



**HAL**  
open science

## ”Muertos de risa (1998) et Balada triste de trompeta (2011) d’Álex de la Iglesia : une relecture grotesque du passé national récent”

Diane Bracco

### ► To cite this version:

Diane Bracco. ”Muertos de risa (1998) et Balada triste de trompeta (2011) d’Álex de la Iglesia : une relecture grotesque du passé national récent”. Colloque ”L’Appropriation de l’Histoire dans les arts du spectacle aux XXe et XXIe siècles” organisé par les équipes de recherche C.H.E.R. (Culture et Histoire dans l’Espace Roman-EA 4376), A.C.C.R.A. (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques-EA 3402) et l’Ecole Doctorale des Humanités (ED 520). Université de Strasbourg, Oct 2012, Strasbourg, France. hal-02448632

**HAL Id: hal-02448632**

**<https://hal.science/hal-02448632>**

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**

***Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) d'Álex de la Iglesia : une relecture grotesque du passé national récent dans le cinéma espagnol contemporain**

« Evitar la guerra civil y la posguerra » (*Éviter la guerre civile et l'après-guerre*) et « no recrear traumas infantiles » (*ne pas recréer de traumatismes de l'enfance*) (Ordóñez 1997 : 100) : telles sont les règles fondamentales que s'était fixées le réalisateur basque Álex de la Iglesia tandis qu'il s'appropriait à écrire le script de son premier long-métrage *Acción mutante* (1992) avec son scénariste Jorge Guerricaechevarría. S'il semble privilégier dans sa filmographie des cadres spatio-temporels propices à la mise en images des dysfonctionnements de la société contemporaine, il déroge à ces principes dans les deux films qui nous intéressent ici : la comédie noire *Muertos de risa* (1998) et le drame *Balada triste de trompeta* (2011). En dépit de tonalités différentes, ces œuvres partagent la même trame narrative – à tel point que *Balada triste* peut être considéré comme une sorte de prolongement voire de reflet sombre et cauchemardesque de *Muertos de risa* – et sont emblématiques de l'écriture cinématographique d'Álex de la Iglesia, fondée sur une esthétique grotesque que les critiques qualifient d'*esperpéntica* et au sein de laquelle la violence hyperbolique joue un rôle de premier plan. Chaque récit filmique met en scène la rivalité de deux artistes aux caractères opposés dont l'histoire dialogue avec celle de l'Espagne : *Muertos de risa* balaie les décennies 1970 et 1980 et s'achève le soir du 31 décembre 1992 pendant le tournage d'une émission télévisée au cours duquel Nino (Santiago Segura) et Bruno (El Gran Wyoming), duo comique rongé par une jalousie pathologique qui ne cesse de s'accroître au fil du temps, s'entretuent sur le plateau, à la grande joie du public. *Balada triste de trompeta* s'ouvre en 1937, en pleine Guerre Civile, mais c'est durant l'année 1973 que se déroule la majeure partie du film : les deux clowns d'un cirque, l'auguste Sergio (Antonio de la Torre), à la ville alcoolique brutal qui terrorise les autres membres de la troupe, et Javier (Carlos Areces), clown blanc mélancolique hanté par le souvenir traumatique du meurtre de son père à la fin du conflit fratricide, se disputent l'amour de l'acrobate Natalia (Carolina Bang), compagne de Sergio. Ils sombrent dans une folie destructrice qui les conduit à se persécuter l'un l'autre et à provoquer finalement la mort de la jeune femme. Une rapide exposition des intrigues révèle la place prépondérante que concède le réalisateur au passé national dans les deux films. De la Guerre Civile à la tentative de coup d'Etat du 23-F, en passant par les parties de chasse de Franco et l'assassinat spectaculaire de Carrero Blanco par l'ETA, ce sont plusieurs événements, symboles et figures du XX<sup>ème</sup> siècle espagnol qui font l'objet d'une réappropriation de la part du cinéaste. Plus qu'un simple arrière-plan destiné à contextualiser les aventures de personnages fictifs, l'Histoire constitue un véritable moteur de la narration, un terreau à partir duquel le metteur en scène façonne ses univers diégétiques et, jouant avec la mémoire collective et ses propres souvenirs, dessine les aspirations, traumatismes et obsessions des êtres qui les peuplent.

En enfreignant les règles qu'il s'était imposées au début de sa carrière, Álex de la Iglesia fait apparaître ce retour sur le passé comme une nécessité à la fois personnelle et artistique, expression d'une écriture cinématographique en cours de décanation. Non plus occultée mais perçue à travers le prisme d'un regard distancié, l'Histoire nationale est soumise à une relecture qui s'opère selon deux modalités principales : d'une part, elle est filtrée par les médias et le temps s'égrène au rythme des émissions télévisées, événements médiatiques et chansons qui ont marqué leur époque ; d'autre part, elle repose sur la diégétisation de personnalités et épisodes marquants du XX<sup>ème</sup> siècle espagnol, directement intégrés à

l'univers outrancier du réalisateur. Loin de se réduire à une simple juxtaposition d'anecdotes jalonnant le parcours des différents personnages, le passé ainsi revisité confère une dimension métaphorique à des films qui, au-delà de leur dimension spectaculaire, s'apparentent à des paraboles grotesques : en réactualisant l'esthétique déformante de l'*esperpento* et le propos historique qui la sous-tend, Álex de la Iglesia prend position par rapport à l'Histoire de son propre pays et convie le public à une réflexion sur les blessures de l'Espagne.

## Un nécessaire retour sur le passé

Les principes formulés par Álex de la Iglesia au début de sa carrière cinématographique révèlent une volonté de la part du metteur en scène de tourner le dos aux souvenirs à la fois collectifs et personnels que constituent les traumatismes de l'Espagne (la Guerre Civile et les trente-six ans de dictature qu'elle a entraînés) et les « traumatismes infantiles » d'un créateur né dix ans avant la mort du Caudillo. S'il semble à première vue préférer se focaliser sur les maux de la société contemporaine comme en témoigne entre autres le Madrid apocalyptique dépeint dans *El día de la bestia* (1995)<sup>1</sup>, il exprime le besoin de régler ses comptes avec l'Histoire nationale, en particulier avec le franquisme. C'est dans un premier temps le ton léger de la comédie que choisit Álex de la Iglesia pour mettre en scène le déclin du régime et les bouleversements engendrés dans les années 1980 par l'avènement de la démocratie. Toutefois, teinté de violence et de terreur, le récit filmique n'en apparaît pas moins comme « una crónica muy pesimista » (*une chronique très pessimiste*) de l'Espagne de l'époque (Angulo & Santamarina 2012 : 220) au sein de laquelle rire et horreur constituent les deux faces de la même médaille, la seconde venant toujours se nicher au cœur du premier et inversement. Ainsi, dès 1998 point chez le réalisateur la nécessité de se confronter à une réalité historique qu'il avait jusqu'alors ignorée mais en utilisant l'humour noir comme un écran permettant d'en atténuer la représentation : le rire grinçant provoqué par les démonstrations outrées de la jalousie pathologique de Nino et Bruno fonctionne comme une soupape de sécurité qui permet d'évacuer la tension générée par la mise en scène de leurs délires paranoïaques et d'un climat politique le plus souvent agité. C'est de façon beaucoup plus frontale que, treize ans après, le cinéaste aborde la Guerre Civile, les premières années puis le crépuscule du franquisme dans un récit où la fictionnalisation du passé national participe d'un processus personnel de « recuperación de la memoria histórica » (*récupération de la mémoire historique*) (Angulo & Santamarina 2012 : 288), qu'il revendique en ces termes lors de la promotion du film<sup>2</sup>. Le rire s'efface pour laisser place à une tragédie dont les mécanismes se déploient dès la séquence inaugurale : les artistes d'un cirque sont enrôlés de force par des miliciens républicains sous le regard d'un public d'enfants apeurés, avant de s'opposer aux soldats nationalistes lors d'une sanglante séquence d'affrontement. La relecture

---

<sup>1</sup> Malgré tout, Álex de la Iglesia sème des traces du passé historique dans plusieurs de ses films, apparemment très contemporains : l'on peut ainsi aisément rapprocher de la Phalange le groupe néofasciste LIMPIA MADRID, qui sème la terreur dans la capitale postindustrielle de la comédie fantastique *El día de la bestia*. Il incarne l'Espagne fermée, xénophobe et conservatrice nostalgique du franquisme, également représentée par l'austère Rosario, propriétaire de la *pensión*, et, d'une certaine façon, par les voisins haineux de *La comunidad* (2000), reclus dans leur vieil immeuble.

<sup>2</sup> L'expression employée par le réalisateur renvoie à la *Ley de Memoria Histórica* approuvée par le Congrès des Députés le 31 octobre 2007, durant le premier mandat du Président du Gouvernement socialiste José Luis Rodríguez Zapatero. La loi prévoit la reconnaissance et l'indemnisation de tous ceux qui furent victimes de persécutions et de violences pendant la Guerre Civile et sous la dictature. Elle inclut entre autres l'aide de l'Etat à la localisation, à l'identification et à l'éventuelle exhumation des corps enterrés dans les fosses communes, le retrait des symboles franquistes dans les espaces publics ainsi que la dépolitisation du mausolée du Valle de los Caídos, désormais exclusivement considéré comme un lieu de culte religieux.

de l'Histoire présente pour Álex de la Iglesia une fonction indéniablement cathartique, comme il l'explique lui-même :

Hago esta película para exorcizar un dolor en el alma que no se me va con nada, como las manchas de aceite. Yo lavo mi ropa con las películas. [...] Quiero aniquilar la rabia y el dolor con un chiste grotesco que haga reír y llorar a la vez. [...] Quiero que la película transcurra en el año 1973, cuando tenía ocho años. Recuerdo aquello como un sueño o una pesadilla ininteligible. Quizá es el año en el que la realidad se ha parecido más a los sueños. El Lute, la muerte de Carrero Blanco, los payasos en la tele, forman un todo invisible en mi cabeza. No sé quién era payaso y quién niño en aquella extraña alucinación. (Ciney teatro 2010 : en ligne)

*Je fais ce film pour exorciser une douleur dans mon âme que rien n'efface, comme les taches d'huile. Je lave mes vêtements avec les films. [...] Je veux anéantir la rage et la douleur avec une blague grotesque qui fasse rire et pleurer à la fois. [...] Je veux que le film se déroule en 1973, lorsque j'avais huit ans. Je m'en souviens comme d'un rêve ou d'un cauchemar incompréhensible. Peut-être est-ce l'année où la réalité a le plus ressemblé aux rêves. El Lute, la mort de Carrero Blanco, les clowns à la télé, forment un tout invisible dans ma tête. Je ne sais qui était le clown et qui était l'enfant dans cette étrange hallucination.*

L'acte créatif à l'origine du film apparaît donc comme un processus libérateur, une nécessité à la fois personnelle et artistique, fruit de la décantation de l'écriture cinématographique et du propos d'un metteur en scène désireux de se confronter enfin à l'Histoire de son pays. Álex de la Iglesia situe la majeure partie de son récit deux ans avant la mort du dictateur et brosse une fresque cauchemardesque mariant rire et horreur au sein d'une effrayante création hybride, grotesque au sens où l'entend le critique littéraire allemand Wolfgang Kayser : celui d'une « proximidad hacia lo cómico y al mismo tiempo lo que nos distancia de él » (*proximité avec le comique et en même temps ce qui nous en sépare*) (Kayser 2010 : 104). Force est de constater que les différents avatars du clown ne suscitent à aucun moment le rire du public mais au contraire un sentiment d'angoisse, constamment alimenté tout au long du texte filmique. Le réalisateur exploite l'Histoire comme la matière première de son œuvre et voit dans la création cinématographique un exutoire lui permettant d'évacuer les souvenirs traumatisants de l'enfance. Álex de la Iglesia rapporte que c'est à travers le petit écran qu'il percevait les troubles d'un régime vacillant : jusqu'en 1977, la télévision espagnole était monopolisée par RTVE, compagnie nationale encore soumise après la mort du dictateur à des mécanismes de contrôle hérités du franquisme, qui proposait une chaîne unique diffusant pêle-mêle journaux télévisés et émissions de divertissement (O'Donnell 1998 : 159). S'imprégnant de ces informations audiovisuelles protéiformes, non hiérarchisées, le futur réalisateur s'est constitué une mémoire médiatique et historique, nébuleuse au sein de laquelle les méfaits d'Eleuterio Sánchez Rodríguez, célèbre fugitif espagnol dit El Lute, se confondaient avec l'assassinat de l'amiral Carrero Blanco et les numéros des programmes comiques. Dès lors, il ne cesserait d'associer la figure du clown à ce climat de violence, virtualisé par la télévision et en même temps bien réel, au point qu'elle deviendrait l'une de ses principales obsessions<sup>1</sup> et un support de sa relecture grotesque de l'Histoire dans le drame de 2011.

Par ailleurs, cette démarche cathartique pose la question de la représentation du passé dans un cinéma considéré par la critique comme paradigmatique de la postmodernité espagnole. Notre propos n'est pas ici d'explorer en profondeur cette notion – l'on sait combien le terme

---

<sup>1</sup> La figure du clown apparaît dans le titre de son roman *Payasos en la lavadora* (1997), puis dans *Muertos de risa* (le couple comique se veut l'héritier des grands clowns espagnols, ainsi que le suggère la séquence au Musée de Cire de Madrid) et *Crimen ferpecto* (Lourdes décore son appartement avec des figurines de clowns et accède à la gloire en lançant la *moda payaso*, abhorrée par l'élégant Rafael) avant de se décliner sous diverses formes toutes plus terrifiantes les unes que les autres dans *Balada triste de trompeta*.

peut être employé de façon abusive – mais de nous attarder un instant sur l’un de ses aspects définitoires, à la lumière duquel il nous semble pertinent d’aborder les deux textes filmiques : la distanciation par rapport au passé. Contrairement au théoricien politique Fredric Jameson qui considère que l’esthétique postmoderne repose sur une pratique neutre, gratuite, du pastiche, dépourvu de tout référent historique et donc reflet d’une certaine « surdité à l’Histoire » (Jameson 2007 : 17), Linda Hutcheon démontre que celle-ci n’est pas ignorée mais passée au filtre d’une réécriture distanciée. Le passé est ainsi repensé depuis un présent que l’on ne peut qualifier d’anhistorique (« ahistorical ») ou de déshistoricisé (« de-historiciz[ed] ») :

Postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from past today –by time and by the subsequent history of those representations. (Hutcheon 2002 : 90)

*La parodie postmoderne n’ignore pas le contexte des représentations passées qu’elle cite mais utilise l’ironie pour mettre en lumière le fait que nous sommes inévitablement séparés du passé aujourd’hui – par le temps et par l’histoire qui a suivi ces représentations.*

Dans *Muertos de risa*, la portée comique de la peinture des dernières années du franquisme naît précisément de la mise en œuvre des stratégies de la parodie et de l’ironie, procédés à travers lesquels s’établit une distance entre la réalité historique et sa relecture. Ce n’est ainsi pas un hasard si la manifestation à laquelle participe Bruno pour plaire à Laura, militante de la CNT, n’est pas visuellement représentée mais seulement évoquée dans les dialogues : le personnage masculin, qui ignore par ailleurs l’identité des ministres au pouvoir, ne voit dans cet acte politique qu’une vulgaire stratégie de séduction. Ridiculement vidée de son contenu idéologique, la manifestation est reléguée dans le hors-champ, mise à distance par un réalisateur qui évoque ironiquement l’agitation des opposants au régime à travers le portrait d’un protagoniste plus préoccupé par son tableau de chasse amoureux que par l’avenir politique du pays. Dans la séquence suivante, Nino, mu par la jalousie, orchestre la mise en scène parodique d’une arrestation des deux manifestants par de faux *policías antidisturbios* [A]. Le rire surgit lorsque le spectateur découvre que le revolver avec lequel l’un des prétendus policiers s’apprêtait à abattre Bruno n’est en réalité qu’un pistolet à eau : en réduisant ce simulacre d’exécution extrajudiciaire à une plaisanterie témoignant de la rivalité entre les deux hommes, le cinéaste esquisse une peinture du climat répressif qui règne en Espagne à la fin des années 1970 mais le rire vient aussitôt désamorcer la gravité de la réalité évoquée et soulager le spectateur de la tension accumulée tout au long de la séquence. Une telle approche de l’Histoire repose donc sur une mise à distance d’un passé avec lequel le présent ne cesse pourtant de dialoguer, le premier ressurgissant inévitablement au cœur du second : Álex de la Iglesia se le réapproprie, l’exploite au même titre que d’autres matériaux et l’intègre à son propre terrain créatif par le biais de la parodie et de l’ironie, dénominateurs communs des deux traitements historiques privilégiés dans ces films.

### **Modalités de traitement du passé national récent : médiatisation et diégétisation**

La relecture du passé s’opère chez Álex de la Iglesia selon deux modalités principales : soit la réécriture est indirecte car filtrée par les médias – la télévision en particulier – (c’est le traitement choisi dans *Muertos de risa*), soit elle est immédiate et repose sur la diégétisation de figures et de symboles historiques auxquels sont directement confrontés les personnages fictifs (c’est le cas dans *Balada triste*). Dans la comédie de 1998, Álex de la Iglesia met à l’honneur le petit écran, médium qu’il exploite sur un mode la plupart du temps parodique. L’enchâssement de faux journaux télévisés tournés à partir d’images d’archives authentiques

ainsi que la recréation d'émissions de l'époque font jaillir l'illusion que des personnages inventés, fruits de l'imagination du cinéaste, ont pris part aux événements médiatiques et historiques de l'époque dans laquelle ils sont censés s'inscrire. Ces procédés se conjuguent à une bande sonore émaillée de chansons enregistrées au cours des décennies 1970 et 1980 (notamment le répertoire de Nino Bravo, idole de Nino ; « Funkytown » de Lipps Inc...) et aux costumes des personnages, reflet des évolutions de la mode : ces éléments intrahistoriques<sup>1</sup> constituent autant d'indices audiovisuels permettant au spectateur de situer temporellement chaque étape du récit. Ainsi, Nino et Bruno participent au tournage de programmes populaires tels que *Directísimo* [B] et *Un, dos, tres... Responda otra vez*, créé par le célèbre homme de télévision Narciso Ibáñez Serrador (dit « Chicho », mentionné par l'agent des protagonistes au détour d'une réplique) tandis que le procédé de mise en abyme permet au spectateur de visionner spots publicitaires et images télévisées des années 1970 (publicité pour les glaces à l'eau Flagolosina, démonstration des prétendus pouvoirs psychokinésiques de l'animateur israélien Uri Geller, qui tordit une cuillère sur le plateau de *Directísimo* en 1975 [C]...). Mais plus qu'à une histoire de la télévision, c'est à la télévision comme support et reflet de l'Histoire que le spectateur a affaire dans *Muertos de risa*. En effet, Álex de la Iglesia exploite le langage télévisuel pour dépeindre une certaine réalité historique et renverser les barrières entre celle-ci et la fiction. Ainsi, la tentative de coup d'Etat du 23-F est insérée dans la diégèse sur un mode parodique par le truchement d'une alternance entre les images authentiques de l'assaut du Congrès des Députés par la Garde Civile et celles du sketch télévisé de Nino et Bruno, qui dégénère en règlements de comptes personnel. Ces deux événements parallèles sont suivis « en direct » sur une mosaïque d'écrans de contrôle par l'équipe technique de l'émission de divertissement : « yo diría que esto es un golpe de Estado » (*je dirais que ceci est un coup d'État*), déclare le réalisateur du programme, mi-amusé, mi-intrigué. Un détachement de soldats fait alors irruption dans les studios de télévision pour interrompre le tournage et, au passage, consommer quelques bières avec l'argent extorqué aux techniciens. A Julián (Álex Angulo), agent des protagonistes, qui déclare que « No podemos ir en contra de la Historia, no podemos volver atrás » (*Nous ne pouvons pas nous opposer à l'Histoire, nous ne pouvons pas revenir en arrière*), le commandant répond « Yo de política no entiendo nada » (*Moi je ne comprends rien à la politique*), plus attentif au numéro de Nino et Bruno qu'à l'événement historique en train de se dérouler au sein du Congrès des Députés. En brochant le portrait de militaires ridiculisés par leur brutalité, leur ignorance et le peu d'intérêt que leur inspire l'opération à laquelle ils sont censés prendre part, le réalisateur suggère avec ironie que la tentative de l'armée pour dévier le cours de l'Histoire était irrémédiablement condamnée à l'échec et brocarde cet ancien pilier du franquisme qui prétendait juguler le processus de démocratisation. Un peu plus loin, l'effet spécial de l'incrustation permet de superposer le jeu de Santiago Segura aux images de l'inauguration des Jeux Olympiques de Barcelone de 1992, événement phare qui acheva de faire apparaître l'Espagne comme une démocratie développée et stable, intégrée au sein de l'Union Européenne [D] : Nino, devenu une vedette médiatique, défile aux côtés du Prince Felipe et c'est lui-même qui tire la flèche permettant d'allumer le flambeau géant du stade de Montjuic. Dans chacun de ces exemples, la mise en abyme des écrans ainsi que le passage marqué de l'image cinématographique à une image télévisée à l'aspect plus granuleux, modifiée à l'aide d'effets spéciaux, constituent des ressorts audiovisuels qui contribuent à brouiller les frontières entre Histoire et fiction. Toutefois, le public extradiégétique ne perd jamais de vue que le passé national est dépeint à travers le filtre de la

---

<sup>1</sup> Rappelons que le concept d'« intrahistoire » (*intrahistoria*), introduit par l'auteur espagnol Miguel de Unamuno, désigne tout ce qui ne relève pas de l'Histoire officielle d'une communauté, mais qui, par des éléments du quotidien, est révélateur de l'évolution sociale et culturelle de cette communauté.

télévision, médium qu'Álex de la Iglesia n'épargne guère dans son œuvre<sup>1</sup>. Le spectateur de cinéma est pleinement conscient d'avoir affaire aux représentations d'une réalité manipulée et n'apparaît jamais comme l'otage de ce qu'il voit, précisément parce que l'image cinématographique vient toujours démonter les mécanismes de l'image télévisuelle qu'elle enchâsse, et mettre en lumière la distance qui sépare le référent historique de sa projection déformée.

Par ailleurs, Álex de la Iglesia fait voyager le spectateur de *Balada triste* à trois époques différentes, signalées soit par les indications spatio-temporelles qui s'affichent sur l'écran (Madrid, 1937 ; Madrid, 1973) soit par l'insertion dans le continuum filmique d'images historiques et de unes de journaux permettant de situer la période (l'annonce du triomphe du camp nationaliste via les extraits de reportage et gros titres de la presse précède ainsi les quelques minutes qui se déroulent durant l'immédiate après-guerre [E] tandis que se succèdent un peu plus loin les images de stations balnéaires espagnoles et de baigneuses en bikini – entre autres – évoquant l'essor touristique du début des années 1970). Hormis ces cas particuliers concentrés durant le premier quart d'heure du film, le cinéaste opte dans ce récit pour un traitement immédiat de l'Histoire : il se réapproprie figures et espaces matérialisant les convulsions du XX<sup>ème</sup> siècle espagnol et les intègre à la diégèse, ne recourant qu'une fois au médium de la télévision<sup>2</sup>. Il ne se contente pas de solliciter la capacité du public à identifier ces référents empruntés à la mémoire collective mais fait de ceux-ci de véritables supports d'expression de la réalité cauchemardesque mise en scène, les emblèmes du drame grotesque dont Javier et Sergio sont les (anti)héros. Ainsi, décrit par l'un des membres du cirque comme « una iglesia cavada en una roca » (*une église creusée dans un rocher*), le mausolée du Valle de los Caídos constitue un espace doublement mortifère non seulement parce qu'il est l'un des « lugares emblemáticos de la memoria de la guerra » (*lieux emblématiques de la mémoire de la guerre*) (Colmeiro 2005 : 25) symbolisant la tragédie du conflit fratricide – il fut construit par des prisonniers de guerre et réunit les dépouilles de « rojos » (*rouges*) et de « fachas » (*fachos*), ainsi que le souligne Javier en donnant un coup de pied dans l'un des crânes qui en tapissent les parois –, mais aussi parce que le réalisateur en fait le théâtre d'une violence hyperbolique débouchant sur la mort de plusieurs personnages diégétiques : le père du protagoniste, sauvagement massacré par un colonel franquiste dans la première partie du récit alors que Javier tente de dynamiter la grotte, puis, à la fin du film, l'acrobate Natalia, qui se jette du haut de la gigantesque croix, ainsi que deux autres membres du cirque, victimes collatérales de l'affrontement entre les clowns meurtriers. Signalons au passage que cette réappropriation présente une dimension métadiscursive rappelant que le Septième Art compte parmi les premières sources d'inspiration d'Álex de la Iglesia : elle donne à ce dernier l'occasion de revendiquer sa cinéphilie puisqu'il déclare lui-même que les plans de très grand ensemble et les plongées vertigineuses sur la course-poursuite des trois protagonistes gravissant le monument constituent un hommage personnel au film *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Shoedsack (Angulo & Santamarina : 288). Par ailleurs, le réalisateur diégétise la figure de Franco [F] et trace le portrait d'un vieillard chétif, affaibli, incarnation d'un régime fragilisé par le renforcement de l'opposition et les menaces d'attentat, mentionnées par le personnage fictif du colonel Salcedo : « Estamos perdiendo apoyos

---

<sup>1</sup> Si le metteur en scène exploite volontiers le langage télévisuel, il brosse du monde du petit écran une peinture le plus souvent satirique et le présente comme le reflet des maux de la société contemporaine. Cette vision critique, patente dans *El día de la bestia* (1995) et en moindre mesure dans *Crimen ferpecto* (2004), se prolonge dans *La chispa de la vida* (2012), dernier film en date d'Álex de la Iglesia.

<sup>2</sup> Le film ne comporte qu'une séquence de faux journal télévisé reprenant le procédé de l'enchâssement privilégié dans *Muertos de risa* : le présentateur commente les images – authentiques – de l'attentat spectaculaire ayant causé la mort de Carrero Blanco et signale la disparition de Javier, clown hors-la-loi recherché par les autorités et témoin de l'événement, qui a profité de la confusion pour s'enfuir au volant d'une camionnette.

internacionales. La oposición se está organizando. Nuestro contacto en el Norte nos avisa de que hay un posible atentado contra el almirante Carrero Blanco » (*Nous perdons des appuis internationaux. L'opposition est en train de s'organiser. Notre contact dans le Nord nous prévient d'un possible attentat contre l'amiral Carrero Blanco*). Dans ce climat d'instabilité, le dictateur se distrait en s'adonnant à la chasse, activité dont les résonances métaphoriques ne sont d'ailleurs pas sans évoquer le drame de Carlos Saura, *La caza* (1966). La séquence de la « cacería » sert le propos du réalisateur, tout aussi corrosif que l'acide avec lequel Javier se brûle le visage lors de sa métamorphose en clown vengeur un peu plus loin. Lorsque son ami Salcedo réduit le protagoniste à l'humiliante fonction de chien de chasse, le Caudillo fait l'objet d'une troublante humanisation :

*¿Se puede saber qué haces? ¿Qué ha hecho el pobre hombre para que lo trates de esa manera? [...] Nadie se merece algo así. No es cristiano, Salcedo. [...] [a Javier] No permitas esto hijo mío. No deberías someterte a esta humillación. Levántate, anda.*

*Peut-on savoir ce que tu fais ? Qu'a fait ce pauvre homme pour que tu le traites de la sorte ? [...] Personne ne mérite cela. Ce n'est pas chrétien, Salcedo. [...] [à Javier] Ne permets pas cela, mon garçon. Tu ne devrais pas te soumettre à cette humiliation. Lève-toi, allons.*

Le décalage entre ce respect du prochain prôné par le pieux Franco et les atrocités commises pendant la Guerre Civile dont son coup d'Etat fut l'élément déclencheur puis sous la dictature apparaît comme d'autant plus ironique que le Caudillo est directement responsable des infortunes de Javier, prématurément privé de son enfance et de la présence de son père, prisonnier républicain. « Nunca he sido niño » (*Je n'ai jamais été enfant*), confie-t-il rageusement à Natalia dans la première partie du film. Quelques séquences plus loin, alors qu'il recherche la jeune femme et menace un passant, mitraille à la main, Javier est témoin de l'explosion à l'origine de la mort du Président du Gouvernement, Luis Carrero Blanco, victime de l'ETA, que nous apercevons furtivement à travers la vitre entrouverte d'une voiture noire [G]. Il n'est sans doute pas innocent que le réalisateur ait choisi de porter à l'écran cet épisode clé de l'Histoire espagnole : d'un point de vue politique, il signifie la neutralisation de celui qui était appelé à succéder à Franco et sonne le glas du régime, deux ans avant la disparition du dictateur ; sur un plan esthétique, les témoignages et reconstitutions auxquelles se sont livrés les historiens soulignent le caractère spectaculaire, presque cinématographique, de l'assassinat, transposé dans une mise en scène où le réalisateur donne libre cours à son écriture hyperbolique. L'essayiste catalan Daniel Arasa rapporte ainsi que :

Se había ejecutado con éxito la Operación Ogro, una espectacular acción que hizo volar el coche oficial del almirante con el que acudía a misa todos los días a la iglesia de San Francisco de Borja, siguiendo siempre la misma ruta y a la misma hora, sin la menor atención a las normas de seguridad. [...] La deflagración elevó el Dodge Dart blindado negro, que pesaba 2.300 kg, hasta una altura de veinte metros y en su trayectoria de caída fue a parar al patio interior de la Casa Provincial de los Jesuitas, situada enfrente. (Arasa 2008 : 331)

*L'Opération Ogre avait été exécutée avec succès : une action spectaculaire qui avait fait voler la voiture officielle avec laquelle l'amiral se rendait à la messe tous les jours en l'église de San Francisco de Borja, suivant toujours le même itinéraire et à la même heure, sans prêter la moindre attention aux normes de sécurité. [...] La déflagration avait projeté la Dodge Dart blindée noire, qui pesait 2 300 kg, à une hauteur de vingt mètres et, dans sa chute, elle avait atterri dans la cour intérieure de la Maison Provinciale des Jésuites, située en face.*

Álex de la Iglesia reproduit fidèlement la scène, optant pour une alternance de plongées et de contre-plongées marquées ainsi qu'un effet de ralenti qui intensifient la violence de l'événement. Ces procédés visuels font de la séquence de l'attentat l'un des multiples épisodes d'un texte filmique combinant le drame historique au film d'action. Ainsi donc, en diégétisant les personnalités et événements marquants du passé national récent, le cinéaste fait



le choix d'une représentation sans médiation et élabore un récit où l'histoire des personnages et l'Histoire ne cessent de s'entrecroiser, brouillant les frontières entre réalité et fiction. Il s'approprie des figures et symboles inscrits dans la mémoire collective et les intègre à une esthétique visuellement saisissante qui, au-delà de sa dimension spectaculaire, convie le public à une lecture métaphorique des récits filmiques.

### **Des films métaphoriques : la parabole grotesque**

*Muertos de risa* et *Balada triste* apparaissent tous deux comme des récits stratifiés invitant le spectateur à gratter la surface du comique ou de la terreur hallucinatoire pour décoder le message politique transmis par le réalisateur : Álex de la Iglesia attribue à ses personnages des comportements bien plus subversifs qu'il n'y paraît et, à travers eux, dénonce le régime dictatorial. Ainsi, c'est face à un public agité de légionnaires ivres, incarnation de la violence répressive qui règne en Espagne au début des années 1970, que le timide Nino interprète la chanson « Libre » (de son chanteur favori Nino Bravo) avant de tuer involontairement leur chèvre-mascotte. Si ces deux actions constituent à première vue de simples indices comiques de la maladresse du personnage, elles induisent aussi une lecture historique et apparaissent comme de possibles métaphores de la résistance au franquisme. Mais ces revendications de liberté d'expression ne peuvent engendrer que des représailles dans un contexte où la politique de répression s'intensifie sous l'impulsion de l'ultraconservateur Alfredo Sánchez Bella, Ministre de l'Information et du Tourisme de 1969 à 1973 (Gubern 1981 : 248-271) : les légionnaires menacent Nino et Bruno avec un revolver puis incendient la discothèque sordide dans laquelle tous deux travaillent. Leur mentor Julián rappelle un peu plus loin que la conjoncture politique ne permet pas d'exprimer ses opinions et encore moins de militer contre le régime. Il intime ainsi à Bruno de se taire lorsque celui-ci traite les dirigeants de « fachos » (*fachos*), suscitant les regards désapprobateurs des autres clients du bar où ils sont en train de converser : « ¿Quieres que acabemos todos en comisaría? » (*Tu veux qu'on finisse tous au commissariat ?*) ; « Anda, tapa esto (en désignant les pamphlets distribués par la manifestante Laura), que al final nos van a detener a todos » (*Allons, cache ça, ils vont finir par tous nous arrêter*) ; « ¿Me quieres hacer el favor de callarte? » (*Tu veux me faire le plaisir de te taire ?*). Tandis que Julián incarne la censure ou plus exactement l'autocensure, les huées et les jets de fruits et légumes dont sont victimes les artistes du Teatro Argentino avant même qu'ils aient commencé leur prestation ou encore le gag de la gifle gratuite administrée sur scène par Bruno à Nino, routine de leur numéro comique et moteur de leur succès, apparaissent comme des actes anarchiques, possibles allusions au geste politique subversif qui vise à ébranler l'ordre établi (Buse, Triana-Toribio & Willis 2007 : 97-118). De même, dans *Balada triste*, la communauté du cirque sous le joug du tyranique Sergio constitue une projection métaphorique de la dictature franquiste : en dépit de son manque d'assurance, seul Javier ose défier son collègue en se montrant hermétique à l'humour noir de ses blagues et en sortant se distraire avec Natalia à son insu. La propension du protagoniste à transgresser l'autorité despotique se fait plus explicite dans la séquence de la partie de chasse : alors que Franco s'apitoie sur le sort du jeune homme, celui-ci le mord jusqu'au sang. Cette bestialité figure la virulence d'une opposition désireuse de neutraliser le dictateur et de démanteler le régime, virulence qui se cristallise dans la séquence de l'attentat perpétré par l'ETA. C'est plus globalement l'unité formée par les deux textes filmiques qui peut être appréhendée comme une parabole grotesque sur les traumatismes du XX<sup>ème</sup> siècle espagnol. Ainsi, le fil conducteur de la rivalité morbide semble renvoyer au conflit fratricide lui-même. Bien que présentant des caractéristiques physiques et psychologiques antithétiques, les artistes qui se persécutent dans chacun des récits se révèlent être irrémédiablement liés l'un à l'autre, à l'instar des deux

camps qui s'affrontèrent pendant la guerre, idéologiquement opposés mais unis par leur identité espagnole : le gag de la gifle ne fonctionne que si Bruno peut l'administrer à sa victime idéale, Nino, et matérialise un lien indissoluble, presque irrationnel, entre les humoristes ; quant au comique burlesque de l'auguste, il n'opère que parce qu'il est le contrepoint de la mélancolie du clown blanc. Mus par un même moteur destructeur (la jalousie paranoïaque ou la compétition amoureuse), les partenaires qui forment ces couples psychopathes incarnent un pays ravagé par les divisions internes, « una España eterna marcada por el odio y la envidia » (*une Espagne éternelle marquée par la haine et la jalousie*) (Angulo & Santamarina 2012 : 221). Sans doute peut-on aller jusqu'à interpréter l'agressivité de l'auguste Sergio, qui déchaîne la folie meurtrière de l'innocent clown blanc Javier dans *Balada triste*, comme une projection diégétique et métaphorique du coup d'Etat militaire du 18 juillet 1936 à l'origine du conflit civil. La guerre s'apparente à un cirque au sens primitif du terme : les atrocités qui se jouent sur la scène historique renvoient aux combats de gladiateurs et autres spectacles cruels qui captivaient le public des arènes à l'époque de l'Antiquité romaine. La violence démesurée générée par le désir d'anéantir l'autre, l'ennemi, débouche ici sur la mort de Natalia, conclusion d'un récit dont le directeur du cirque, spectateur impuissant de l'affrontement final, nous donne la clé de lecture : « ¿Qué somos nosotros? Es este país que no tiene remedio » (*Que sommes-nous, nous autres ? C'est ce pays qui est une cause perdue*). Au terme de l'aventure, la brutalité exponentielle cède le pas à une tristesse résignée matérialisée par les larmes des deux clowns, conscients d'avoir eux-mêmes tué l'objet de leur passion, et par la gravité de la musique du générique de fin : un ultime jeu de champ contrechamp fait apparaître Javier et Sergio comme des perdants, à la fois acteurs et victimes d'un vain et absurde conflit. Álex de la Iglesia nous invite ainsi à aborder son récit comme une réécriture grotesque de la « 'tragedia colectiva' vergonzante y vergonzosa » ('tragédie collective' honteuse) de la guerre (Moradiellos 2005 : 27) et de sa funeste conséquence, l'avènement de la dictature.

La démesure commune aux représentations que livre le cinéaste du passé national fait apparaître la déformation *esperpéntica* comme le fondement de sa réappropriation de l'Histoire. L'esthétique créée par l'écrivain Ramón del Valle-Inclán au début du XX<sup>ème</sup> siècle est réactualisée par l'écriture cinématographique outrancière du réalisateur, dont elle est l'une des constantes. Dans les deux récits qui nous intéressent ici, elle fonctionne comme un révélateur de la réalité historique, corroborant les propos de Max Estrella, le héros de *Lucas de Bohemia* : « [e]l sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada » (*le sens tragique de la vie espagnole ne peut être rendu qu'à partir d'une esthétique systématiquement déformée*) (Valle-Inclán 2006 : 168-169). La figure du clown criminel, motif central de la peinture que brosse Álex de la Iglesia des convulsions de l'année 1973, semble elle-même générée par ce processus de distorsion qui

pone al lector frente al conflicto entre un 'enajenamiento' que desemboca en mitos grotescos y en versiones absurdas de una realidad concreta, y una especie de 'compromiso' que da a todos los esperpentos una orientación histórica y una validez circunstancial. (Cardona & Zahareas 1970 : 43)

confronte le lecteur au conflit entre une 'aliénation' qui débouche sur des mythes grotesques et sur des versions absurdes d'une réalité concrète et une espèce d' 'engagement' qui donne à tous les esperpentos une orientation historique et une validité circonstancielle.

Ainsi, c'est vêtu de son costume de clown vengeur, reflet déformé du clown blanc, le visage brûlé à la soude caustique – possible matérialisation des blessures de l'Espagne – et maquillé de fard que Javier assiste, fasciné, à l'explosion ayant causé la mort de Carrero Blanco avant de demander aux auteurs de l'attentat, tapis dans une voiture isolée : « ¿Vosotros de qué circo sois? » (*De quel cirque êtes-vous, vous autres ?*). Dans *Muertos de risa*, Julián évoque le

fragile état de santé de Franco et glisse à l'oreille de Nino : « para mí que es un actor, que han cogido a un pequeñito y calvo que se le parezca y lo han sacado a saludarnos » (*pour moi, c'est un acteur, on a pris un petit chauve qui lui ressemble et on l'a sorti pour nous dire bonjour*)<sup>1</sup>. Le metteur en scène exploite la dimension douloureuse ou ridicule des événements historiques pour intégrer des situations inventées à une réalité qui paraît réfléchie et déformée par un miroir concave semblable à ceux du *Callejón del Gato*. Franco et les terroristes de l'ETA semblent ainsi se réduire à des créatures grotesques, clowns ou marionnettes, « titeres gesticulantes » (*pantins gesticulants*) (Cardona & Zahareas 1970 : 49-52) à l'image des personnages fictifs de ces *esperpentos* postmodernes mis en scène par le réalisateur demiurge. En conjuguant la perspective distanciée (l'« enajenamiento » évoqué par Cardona et Zahareas) et la mise en scène spectaculaire à la distorsion grotesque, Álex de la Iglesia se réapproprie les spécificités d'une esthétique qu'il met au service de sa réflexion historique. Ses créations outrancières matérialisent un engagement (« compromiso »), une prise de position par rapport aux épisodes traumatisants d'un passé qu'il manipule et déforme pour mieux en révéler l'absurdité. Poussée à son extrême, cette distorsion confine à la monstruosité, ainsi que le souligne Eva Llorens dans ses travaux sur la plastique dans l'œuvre de Valle-Inclán : l'auteure parle de « deformación, a veces monstruosa, de la realidad » (*déformation, parfois monstrueuse, de la réalité*) (Llorens 1975 : 95). Omniprésente dans la filmographie du cinéaste, cette thématique s'exprime pleinement dès les premières minutes de *Balada triste* : en entremêlant entre autres les photographies de l'Espagne franquiste, de ses victimes, de ses représentants (Franco, Fraga, Millán-Astray, la hiérarchie catholique...), de ses alliés (Hitler, Mussolini) aux visages grimacières de Jérôme Bosch, au Christ en croix de Grünewald et à de multiples autres représentations iconographiques saisissantes, le générique d'ouverture du film place le récit sous le signe du grotesque monstrueux et indique au spectateur que c'est non seulement à la peinture d'une monstruosité fictive mais aussi à une représentation de la monstruosité historique que le public sera confronté. La succession effrénée de ces clichés, peintures et images au rythme d'une angoissante *saeta* constitue une synthèse audiovisuelle du dessein du cinéaste qui, à ce stade de sa trajectoire artistique, semble poser une question : le meilleur moyen d'évoquer les atrocités de l'Histoire nationale n'est-il pas encore d'appréhender cette dernière comme une gigantesque farce grotesque ?

Si le cinéma d'Álex de la Iglesia semble à première vue profondément ancré dans le présent, le réalisateur se réapproprie et fictionnalise l'Histoire espagnole dans les deux seules œuvres de sa filmographie où le passé national récent est explicitement évoqué et mis en images. Le passage de la comédie noire au drame grotesque ainsi que l'évolution des modalités de traitement du substrat historique témoignent de la décantation du propos d'un réalisateur désireux d'affronter enfin les traumatismes de son pays : l'exploitation du passé comme matière première de la création filmique apparaît comme une nécessité expressive, la manifestation d'une prise de position à la fois artistique et humaine par rapport à une réalité jusqu'alors ignorée par le metteur en scène. C'est un regard distancié qu'Álex de la Iglesia porte sur le XX<sup>ème</sup> siècle espagnol en recourant à la parodie et à l'ironie, moteurs d'une écriture cinématographique qui déforme la réalité historique afin d'en révéler les aspects les plus absurdes : fidèle à l'esthétique outrancière de ses films précédents, il réactualise le courant littéraire de l'*esperpento* et met les effets audiovisuels grandguignolesques qui lui sont chers au service d'une réflexion sur les cicatrices de l'Espagne. C'est par le biais de la

---

<sup>1</sup> Relevons au passage le probable clin d'œil à la comédie *Espérame en el cielo* (1988) d'Antonio Mercero, dans laquelle un citoyen lambda, sosie de Franco, est enlevé par des agents de l'Etat pour remplacer le dictateur lors de ses apparitions publiques.

distorsion grotesque qu'est dépeinte la réalité historique au sein de récits que le réalisateur nous invite à lire comme une vaste métaphore sur le passé national, une parabole réduisant celui-ci à un ridicule théâtre de marionnettes. La figure du pantin semble d'ailleurs constituer l'un des emblèmes de son écriture cinématographique et matérialise un lien non seulement avec ce passé historique mais aussi avec un passé culturel : outre sa fonction de support de la réécriture de l'Histoire dans les deux récits, elle témoigne d'un enracinement profond de la filmographie du réalisateur dans la tradition espagnole. Le legs « valle-inclanesque » n'est que l'une des expressions d'un vaste patrimoine littéraire, pictural et cinématographique national dans lequel s'insèrent également les œuvres de Quevedo, Goya, Solana, Buñuel..., patrimoine en partie revitalisé à travers ce motif : la plupart des films d'Álex de la Iglesia mettent en scène des personnages mécanisés, réifiés, dignes héritiers d'une galerie de créatures dont l'exploration suppose de remonter le temps jusqu'à l'époque du Siècle d'Or. En d'autres termes, lorsque le passé n'est pas abordé sur le mode de la réflexion historique, il ne cesse pas pour autant de se manifester sous la forme de références à cette tradition culturelle, références transtextuelles émaillant les récits du cinéaste, y compris ceux qui semblent à première vue les plus ancrés dans la contemporanéité...

## Bibliographie

- Angulo, Jesús & Santamarina, Antonio, 2012, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia / Filmoteca vasca.
- Arasa, Daniel, 2008, *Historias curiosas del franquismo*, Barcelona, Robinbook.
- Buse, Peter, Triana-Toribio, Núria & Willis, Andrew, 2007, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press.
- Calleja, Pedro & Costa, Jordi, 1999, *Muertos de risa. El álbum de la película*, Madrid, Gaviota.
- Colmeiro, José F., 2005, *Memoria histórica e identidad cultural: de la Posguerra a la Posmodernidad*, Rubí (Barcelona), Anthropos, col. "Memoria rota. Exilios y Heterodoxias", serie "Estudios".
- García, Txema, 1997, "Álex de la Iglesia: un diablo con cara de ángel", *Egin*, 19/10/1997, p. 7-10.
- Gubern, Román, 1981, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Barcelona, Península.
- Hutcheon, Linda, 2002, *The Politics of Postmodernism* (1989), London / New York, Routledge.
- Jameson, Fredric, 2007, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux Arts de Paris, coll. "D'art en questions", traduction française de Florence Nevoltry.
- Kayser, Wolfgang, 2010, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. "La balsa de la Medusa", n° 174, traduction espagnole de Juan Andrés García Román.

O'Donnell, Hugh, 1998, *Good Times, Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*, Leicester, Leicester University Press.

Ordóñez, Marco, 1997, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. "Biblioteca del Dr. Vértigo", n° 12.

Redacción de Ciney teatro, 2010, "Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste de trompeta*", *Ciney teatro* [en ligne], [s.l.], [s.e.], 2010, disponible sur :

<<http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>> (consulté le 9 juin 2012).