HAL open science

”La célébration du corps grotesque bakhtinien dans le cinéma espagnol contemporain”

Diane Bracco

To cite this version:

Diane Bracco. ”La célébration du corps grotesque bakhtinien dans le cinéma espagnol contemporain”. Journée d’étude ”Penser avec” organisée par le LER (Laboratoire d’Études Romanes). Université Paris 8, Jun 2012, Paris, France. hal-02448648

HAL Id: hal-02448648

https://hal.science/hal-02448648v1

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.

La célébration du corps grotesque bakhtinien dans le cinéma espagnol contemporain

Diane Bracco, Université Paris 8

Mes recherches de thèse s'articulant autour des liens entre art de la réécriture et esthétique de l'outrance dans le cinéma espagnol contemporain (du milieu des années 1980 à nos jours), j'ai choisi d'explorer quelques pistes d'un ouvrage clé de ma bibliographie, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965) de Mikhaïl Bakhtine[1]. S'appuyant sur plusieurs analyses des textes de Rabelais, le théoricien russe y expose une approche du grotesque issue de la culture populaire et en particulier de la tradition carnavalesque, contrepoint à la culture officielle des classes dominantes au Moyen-Âge et à la Renaissance. Le corps se trouve au centre de sa conception du « réalisme grotesque », fondée sur un principe de rabaissement spatial – du spirituel au matériel, de la tête au ventre, aux organes génitaux et au postérieur – et sur une dynamique de transmutation vitale et ludique, qui me semble s'appliquer aux récits filmiques composant mon corpus de thèse : en effet, la filmographie de Pedro Almodóvar, en particulier ses quatre premiers longs-métrages, réalisés dans le contexte culturel de la Movida madrilène au début des années 1980 (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, *Le labyrinthe des passions*, *Dans les ténèbres* et *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*), le triptyque passionnel dit « rouge » ou « ibérique » que le réalisateur catalan Bigas Luna tourne entre 1992 et 1994 – *Jambon jambon*, *Macho* et *La lune et le téton* –, le cinéma iconoclaste du Basque Álex de la Iglesia – notamment *Le jour de la bête* (1995), *Morts de rire* (1998), *Mes chers voisins* (2000) et *Balada triste* (2011) –, la tétralogie des *Torrente*, devenue en l'espace de dix ans un véritable phénomène médiatique en Espagne promu par l'acteur-réalisateur Santiago Segura, et enfin les œuvres plus sombres tournées par le metteur en scène basque Juanma Bajo Ulloa à l'aube de la décennie 1990, *Ailes de papillon* et *La mère morte*, ont pour dénominateur commun un traitement de l'outrance grotesque hérité de la tradition littéraire et artistique hispanique. Érigées en véritable esthétique, les variations autour des notions de matérialité et de corps – corps humain, corps social, corps filmique – révèlent une prédilection du cinéma espagnol contemporain pour les représentations anatomiques déformées, fragmentaires, inversées, hybrides, s'insérant de plain-pied dans la tradition du « réalisme grotesque ». La célébration du « bas matériel et corporel » décrit par Bakhtine motive une réflexion sur la dissolution des repères traditionnels et le bouleversement carnavalesque des valeurs du monde actuel : elle scelle l'avènement d'une esthétique de la monstruosité qui transforme non

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, traduction française d'Andrée Robel, 471 p. Le numéro des pages dont sont extraites les citations sera indiqué dans le corps de texte et entre parenthèses.

seulement la société mais aussi le texte filmique.

Le grotesque selon Bakhtine : définition et enjeux

Les premières versions de l'ouvrage de Bakhtine, publié en 1963 en URSS et deux ans plus tard en France, remontent à la fin des années 1930 : l'auteur radiographie les écrits rabelaisiens et dégage les éléments constitutifs d'un réalisme vivant en rupture avec le réalisme stalinien. Il désigne par l'expression « réalisme grotesque » une culture populaire enracinée dans les rites, spectacles et œuvres comiques du Moyen-Âge, en particulier dans la tradition carnavalesque. Celle-ci repose sur l'appréhension du corps comme force positive et régénératrice, moteur d'un rire comique profondément ancré dans la matérialité. Dans un premier temps, Bakhtine remonte à la fin du XVème siècle et à la découverte des fresques de la *Domus Aurea* de Néron pour définir le terme de « grotesque » (issu de l'italien « grottesche », lui-même dérivé de « grotta », la grotte) : les peintures qui ornaient les murs de cette villa romaine se caractérisaient par une hybridation audacieuse et étrange des formes représentées produisant un effet de mouvement interne. L'auteur démontre que ce style, à l'origine purement décoratif, est devenu au fil du temps un véritable enjeu de la réflexion esthétique : ses diverses manifestations en peinture et en littérature ont permis au cours des siècles suivants d'en cerner les caractéristiques définitoires et de l'élever au rang de concept esthétique, grâce aux apports de différents théoriciens. Si l'esprit carnavalesque tel qu'il se manifeste chez Rabelais ou encore dans le théâtre de la Commedia dell'Arte lui confère un signifié joyeux, comique, fondé sur la pratique de la parodie et de la caricature, le grotesque se charge au XIXème siècle de connotations plus sombres, mélancoliques voire lugubres, et constitue l'une des voies d'expression du romantisme : dans sa préface de *Cromwell*, Victor Hugo présente le grotesque comme un faire-valoir du sublime, par effet de contraste, tandis que l'œuvre d'Hoffmann illustre la dimension inquiétante du grotesque, révélatrice de l'isolement de l'homme confronté au vide de sa propre existence. Trois motifs omniprésents dans les films de mon corpus, le masque, la marionnette et le diable, vecteurs de l'allégresse carnavalesque dans la tradition populaire, reflètent depuis cette nouvelle perspective l'aliénation de l'individu, habité par un rire infernal. C'est cette approche du grotesque que nourrissent les écrits de Wolfgang Kayser : dans *Le Grotesque dans la peinture et la littérature* (1957), premier ouvrage offrant une véritable analyse du concept, le critique littéraire allemand définit l'essence du grotesque comme « quelque chose d'hostile, [d']étranger et [d']inhumain » (p. 57) suscitant un « rire moqueur, cynique et enfin satanique » (p. 60). Or c'est précisément cette vision subjective et pessimiste que Bakhtine prétend démonter en développant huit ans plus tard la notion de « réalisme grotesque ».

L'approche bakhtinienne se fonde sur des images du corps en rupture avec celles véhiculées

par les institutions et langages officiels : le grotesque jaillit de cette tension entre la culture élitaire et la tradition populaire, entre l'ancien et le nouveau, le noble et le trivial, le sacré et le profane. Etroitement lié aux divertissements du Carnaval, il suppose un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs qui subvertit le rapport entre les pouvoirs et les classes dominées : ces inversions à visée satirique s'opèrent dans un climat de joyeuse anarchie et de spontanéité au sein duquel se multiplient les saynètes parodiques. Bakhtine s'efforce de démontrer que ces manifestations de la licence carnavalesque constituent une culture à part entière, reflet antithétique des canons officiels imposés par l'Eglise, la monarchie et les secteurs privilégiés de la société. Le langage lui-même est soumis à une opération de subversion : à l'origine orale, cette culture populaire née sur la place publique se caractérise par une inventivité verbale qui ne cesse de le recréer et imprègne l'écriture de Rabelais, riche en termes et expressions colorées, tandis que la fête populaire se décline en de multiples formes et images qui irriguent toute son œuvre.

Cette dynamique de renversement présente également des implications topographiques : le grotesque se caractérise par un principe de rabaissement spatial – du haut vers le bas – qui désactive toute forme de spiritualité au profit de l'affirmation de la corporalité et de la matérialité des organismes, profondément ancrés dans le sol. Les corps se voient réduits à leur dimension fonctionnelle et apparaissent comme des assemblages de membres propices aux représentations les plus fantaisistes. Ainsi, le grotesque carnavalesque recourt fréquemment à l'hyperbole et à la caricature, procédés eux-mêmes prétextes à des mises en scène grivoises ou scatologiques, comme en témoignent les nombreuses scènes de banquet et de beuverie ou encore le célèbre épisode du « torche-cul » dans les œuvres de Rabelais. L'excès incarné par les organismes grotesques s'oppose à l'absence totale de défectuosité et à l'asexualité des corps classiques : les premiers présentent des orifices et des protubérances qui leur permettent de manger, boire, digérer, régurgiter, uriner, déféquer, copuler et constituent les espaces d'un dialogue perpétuel avec le monde. Au contraire, en regard des canons académiques, l'anatomie humaine échappe à ses cycles naturels et apparaît comme rigoureusement démarquée de son environnement et des autres corps, fermée à toute relation dialogique. La trivialité de cet ancrage dans le sol rappelant incessamment le corps à sa matérialité s'inscrit dans une conception cosmique de l'existence : la mort se veut une expérience paradoxalement vitale, dont le rire constitue le joyeux vecteur. La dimension subversive du grotesque carnavalesque apparaît comme une force régénératrice qui bouleverse et détruit la culture dominante pour permettre l'avènement d'un ordre nouveau, bâti sur le terreau fertilisé par l'ensevelissement de l'ordre ancien. Les inversions, dilatations ou éclatements grotesques sont le fruit d'une opération de transmutation qui ne cesse de métamorphoser la vie en mort et la mort en vie. Déchets organiques, dépouilles et fragments corporels alimentent la terre pour déboucher sur une renaissance perpétuelle. L'écriture rabelaisienne n'est-elle d'ailleurs pas emblématique d'une

ère nouvelle, prolifique pour la culture et pour l'Homme, d'une époque de mutations que l'on nomme de façon significative *Renaissance* ? Après cette brève présentation, il convient de déterminer dans quelle mesure les axes d'étude dégagés par Bakhtine se révèlent pertinents pour l'analyse de mon corpus de thèse.

L'image grotesque du corps

Les représentations grotesques du corps s'inscrivent selon Bakhtine dans la tradition populaire des fêtes médiévales, en particulier celle du Carnaval, au sein de laquelle l'élément comique joue une fonction essentielle. C'est le vaste réseau d'images outrées des organismes et des chairs mis en lumière dans les ouvrages de Rabelais qui conduisent le critique littéraire à élaborer sa théorie du « réalisme grotesque ». Si Bakhtine nuance l'affirmation de Heinrich Schneegans (1894), qui considère la démesure comme la clé de voûte de l'esthétique grotesque, envisagée dans une perspective exclusivement satirique, il démontre que les représentations outrées, hyperboliques, n'en demeurent pas moins une constante des œuvres de Rabelais et de façon générale de la culture populaire médiévale. Les corps en particulier subissent toutes sortes de déformations, d'inversions et d'hybridations paradigmatiques de cette inclination pour la démesure : ils sont étirés, écartelés, éclatés, déchiquetés, réduits à des formes stylisées ou à de simples fragments organiques. Ces fantaisies anatomiques parcourent les filmographies des cinq réalisateurs de mon corpus : ainsi, l'un des personnages masculins et la prostituée de *Jambon jambon* font l'objet d'un processus d'animalisation qui les prive provisoirement de leur condition d'êtres humains ; image et bande sonore invitent le spectateur à les assimiler respectivement à un taureau et à un perroquet **(DIAPOSITIVES 2-3)**. De même, le personnage principal de *Balada triste* se voit attribué la fonction humiliante de chien de chasse du général Franco, fonction qu'il exploite en mordant celui-ci jusqu'au sang pour mieux se venger du dictateur, indirectement responsable de sa dégradation physique et psychologique **(DIAPOSITIVE 4 ou EXTRAIT ?)**. Humanité et animalité s'entremêlent donc dans une forme grotesque poussée à son extrême et confinant à la monstruosité. Par ailleurs, les couples comiques de *Morts de rire* et *Balada triste*, construits sur des effets de contrastes de silhouettes (sveltesse / embonpoint) **(DIAPOSITIVE 5)** et de caractères (virilité exacerbée / masculinité mal assumée ou vacillante) **(DIAPOSITIVE 6)**, se veulent les héritiers d'un duo littéraire que Bakhtine considère comme typiquement grotesque, don Quichotte, incarnation décharnée d'un idéal vain, et son écuyer Sancho Pança, dont le ventre symbolise la fertilité, l'abondance et la plénitude du Carnaval :

> Le gros ventre de Sancho Pança, son appétit et sa soif sont encore foncièrement et profondément carnavalesques […] Sancho est le descendant direct des antiques démons pansus de la fécondité que nous voyons, par exemple, sur les célèbres vases corinthiens.

> […] Le matérialisme de Sancho, son nombril, son appétit, ses abondants besoins naturels sont le bas absolu du réalisme grotesque, la joyeuse tombe corporelle (la panse, le ventre, la terre) creusée pour l'idéalisme de Don Quichotte, un idéalisme isolé, abstrait et insensibilisé (p. 31)

La silhouette stylisée de Sancho préfigure aussi d'une certaine façon celle du caricatural policier Torrente **(DIAPOSITIVE 7)** : le réalisateur-interprète Santiago Segura n'hésite d'ailleurs pas à exploiter sa propre obésité comme une stratégie à la fois comique – au niveau diégétique – et commerciale – sur le plan extra-cinématographique – qui lui permet de promouvoir le rire mis en scène dans sa tétralogie. En outre, la caméra sert cette esthétique de l'excès en se faisant notamment l'instrument de l'opération d'éclatement à laquelle les cinq réalisateurs soumettent leurs créatures : gros plans et inserts **(DIAPOSITIVES 8-9)** matérialisent le regard fragmentaire, métonymique, porté sur les différents univers diégétiques lorsque ce ne sont pas les personnages eux-mêmes qui se démembrent les uns les autres, tels des pantins désarticulés **(DIAPOSITIVES 10-11)**.

Cette appréhension outrancière des corps s'oppose aux canons traditionnellement véhiculés par les arts et les lettres. Bakhtine met en lumière le caractère inachevé et irrégulier du corps grotesque, qu'il qualifie de non prêt en ce sens qu'il se meut de façon ininterrompue et est constamment en interaction avec le monde : « le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : *il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps* ; de plus ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.* » (p. 315) C'est par le biais de ses orifices et protubérances (bouche, nez, ventre, organes génitaux, anus) que l'organisme grotesque interagit avec son environnement, permet à celui-ci de le pénétrer, de circuler en lui pour finalement le laisser sortir. Cette relation dialogique révèle des frontières poreuses entre le corps et le monde : elle renverse la vision classique, au sein de laquelle tout organisme est considéré comme une unité rigoureusement achevée, isolée, démarquée non seulement de son environnement mais aussi des autres organismes par des barrières infranchissables. L'anatomie classique ne présente aucun espace – béance ou excroissance – propice aux transactions intra ou intercorporelles. Les organismes mis en scène dans le cinéma espagnol contemporain me semblent corroborer la théorie bakhtinienne. Les films de mon corpus abondent en manifestations ostensibles de la tension des corps – efforts, yeux exorbités, sueur, soubresauts... **(DIAPOSITIVES 12-13)** –, caractéristiques de deux actes de la vie grotesque aux yeux de Bakhtine : la copulation et l'agonie. Ainsi, l'érotisme omniprésent chez Bigas Luna et Almodóvar et, en moindre mesure, chez les autres cinéastes, se prête à la peinture d'une sexualité polymorphe et donc de corps qui s'interpénètrent au sens le plus littéral du terme. Les duels et affrontements en tous genres supposent également une interaction des organismes, en l'occurrence destructrice, puisqu'elle débouche la plupart du temps sur l'agonie puis la mort d'un ou plusieurs personnages : les corps sont malmenés, meurtris, heurtés ou traversés par des matériaux étrangers (en témoignent par exemple les luttes à coups de jambon

dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* et *Jambon jambon* **(DIAPOSITIVES 14-15)** ou encore une séquence spectaculaire de *Mes chers voisins*, dans laquelle l'un des personnages est coupé en deux par une cabine d'ascenseur **(DIAPOSITIVE 16)**) ; les humeurs et autres liquides corporels s'écoulent abondamment, rappelant à chaque instant que le corps est avant tout chair, matière destructible et périssable.

Matérialité et rabaissement spatial

La conception bakhtinienne met en relief la matérialité du corps grotesque et par là même l'importance du rattachement au sol et de l'orientation vers le bas. Elle est dominée par un principe de rabaissement étroitement lié à la dynamique de permutation du haut et du bas – au sens propre comme au figuré – propre à la tradition populaire carnavalesque : précédant l'ascèse et le jeûne du Carême, les mascarades du Carnaval brouillent les identités et autorisent tous les excès, abolissant les frontières sociales et hiérarchiques. Bakhtine définit cette dynamique comme « le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel » (p. 368). L'esprit grotesque qui règne pendant cette période de licence et d'affranchissement du sérieux travestit et rabaisse de manière parodique les pouvoirs et vérités officielles : il ôte toute transcendance aux visions idéales pour célébrer les multiples formes de la trivialité. Bakhtine illustre son propos en évoquant notamment les nombreuses parodies médiévales de la Cène. Ainsi, le dîner des religieuses toxicomanes de *Dans les ténèbres* ou la messe noire mise en scène par le prêtre de *Le jour de la bête* **(DIAPOSITIVE 17)** pour invoquer le Diable s'inscrivent indéniablement dans cette pratique du détournement carnavalesque ; ces deux exemples tirés de mon corpus ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la Cène parodique de *Viridiana* **(DIAPOSITIVE 18)**, œuvre provocatrice de Luis Buñuel, autre maître de l'outrance hispanique. L'effet parodique – et donc comique – naît chez Almodóvar et de la Iglesia des hallucinations provoquées par la consommation de drogues, qui subvertissent les principes traditionnellement véhiculés par ces représentations religieuses : dans cette lecture inversée, l'âme communiante devient corps vomissant ou délirant, sous l'effet de psychotropes qui altèrent les mécanismes de la digestion ou de la perception visuelle. Autrement dit, toute forme de mysticisme est abolie : le mystère chrétien disparaît derrière le culte du corps grotesque, le spirituel s'efface pour laisser place à l'organique.

Ce renversement des valeurs s'accompagne d'un rabaissement physique, manifestation d'une irrésistible attraction vers le sol. En effet, la plupart des personnages des œuvres que je me propose d'étudier dans ma thèse se révèlent être de simples marionnettes malmenées par les réalisateurs-démiurges. Ainsi, bagarres, coups et chutes hérités des bastonnades et combats carnavalesques

illustrent le sort réservés à ces « épouvantails comiques » (p. 60), pour reprendre l'expression bakhtinienne. La dimension grand-guignolesque du cinéma d'Álex de la Iglesia est particulièrement emblématique de cette orientation vers le bas grotesque : les corps sont suspendus puis précipités dans le vide lors de chutes spectaculaires (*Le jour de la bête*, *Mes chers voisins*, *Balada triste*) **(DIAPOSITIVES 19-20-21)** ; ils semblent dans un premier temps défier les lois de la pesanteur pour finalement mieux s'y soumettre. Les hurlements démoniaques du protagoniste de *La mère morte*, perché sur le soufflet de l'orgue d'une cathédrale abandonnée **(DIAPOSITIVE 22)**, ou le suicide de sa compagne, qui vient s'écraser, telle une vulgaire poupée de chiffon, sur la carrosserie d'une ambulance **(DIAPOSITIVE 23)** jouent aussi avec cette dialectique de la suspension et du rabaissement spatial. Signalons par ailleurs chez Álex de la Iglesia les règlements de comptes sanguinolents qui dégénèrent la plupart du temps en tueries générales, suscitant chez le spectateur une réaction ambivalente d'effroi et de rire. Cette dualité est étroitement liée au sens de la dérision mis en relief par Bakhtine dans la représentation carnavalesque de la mort : les situations funèbres se révèlent être des sources de comique d'autant plus efficaces que leur morbidité est appuyée. En ce sens, le film *Morts de rire* est particulièrement emblématique puisque les protagonistes, qui forment un duo comique sur scène mais se haïssent dans la vie, finissent par s'entretuer devant un public hilare. Chez de la Iglesia, la violence hyperbolique est de plus souvent perçue depuis un point de vue élevé et par conséquent distancié, qui matérialise l'omnipotence du cinéaste et achève d'ancrer ses créatures dans le sol **(DIAPOSITIVES 24-25-26)**. Constamment rappelées à leur vulnérabilité d'êtres de chair, celles-ci se réduisent à des matières organiques et à des humeurs qui s'épanchent abondamment et confèrent aux différents récits filmiques un caractère obscène et scatologique plus ou moins prononcé : en effet, les réalisateurs de mon corpus n'hésitent pas à évoquer voire à représenter explicitement sang, lait maternel, liquide séminal, bile, urine et excréments, qui, soumis à la loi de la gravitation, s'écoulent vers le sol **(DIAPOSITIVE 27)**. Bakhtine relève dans les œuvres de Rabelais les nombreuses scènes de banquet mettant à l'honneur gloutonnerie, ivrognerie et scatologie : le corps grotesque mange et boit sans limites, dévore le monde, le digère puis le défèque. Ces considérations autour des matières produites et rejetées par l'organisme mettent en évidence des cycles de fonctionnement basés sur un mouvement descendant, un itinéraire partant de la bouche et menant aux « enfers corporels », c'est-à-dire au ventre, site de la digestion, et enfin à l'anus, orifice de la défécation. La scatologie participe par exemple de l'esprit provocateur des premiers longs-métrages d'Almodóvar, comme l'illustrent la séquence de la *meada* (de *mear*, « uriner » en espagnol) de *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* **(DIAPOSITIVE 28)** ou un passage de *Le labyrinthe des passions* dans lequel une concierge pressée de se rendre aux toilettes après avoir avalé un laxatif se voit sans cesse importunée. La bonne chère côtoie la sexualité, autre territoire du rabaissement bakhtinien, dans la trilogie ibérique de Bigas Luna, que

lui-même définit comme l'étape la plus tellurique de sa filmographie : le cinéaste catalan élabore une esthétique érotico-gastronomique au sein de laquelle l'acte nutritif devient une expérience sensuelle et, inversement, chaque partie du corps se déguste comme un aliment de la tradition culinaire espagnole. Dans le troisième volet, il construit un réseau sémantique et visuel autour de la double acception du terme *leche*, qui renvoie tout à la fois au lait sécrété par le sein féminin et au liquide séminal masculin, suggérant là encore une dynamique descendante. L'humour souvent scabreux de Santiago Segura met également à l'honneur gaz corporels et excréments à travers l'élaboration d'une écriture cinématographique fondée sur la répugnance et le déplacement du centre de gravité organique vers le « bas matériel et corporel » : ces déchets constituent une sorte de matière joyeuse à mi-chemin entre le sol et l'organisme, un terreau propice à cette corporalisation comique, qui, au-delà de la dimension anatomique, bouleverse également les repères sociaux et le texte filmique.

Du corps social au corps filmique : le grotesque régénérateur

Le principe rabaissant autour duquel s'effectue la destruction des hiérarchies sociales et spatiales présente une dimension régénératrice symbolisée par le caractère fertilisant des excréments : le corps rejette la matière fécale en suivant un mouvement descendant qui s'achève par l'ensevelissement de cette dernière. L'ancrage dans la terre signifie donc la mort, terme de la vie, mais aussi la renaissance, l'une succédant à l'autre dans un processus infini de transmutation. Le dialogue pérenne entre vie et mort, fondement de cette métamorphose cyclique, fait apparaître le Carnaval comme la célébration de l'anéantissement du vieux monde, nécessaire à l'avènement d'un nouveau printemps, d'une nouvelle ère. De fait, la lecture bakhtinienne du grotesque dans le cinéma espagnol contemporain motive une réflexion sur la dissolution des repères du monde actuel et l'émergence de valeurs inédites. L'esprit de licence provocateur et coloré qui règne dans les premiers films d'Almodóvar, réalisés dans le contexte carnavalesque de la Movida, apparaît par exemple comme l'émanation culturelle d'une jeune démocratie qui prétend enterrer le passé dictatorial de l'Espagne. De façon générale, loin de célébrer les corps parfaits classiques, les réalisateurs qui font l'objet de mon étude manipulent des organismes outrés, distendus, atomisés, animalisés ou réifiés qui mettent à mal les critères esthétiques traditionnels. L'outrance et ses corollaires, la déformation et l'hybridité, constituent les principes structurants d'une nouvelle vision de la société qui érige la monstruosité en parangon : le corps grotesque naît du renversement des canons classiques et de cette dynamique de transmutation qui abolit l'ordre ancien – l'ère de la mesure, l'ère du corps parfait – pour établir un nouveau modèle social et esthétique fondé sur l'excès. C'est par exemple Torrente, un policier obèse et caricatural, quintessence des travers de

l'Espagne de ces deux dernières décennies, qui prétend faire régner la justice dans un monde diégétique peuplé de créatures tout aussi marginales. De même, les protagonistes d'Álex de la Iglesia ou de Juanma Bajo Ulloa se veulent moins des figures exemplaires classiques que des antihéros dont le caractère grotesque surgit d'un abolissement des frontières et d'un déplacement de la norme non seulement vers le « bas matériel et corporel » mais aussi vers la périphérie, par opposition au centre traditionnel. L'outrance grotesque telle qu'elle se manifeste dans le cinéma espagnol contemporain corrobore donc le propos de Bakhtine : elle s'articule autour du principe rénovateur du « réalisme grotesque », qui joue un rôle actif dans la redéfinition des repères sociaux et des canons esthétiques. Mais l'avènement du règne de la monstruosité grotesque ne se manifeste pas seulement au niveau diégétique : elle affecte aussi le corps filmique lui-même.

Le processus de rénovation permanent qui définit l'esprit grotesque carnavalesque me conduit à analyser la réécriture, autre versant de ma problématique de thèse, à la lumière des travaux bakhtiniens : en effet, le cinéma espagnol contemporain met à l'honneur les pratiques transtextuelles, en particulier l'hypertextualité, termes que j'emprunte à Gérard Genette. La production d'un texte B – dit hypertexte –, fruit de la réécriture d'un texte antérieur A – appelé hypotexte – permet d'envisager ici le processus de création cinématographique sous l'angle de la dialectique grotesque vie / mort. Les œuvres de mon corpus abondent en références plus ou moins explicites au patrimoine littéraire, pictural et cinématographique espagnol : elles font se côtoyer des influences de natures et d'époques diverses, telles que le roman picaresque, les aventures de don Quichotte, le *tremendismo* de Camilo José Cela, la peinture du Siècle d'Or, les œuvres noires de Solana, de Goya et le surréalisme dalinien ainsi que certains films espagnols des années 1950-1960, qui s'insèrent toutes dans la riche tradition de l'outrance hispanique. Les allusions, hommages et détournements semés par les différents cinéastes dans leurs récits mettent en exergue un processus de récupération et de recyclage de ce vivier de références culturelles. A l'image des chairs putréfiées qui, après la mort, se décomposent pour fertiliser la terre et permettre à la vie de surgir à nouveau, ces textes-sources se désagrègent pour alimenter de nouvelles créations, les hypertextes. En d'autres termes, quelle que soit sa nature originale, le texte premier meurt et renaît au sein du texte filmique. Il subit des transformations et se régénère au cours d'un processus de réécriture qui s'apparente à la métamorphose carnavalesque. Cette dynamique rénovatrice donne naissance à des récits filmiques composites, entremêlant des fragments textuels issus de différents supports : les hypotextes littéraires se fondent à l'image picturale, fixe, et à l'image cinématographique, mouvante, au sein d'un même espace, d'un même corps, dont l'hétérogénéité signe l'abolition de toute hiérarchie. Cette hybridation proprement grotesque se double d'un recours fréquent à la parodie, modalité récurrente de la réécriture hypertextuelle chez les cinq réalisateurs, ressort dont la portée comique repose non seulement sur le renversement des valeurs que j'ai signalé précédemment mais aussi sur

l'effacement des frontières entre les supports. Ainsi, la peinture noire de Goya intitulée *Duelo a garrotazos* **(DIAPOSITIVE 29)** s'anime dans la séquence finale de *Jambon jambon* **(DIAPOSITIVE 30)** sous une forme audiovisuelle et parodique qui réduit l'affrontement à mort des deux figures de la toile à un duel *rabaissant* où les armes (des massues) sont remplacées par des aliments (des jambons) destinés à faire tomber littéralement l'adversaire et à porter atteinte à sa virilité. Une telle démarche met en lumière le principe ludique de transmutation carnavalesque, fondé sur le dialogue entre vie et mort, ancien et nouveau, sérieux et comique, qui modèle le corps filmique lui-même et la / les matière(s) qui le compose(nt). Multiple, hétéroclite, celui-ci renverse les barrières entre les espèces textuelles, entre les références, et apparaît comme une entité éminemment monstrueuse. Cet art de la mosaïque, du collage ou du *patchwork*, pour reprendre quelques images fréquemment employées dans les ouvrages sur le cinéma espagnol, et le refus de tout cloisonnement me paraissent ainsi conférer une dimension grotesque – au sens bakhtinien du terme – aux récits filmiques de mon corpus et justifient sans doute que bon nombre de critiques considèrent les œuvres de ces réalisateurs comme paradigmatiques de la postmodernité hispanique.

Je me suis ainsi efforcée de démontrer que les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur les manifestations de la culture populaire médiévale et renaissante dans l'œuvre de François Rabelais pouvaient éclairer mon étude de l'outrance grotesque dans le cinéma espagnol contemporain, les cinq réalisateurs que j'ai choisi d'étudier mettant le corps, au sens le plus large du terme, à l'honneur. Corps humain, corps social et corps filmique s'inscrivent en effet dans la conception bakhtinienne du « réalisme grotesque » : le réseau d'images grotesques des organismes – distendus, morcelés, hybrides… – qui s'étend à l'ensemble de mon corpus fait apparaître l'anatomie humaine comme un réceptacle d'orifices et d'excroissances dont les cycles de fonctionnement obéissent à un principe rabaissant et matériel, générateur d'un rire comique. Ce mouvement topographique descendant est étroitement lié à la dynamique de permutation propre à l'esprit carnavalesque, qui renverse les hiérarchies et subvertit les valeurs sur un mode parodique : l'outrance grotesque des organismes reflète ainsi une remise en cause de la société et des canons esthétiques, qui débouche sur un déplacement de la norme et l'avènement d'un nouveau règne, celui de la monstruosité. Le dialogue entre vie et mort, ancien et nouveau, moteur de ce cycle de transmutation, se manifeste enfin au niveau du texte filmique : le recours à la transtextualité implique un recyclage de la tradition de l'outrance grotesque hispanique et présente donc une force régénératrice mise au service de la réactualisation du patrimoine culturel national. Les récits filmiques apparaissent comme des constellations de références, des hybrides gommant les frontières entre les supports textuels, et conduisent le spectateur à se poser une question : chez les réalisateurs espagnols

contemporains, n’est-ce pas le processus créatif lui-même qui constitue un fait grotesque et monstrueux ?