origine, le motif du tiroir ne constitue plus le symbole des compartiments secrets de l'esprit humain, comme c'était le cas chez Dalí², mais devient le signe de l'affirmation du pouvoir masculin, imprimé sur l'épiderme féminin. C'est curieusement celle qui accepte à première vue le plus joyeusement cette déshumanisation, la virile Ana³, qui précipite la chute du protagoniste en inversant le rapport de forces dans la dernière partie de *Huevos de oro* et en ébranlant l'apparente omnipotence du *macho ibérico*, dont l'ensemble de la trilogie ibérique révèle qu'il est bien plus vulnérable qu'il n'y paraît.

¹ Dans une interview accordée à Isabel Pisano, Bigas Luna explique que ces femmes dessinent une croix dont les extrémités correspondent aux quatre points cardinaux : interprétée par l'actrice portugaise María de Medeiros, l'intellectuelle Marta symbolise le Nord, l'Europe ; Rita l'Est, le monde arabe, berceau de la culture espagnole ; la sensuelle Claudia le Sud, la Méditerranée ; Ana l'Ouest, le monde américain. PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, p. 202. Le parcours du personnage masculin se prête ainsi à une réflexion sur l'identité de l'Espagne, désireuse de redéfinir sa place dans le contexte international des années 1990. On pourrait consacrer toute une étude à cette question, ébauchée dans *Jamón jamón* et poursuivie dans *La teta y la luna* à travers la description de différentes formes d'atavismes nationaux et régionaux et la mise en scène de comportements chauvins. Bigas Luna peint une Espagne partagée entre ses origines et sa volonté d'ouverture dans un climat d'euphorie et de globalisation. La déchéance de Benito, qui échoue à s'adapter à la vie impersonnelle de Los Angeles, peut se lire comme une métaphore de la difficulté pour le pays de s'imposer dans un monde dominé par les États-Unis et d'échapper au processus d'acculturation qui menace l'hispanité, incarné par les Latino-Américains Ana et Bob.

² FAUCHEREAU, Serge (coll.), *Dalí*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Découvrons l'art – XX^{ème} siècle », 2000, p. 63.

³ Le fait que Benito toutefois ne dessine pas ces mystérieux hiéroglyphes sur le buste d'Ana indique que l'appropriation du corps de la jeune femme par le personnage masculin ne sera pas totale et annonce en quelque sorte le renversement qui se produira par la suite.

Huevos rotos y relojes blandos : une masculinité en crise

Les images de vigueur sexuelle et de domination sociale du mâle hispanique sont contredites par la dégradation physique mise en scène dans les trois films, parfois provoquée ou accélérée par des féminités dévorantes : les corps masculins sont heurtés dans leur chair, mutilés, soumis à une castration réelle ou symbolique. Le dénouement de *Jamón jamón*, que j'ai commenté précédemment, offre l'exemple sans doute le plus violent de cette déchéance. D'ailleurs, l'émasculatation du personnage interprété par Javier Bardem est préfigurée par l'ablation du gigantesque testicule fendu du taureau Osborne qu'arrache José Luis dans un accès de colère mais aussi par l'impuissance passagère dont il souffre dans les bras de la manipulatrice Conchita. Celle-ci instrumentalise le jeune homme pour dynamiter la relation amoureuse de son fils José Luis, lui-même infantilisé et uni à sa mère par un troublant rapport œdipien. De même, dans *Huevos de oro*, le membre brisé de la statuette porte-alliance de Benito figure son impuissance sexuelle, conséquence d'un accident de voiture qui le laisse paralysé pendant plusieurs mois. Il utilise pour sa rééducation des béquilles semblables à celles qui soutiennent les structures gélatineuses dans les créations de Dalí (**DIAPOSITIVE 16**) : l'interprétation de certains critiques qui voient dans cette mollesse l'expression plastique des angoisses sexuelles de l'artiste se révèle éclairante pour ma démonstration puisque, justement, dans le film, le corps masculin a perdu sa vigueur, est devenu tout aussi flasque que les montres molles daliniennes, et le personnage se trouve dans l'incapacité d'honorer son épouse ; intégré malgré lui dans la dernière partie au ménage à trois imposé par Ana, il n'a d'autre choix que d'accepter le rôle de voyeur passif que lui attribue le personnage féminin, dont la typification physique et psychologique la fait d'ailleurs apparaître comme une sorte de reflet féminin du *macho ibérico*, triomphant de ce dernier au terme du récit. Dans *La teta y la luna*, Maurice a certes l'apparence virile d'un « homme à la moto » (**DIAPOSITIVE 17**) – pour reprendre le titre d'un intertexte musical inséré par ailleurs dans la diégèse – mais souffre d'un dysfonctionnement organique qui l'empêche de satisfaire sa femme, recourt à une baguette de pain en guise de substitut phallique et se voit contraint d'accepter qu'un homme plus jeune la comble à sa place. Ce *leitmotiv* de la vulnérabilité masculine se glisse également dans les séquences oniriques de *Jamón jamón* et de *Huevos de oro*, qui constituent des unités narratives à part entière, véritables hommages rendus à Dalí et à Buñuel par Bigas Luna, « dernier surréaliste » aux yeux d'Emmanuel Larraz¹, sensible, à l'instar de ses

¹ LARRAZ, Emmanuel, « Bigas Luna le dernier surréaliste » in BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe *et al.*, *op. cit.*, p. 41-52.

prédécesseurs, aux théories psychanalytiques. Dans les trois films, le réalisateur revitalise le principe d'hybridation du rationnel et du surréal qui sous-tend cette esthétique et l'acclimate à son propre univers créatif. Il façonne un espace diégétique où les frontières entre les différents niveaux de réalité sont abolies : le rêve et le fantasme font irruption au cœur du quotidien des personnages et sont autant de voies d'accès à leur inconscient. Les séquences des songes de Silvia et de Benito évoquent le monde imaginaire de nombre de figures buñueliennes et s'apparentent à un collage d'images se superposant par fondu enchaîné et régi par une a-causalité qui rappelle le schéma narratif éclaté du court-métrage *Un chien andalou* (1929). Les rêves des personnages de Bigas Luna sont peuplés de symboles aux résonances freudiennes traduisant leurs obsessions. Celui de Silvia concentre ainsi les motifs phalliques qui parcourent tout le récit filmique (symboles tauromachiques, cornes, chaussures, pieds, œufs, baguette de pain¹) et accentue leur signifié sexuel (**DIAPOSITIVE 18**), révélant l'attraction irrationnelle de la jeune femme pour Raúl. Mais ce sont les images d'hommes affaiblis qui circulent dans cet espace onirique : celle de José Luis, prisonnier des entrailles de la terre, métaphore de l'emprise qu'exerce sur lui sa mère castratrice ; celle du corps nu de Raúl (**DIAPOSITIVE 19**), pendu par un bras au poteau d'un but de football et dont la posture contorsionnée évoque les représentations de martyrs ou les dépouilles mutilées des patriotes espagnols des *Desastres de la guerra* de Goya. La séquence du rêve de Benito dans *Huevos de oro* est pour sa part saturée de symboles daliniens, traduction visuelle d'une déchéance masculine amorcée (**DIAPOSITIVE 20**) : le pain qu'émiette nerveusement le protagoniste et le symbole testiculaire des œufs se brisant sur l'objectif de la caméra dialoguent avec la contre-plongée sur le gratte-ciel qui s'effondre tandis que la bande sonore laisse entendre les rires moqueurs de Marta et de Claudia. Le contenu funeste du rêve est renforcé par les très gros plans sur les fourmis, symbole de l'éphémère et de la décadence récurrent tant chez Dalí que chez Buñuel. Il prépare en quelque sorte le spectateur à la séquence finale, dans laquelle l'image de la Rolex arrêtée puis brisée par son propriétaire ainsi qu'une ultime occurrence de la problématique sexuelle dalinienne exprimée dans *El gran masturbador* (**DIAPOSITIVE 21**), dont on aperçoit une reproduction en arrière-plan, scellent définitivement l'échec du protagoniste, qui pleure sur son statut social et sa dignité masculine perdus. Le réalisateur intègre ainsi le substrat surréaliste à sa propre matière filmique pour déconstruire l'image du mâle hispanique, clairement présenté comme un modèle de virilité non viable. Il confie en

¹ Cette séquence onirique inclut également deux références au cinéma de Buñuel : un troupeau de moutons, clin d'œil à celui qui apparaît à la fin de *El ángel exterminador* annonçant le plan final de *Jamón jamón*, ainsi qu'une nuée passant devant le soleil, écho au célèbre plan du nuage coupant la lune dans *Un chien andalou*.

réalité les clés de son univers non pas aux femmes dominatrices responsables de la déchéance de l'homme mais à une féminité maternelle, vers laquelle il semble que le sujet masculin doive inévitablement revenir pour pouvoir *ériger* son identité.

Tocar la luna para tener los cojones de un toro : le nécessaire retour à la figure de la mère nourricière

C'est à travers la réappropriation d'une iconographie religieuse détournée faisant converger tradition chrétienne et croyances païennes que Bigas Luna forge une image en réalité idéalisée de la femme, élevée au rang de déesse-mère. Dans sa cosmovision, les sujets féminins sont souvent présentés comme des figures mariales recueillant ou nourrissant les corps masculins. Le tableau vivant final dans lequel se figent les six protagonistes de *Jamón jamón* donne ainsi à voir entre autres une double représentation parodique de *Pietà* (**DIAPOSITIVE 23**), où la *mater dolorosa* est remplacée d'un côté par une « puta madre », de l'autre par une « madre puta » – c'est par ces périphrases que le générique désigne respectivement la bienveillante Carmen et la calculatrice Conchita – recueillant les corps christiques masculins. Par ailleurs, le motif de la *lactatio* est sans doute celui qui illustre le mieux la récupération de ce substrat religieux, moteur du dernier volet de la trilogie ibérique inscrit implicitement dans le titre, *La teta y la luna*, à travers la double image de sphéricité mammaire et de blancheur lactée. Au-delà de son effet premier d'atomisation et de réification, la focalisation visuelle et narrative sur la poitrine féminine participe de la célébration de l'allaitement, acte par lequel la femme assure la perpétuation de la vie : ce dernier constitue aux yeux du réalisateur « uno de los símbolos nutritivos más conmovedores que existen »¹, motif clé de sa mythologie personnelle puisant ses racines, confie le cinéaste, dans l'image de maternité sensuelle véhiculée par la Vierge du cloître de la Cathédrale de Tarragone (**DIAPOSITIVE 24**)². Le désir obsessionnel du jeune héros de *La teta y la luna* d'accéder à son Graal mammaire se cristallise dans la séquence de la tétée à distance que lui accorde Estrellita dans ses rêveries (**DIAPOSITIVE 25**), très probable clin d'œil aux représentations baroques de la Vierge faisant don de son lait à Saint Bernard de Clairvaux. Il se traduit encore par un gros plan sur deux flans exposés sur le comptoir de l'épicerie (**DIAPOSITIVE 26**), dessert lacté que Tete a tôt fait d'associer à la poitrine féminine et offrant une sorte de

¹ PISANO, I., *op. cit.*, p. 40.

² CAMÍ-VELA, María, "Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 4, 2000, p. 264-265.

détournement culinaire et empreint d'humour de l'image des seins coupés de la martyre Sainte Agathe de Catane, peinte notamment par l'artiste Francisco de Zurbarán (1630-1633). À cette récupération de motifs chrétiens s'ajoute l'assimilation de la femme aux astres nocturnes (le nom d'Estrellita est évocateur), en particulier à la lune, vénérée dans les mythologies païennes. Outre la connexion qu'il établit avec des œuvres du patrimoine littéraire espagnol – le recueil *Senos* de Ramón Gómez de la Serna ou le *Romance de la luna* de Lorca par exemple –, le titre *La teta y la luna* matérialise par sa construction doublement binaire (deux mots féminins bisyllabiques) l'élévation du corps de chair féminin au rang de corps céleste, de déesse lunaire à laquelle Bigas Luna rend un culte évacuant définitivement l'interprétation phallogocentrique de la représentation des genres. L'atmosphère de ce troisième film est par ailleurs imprégnée d'une poésie méditerranéenne d'inspiration fellinienne et de références en particulier à *Amarcord* (1973) et à *La voce della luna* (1991) (**DIAPPOSITIVE 27**) : chez Bigas Luna comme chez Fellini, les opulentes poitrines féminines s'offrent généreusement au regard et aux fantasmes des jeunes gens et le nom même de Tete n'est pas sans rappeler celui de Titta, l'adolescent d'*Amarcord*. De plus, l'enfant invoque la lune et la prie de le guider dans sa quête, de même que le protagoniste du film-testament du réalisateur italien, *La voce della luna*, dialogue avec l'astre et l'implore de l'aider à conquérir la femme aimée. Le récit de Bigas Luna se révèle être ainsi traversé de fragments de textes iconiques et filmiques qui dialoguent entre eux pour célébrer le corps féminin dans sa double dimension charnelle et divine.

Enfin, le motif du sein nourricier pose la question de la construction de l'identité masculine, qui semble en quelque sorte subordonnée à cette féminité maternelle déifiée. La trilogie se clôt sur l'aventure initiatique d'un enfant symboliquement non sevré et n'ayant pas dépassé le stade de l'oralité défini par Freud dans l'évolution de la libido humaine¹, immaturité qui se dessine en creux dans son nom même puisque « Tete » constitue un écho paronymique au substantif « teta » et peut-être au vocable français « tétée ». Les jeux sémantiques grivois nés de la double acception du terme espagnol « leche », qui désigne à la fois le lait maternel et le liquide séminal masculin, sont potentialisés par la perspective interne car le jeune protagoniste, à la différence du spectateur, ignore ce deuxième sens et interprète toutes ses occurrences, dans la bouche des adultes, à la lumière de sa propre obsession mammaire. Toutefois, c'est bien un éveil à la virilité, quoique focalisée sur la zone de la

¹ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, trad. B. Reyherchon-Jouve, p. 102-107.

bouche, que met en scène *La teta y la luna* : les séquences inaugurale et finale se répondent et révèlent le chemin parcouru par Tete dans la découverte de sa propre masculinité. S'il échoue à gravir le *castell* au début du film, il parvient au sommet de la tour humaine à la fin du récit, moins porté par les encouragements virils de son père que par l'image fantasmée d'Estrellita lui dévoilant son sein depuis un balcon. Si cette ascension remplit bien la fonction qu'attribue Elisabeth Badinter aux rituels d'initiation en tant qu'elle permet de changer « le statut et l'identité du petit garçon pour qu'il renaisse homme » par « le passage d'épreuves dramatiques et publiques », il exclut « la séparation d'avec la mère et le monde féminin »¹ essentielle selon la philosophe à la construction identitaire et sexuelle de l'homme. En effet, le gravissement final du *castell* phallique suppose paradoxalement dans l'esprit de Tete un retour au sein féminin, d'abord celui d'Estrellita, puis celui tant désiré de la mère. Si son attraction pour la ballerine semble résulter d'un éloignement par rapport à la figure maternelle, ce n'est que pour mieux permettre à la fin du récit la réaffirmation de cette dernière, qui se substitue à la danseuse dans son imaginaire (**DIAPOSITIVE 28**). C'est sur la représentation d'un sevrage définitivement manqué que s'achève l'aventure du garçonnet, à la fois *anxaneta* triomphant devenu petit homme et se prétendant doté des « cojones de un toro », et enfant revenu au stade premier de l'oralité, tétant comme un nourrisson le lait de sa mère. Cette image finale très freudienne de succion trouve des antécédents dans les opus précédents, où la dévoration corporelle apparaît clairement comme une variation de la tétée : dans deux séquences de *Jamón jamón*, José Luis puis Raúl goûtent littéralement la poitrine de Silvia – enceinte d'ailleurs –, projection érotique du sein nourricier auquel ils trouvent des saveurs d'omelette, d'ail ou de jambon. Citations, allusions et détournements picturaux et cinématographiques jalonnent ainsi un parcours s'achevant par un retour à l'enfance et constituent une matière que le metteur en scène puise dans les tiroirs de la mémoire collective pour la réinjecter au sein de l'espace hypertextuel filmique, configurant un réseau de sens qui invite à lire cette régression comme l'unique façon pour le sujet masculin, paradoxalement, d'affirmer sa virilité² : devenir homme pour Bigas Luna, c'est, comme le fait Tete, seul héros victorieux dans l'ensemble du triptyque, s'élever pour « tocar la luna », c'est-à-dire fusionner à nouveau avec la figure déifiée de la mère.

¹ BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 110.

² La plongée sur la double représentation – nouvelle occurrence de la dualité – de Benito recroquevillé en position fœtale à l'intérieur d'un œuf vu en coupe, très claire citation d'un cliché similaire de Dalí intégrée à la séquence du rêve, offre une image de *regressus ad uterum* qui n'apparaît pas ici comme un retour bénéfique à la figure maternelle. Au contraire, elle est plutôt l'expression des angoisses du mâle déchu, traduction onirique de sa dépendance à Marta qui doit le nourrir comme un enfant en bas âge pendant sa rééducation.

La trilogie ibérique apparaît comme profondément organique et elle est en ce sens paradigmatique de la production de Bigas Luna, à la fois metteur en scène et plasticien dont la création s'enracine dans le patrimoine artistique espagnol et méditerranéen. Il élabore une poétique personnelle dont le corps, appréhendé sous un jour fragmentaire, constitue le point névralgique, à la fois dans ses déclinaisons diégétiques et formelles : les trois récits sont parcourus de représentations anatomiques éclatées et de fragments textuels issus de différents supports, insérés dans une nouvelle création, greffés sur le corps filmique. Le balayage auquel je me suis livrée dans cette étude m'a permis de mettre en perspective les deux dimensions que recouvre la notion de corporalité chez le réalisateur catalan, et d'étudier les représentations de genres dont celle-ci est vectrice. Confrontés à la mise en images des organismes humains, l'identification et le décodage des références hypertextuelles invitent le spectateur à dépasser l'apparent schéma phallogentrique incarné dans la figure inopérante du mâle hispanique. Le sujet masculin ne semble pouvoir forger son identité qu'en suivant un parcours dont le point d'orgue n'est autre que le retour jouissif au giron maternel idéalisé. Cette trajectoire marque une sorte de déplacement topographique de la virilité vers le corps de l'autre, un transfert de son siège d'origine, les parties génitales masculines, vers la bouche qui goûte le sein féminin, et aboutit à une véritable fusion avec le corps de la femme, condition nécessaire à la construction de l'identité masculine. En ce sens, les propos de certains groupes féministes qui ont cru déceler un discours misogyne dans ces films peuvent être discutés puisque Bigas Luna n'a de cesse dans sa trilogie rouge de célébrer une masculinité qui n'assujettit pas la féminité mais qui, au contraire, se nourrit d'elle, de même que l'hypertexte filmique se nourrit de multiples hypotextes : une lecture que semblent confirmer ses créations plastiques, notamment sa série de dessins de Vierges exécutés lors d'un séjour en Italie et intitulées de façon significative « Allattatrici »...

Bibliographie

- BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- BERENI, Laure, « Le genre », *Cahiers français*, janvier-février 2012, n°366, p. 75-78.
- BERTHIER, Nancy, « Splendeurs et misères du mâle hispanique. *Jamón jamón, Huevos de oro, La teta y la luna* » in BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe *et al.*, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, coll. « Hespérides », 2001, p. 53-72.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 1998.
- BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ramsay Poche Cinema », 1982, 316 p.
- CAMÍ-VELA, María, “Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 4, 2000, p. 249-263.
- D’LUGO, Marvin, “*La teta i la lluna: The Form of Transnational Cinema in Spain*” in KINDER, Marsha (ed.), *Refiguring Spain. Cinema Media Representation*, Durham / London, Duke University Press, 1997, p. 196-214.
- ECO, Umberto, *Historique de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriem Bouzaher, 452 p.
- EVANS, Peter William, *Jamón jamón, Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, 118 p.
- FANTONI MINELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese, 2000, 112 p.
- FAUCHEREAU, Serge (coll.), *Dalí*, Paris, Cercle d’Art, coll. « Découvrons l’art – XX^{ème} siècle », 2000, 63 p.
- FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, trad. B. Reyerchon-Jouve, 189 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 573 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, 143 p.
- LARRAZ, Emmanuel, « Bigas Luna le dernier surréaliste » in BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe *et al.*, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, coll. « Hespérides », 2001, p. 41-52.
- PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, 329 p.