HAL
open science

Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie

Diane Bracco

To cite this version:

Diane Bracco. Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie. Sciences de l'Homme et Société. Université Paris 8, 2015. Français. NNT : . tel-02448702

HAL Id: tel-02448702

https://hal.science/tel-02448702v1

Submitted on 22 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.

UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

École Doctorale Pratiques et Théories du Sens

Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII – VINCENNES–SAINT-DENIS

Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue publiquement par

Diane BRACCO

Le 26 juin 2015

ANATOMIE DE L'OUTRANCE

UNE ESTHÉTIQUE DU DÉBORDEMENT DANS LE CINÉMA ESPAGNOL DE LA DÉMOCRATIE

Sous la direction de Madame le Professeur Pascale THIBAUDEAU

Jury :

Monsieur le Professeur Jean-Paul AUBERT – Université de Nice Sophia Antipolis

Madame le Professeur Nancy BERTHIER – Université Paris-Sorbonne – Paris IV

Monsieur le Professeur Bernard BESSIÈRE – Université d'Aix-Marseille

Monsieur le Professeur Jean-Claude SEGUIN – Université Lumière-Lyon 2

Madame le Professeur Mercedes YUSTA RODRIGO – Université Paris VIII – Vincennes–Saint-Denis

À Lucile

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Madame Pascale Thibaudeau, qui a accepté de diriger ce travail et m'a permis de le mener à bien grâce aux précieux conseils qu'elle m'a prodigués et à la confiance très stimulante qu'elle m'accordée tout au long de ces quatre années.

Je remercie également les membres du comité de la Société des Hispanistes Français pour la bourse de recherche qu'ils m'ont octroyée, et qui a grandement facilité mes déplacements en Espagne. Ma reconnaissance va aussi au personnel de la *Filmoteca Española* de Madrid, en particulier à Eduardo Gómez Sastre, pour son amabilité et sa disponibilité.

Je voudrais également exprimer ma gratitude à Mesdames Nancy Berthier et Mercedes Yusta Rodrigo, ainsi qu'à Messieurs Jean-Paul Aubert, Bernard Bessière et Jean-Claude Seguin, qui ont accepté d'être membres de mon jury de thèse et dont les travaux ont en partie alimenté ma réflexion.

Je remercie encore mes collègues de l'Université de Limoges pour leurs encouragements et pour l'aide qu'ils m'ont prêtée au moment de relire la thèse. Je pense en particulier à Sonia et à Gladys, contraintes de subir, à plus d'une occasion, mes considérations sur l'outrance, à Rocío, inconditionnelle d'Álex de la Iglesia, à Thomas, qui m'a donné, il y a quelques années, l'envie d'emprunter la voie de la recherche, ainsi qu'à Caroline, Lidwine et Émilie.

Je dédie enfin ce travail à tous les proches qui n'ont cessé de me témoigner leur soutien et leur affection durant ces années studieuses : mes parents, qui ont toujours su me réconforter dans les moments de doute, mon frère, ma belle-sœur, mes neveux, mais aussi mes amis de longue date, Marie-Adeline, Laurie, Étienne et Tim. Une pensée toute particulière pour Luis, que l'outrance et ses déformations intriguent depuis un certain séjour à Ségovie…

Résumé

Un certain nombre de films réalisés après la mort du dictateur Franco et l'entrée de l'Espagne dans la postmodernité témoignent d'une indéniable prédilection de certains cinéastes espagnols pour l'excès et le débordement. Des noms tels que Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Santiago Segura ou Juanma Bajo Ulloa, entre autres, s'imposent à l'esprit lorsqu'on s'interroge sur l'impression d'outrance qui émane d'une partie de la production cinématographique de la démocratie. Le présent travail a pour ambition d'explorer les mécanismes et les enjeux de l'outrance, à travers un corpus réunissant plusieurs longs-métrages de ces cinq réalisateurs. Pierre angulaire d'un cinéma qui déforme et dissout toutes les frontières, cette notion, à première vue difficile à saisir, sera envisagée comme véritable concept esthétique, fondé sur les principes du franchissement et de la distorsion. C'est en particulier autour du corps, constamment manipulé, déformé, voire disséqué, qu'elle se polarise : aux épanchements des organismes de chair et aux débordements du corps social dans les différents univers fictionnels, répondent, chez chaque cinéaste, les migrations et réélaborations textuelles qui se jouent au sein du corps filmique. Ces opérations de métamorphose référentielle relèvent d'un processus de recyclage éminemment postmoderne, qui suppose l'hybridation de matériaux provenant tout autant de la tradition espagnole que de la culture mondialisée contemporaine. Voie d'expression d'une « espagnolité » soumise aux logiques transformatrices de la postmodernité, l'outrance apparaît comme une esthétique qui tend définitivement à brouiller les frontières, à tel point qu'elle finit même par franchir celles du film pour contaminer la périphérie extracinématographique.

Mots-clés : cinéma espagnol, outrance, démocratie, esthétique, débordement, distorsion

Abstract

Several films produced after the death of the dictator Franco and Spain's entry into postmodernity show an undeniable *penchant* among some Spanish film-makers for excess and the extreme. Names like Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Santiago Segura and Juanma Bajo Ulloa, among others, spring to mind when we wonder about the impression of excess that emanates from part of the cinematographical production of democracy. This work aims to explore the mechanisms and stakes of excess through a collection of full-length films by these five directors. It will contemplate this notion, the keystone of a cinema that deforms and dissolves all limits which at first is elusive, based on the principles of distortion and the extreme. Because it is constantly manipulated, deformed, and even dissected, the body occupies a central

place in the aesthetic of excess: the textual migrations and re-elaborations that take place within the filmic body respond to both the outpourings of the bodies of flesh and blood and the excesses of the social body in the different fictional universes. These operations of referential metamorphosis pertain to an eminently postmodern process of recycling, which involves the hybridisation of materials that come from Spanish tradition, on the one hand, with those from contemporary globalised culture on the other. Means of expression of a "Spanishness" that is subjected to the logical transformations of postmodernity, excess constitutes an aesthetic that tends to blur limits, to such a point that it crosses the boundaries of the film to contaminate the extra-cinematographical periphery.

Key words: Spanish cinema, excess, democracy, aesthetic, extreme, distortion

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **19**

PREMIÈRE PARTIE. Cerner les contours de l'outrance. Contextualisation et définition d'une esthétique cinématographique contemporaine **29**

CHAPITRE PREMIER. PANORAMA DU PAYSAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA DÉMOCRATIE **33**

1.1. Du cinéma de la Transition à la crise du début des années 1990 **33**

1.1.1. L'état de l'industrie cinématographique à la mort de Franco 33

1.1.2. Les réformes socialistes et leurs conséquences pour le cinéma national 38

La « loi Miró » ou la promotion d'un cinéma élitiste 39

La politique de Jorge Semprún 41

La production cinématographique des années 1980 : état des lieux 43

1.2. Le renouveau du cinéma espagnol **46**

1.2.1. Le tournant de 1995 47

1.2.2. Un cinéma hétérogène et multigénérationnel 50

1.3. La situation de l'institution cinématographique dans les années 2000 : un optimisme à nuancer **56**

CHAPITRE DEUX. DE *PEPI, LUCI, BOM…* A *TORRENTE* : APPARITION ET CONSOLIDATION DE CINQ ÉCRITURES DE L'OUTRANCE **63**

2.1. Émergence de deux précurseurs : Pedro Almodóvar et Bigas Luna **63**

2.1.1. L'excès almodovarien, entre art de vivre et art filmique 64

Un phénomène de la démesure : la Movida 65

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón : une première œuvre entre *punk* et *pop* 68

Une plongée dans le Madrid délirant de la Movida : *Laberinto de pasiones* 70

Décantation d'une écriture de l'excès 74

2.1.2. Le cinéma avant-gardiste de Bigas Luna ou l'exploration des déviances humaines 76

De *Tatuaje* à la trilogie noire 77

La parenthèse mystique : *Reborn* 87

Lola et Lulú 88
Passions ibériques 91

2.2. Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Santiago Segura : la génération des années 1990 92
2.2.1. Des autodidactes nourris de culture médiatique 94
2.2.2 L'apprentissage par le biais du court-métrage : des œuvres programmatiques 101
2.2.3. Cinéma de genre ou cinéma de genres ? 107
2.2.4. Des conteurs de l'écran 112

CHAPITRE TROIS. UN CINÉMA DE LA POSTMODERNITÉ 117

3.1. Postmodernité et postfranquisme : bouleversement des repères et redéfinition des identités 117

3.2. Spécificités formelles du cinéma postmoderne 122

3.3. Le rapport de l'œuvre postmoderne au passé 129
3.3.1. Confrontation de deux théories 129
3.3.2. Les traces du passé dans un cinéma du présent 132

CHAPITRE QUATRE. L'ESTHÉTIQUE DE L'OUTRANCE : UNE PROPOSITION DE DÉFINITION 137

4.1. Une expérience de la limite 139

4.2. L'outrance depuis la perspective grotesque 147
4.2.1. Prémisses de l'élaboration du concept de grotesque 148
Archéologie d'une esthétique 148
Hybridité et difformité 152
4.2.2. Le paradoxe du grotesque 154
Le grotesque générateur d'angoisse 155
Du grotesque carnavalesque 156
4.2.3. Généalogie de l'outrance : un héritage culturel espagnol 161
Les provocations de Buñuel 163
Humour noir et satire dans le cinéma anticonformiste (1950-1960) 164
Mentions spéciales 168

DEUXIÈME PARTIE. Outrances des corps, corps de l'outrance 173

CHAPITRE PREMIER. LA CÉLÉBRATION DE LA MATÉRIALITÉ CORPORELLE 177

1.1. Le corps dans tous ses états 178
Émanations olfactives 178
Le corps en sons 179
Déchets organiques : la scatologie 182
Sexe à outrance 184
Écoulements corporels 188

1.2. Matières comestibles : un cinéma où il y a à boire et à manger 192
Du corps dévorant… 193
… au corps-aliment 196

1.3. La chute des corps : suspension et pesanteur 201
S'affranchir de la matérialité corporelle 202
Au bord du vide 204
Mouvements descendants 207

CHAPITRE DEUX. L'AVÈNEMENT DE LA NORME MONSTRUEUSE 211
La monstruosité comme spectacle 213
L'hymne à la laideur 217

CHAPITRE TROIS. CENTRE ET PERIPHÉRIE : UNE CARTOGRAPHIE DE LA MARGINALITÉ 227
Corps dégradés, sujets diminués 228
Marges et marginalités sociales 231
En marge de la loi 237

CHAPITRE QUATRE. AUX CONFINS DE L'HUMANITÉ : HYBRIDATIONS MONSTRUEUSES 241

4.1. Les transactions entre humanité et animalité 242
Présences animales 242
Inversions carnavalesques 246
Mise en mots et en images d'une humanité bestialisée 249
Des personnages artisans de leur métamorphose 254

4.2. Les corps mécanisés : des personnages-pantins **257**
Le pantin, figure de la facticité 258
L'assimilation de l'homme à la marionnette 261
Travestissements et clowneries 267

CHAPITRE CINQ. ESPACES DE LA MONSTRUOSITÉ : LE CORPS SOCIAL EN CRISE 273

5.1. L'outrance depuis l'intérieur : des lieux confinés **273**
Enfermement et violence 273
Géométries spatiales 276
La création d'une atmosphère 281
Les espaces de la *cutrería* 287
Une fuite impossible ? 291

5.2. Dissection du corps urbain : la ville, un organisme malade **294**
Regards croisés sur l'espace urbain 296
De Madrid al infierno 299
Une ville à la frontière des temporalités 303

CHAPITRE SIX. DES CORPS MIS EN PIÈCES : UNE ESTHÉTIQUE DE LA FRAGMENTATION 311

6.1. La dislocation de la cellule familiale : des communautés monstrueuses **311**
L'évacuation du modèle patriarcal 312
Des foyers fissurés 314
Cellules familiales lacunaires 319
À la recherche d'une unité originelle 321

6.2. De l'atomisation des corps humains au morcellement du corps filmique **325**
Déchirure et démembrement 325
Quand l'œil touche les corps… 328
Un grossissement monstrueux 333
Chirurgie et création postmoderne 337

TROISIÈME PARTIE. Outrances formelles : distorsions et débordements du corps filmique 343

CHAPITRE PREMIER. IRRÉGULARITES ET DÉVIATIONS FORMELLES : UNE DÉMARCHE CRÉATIVE NÉOBAROQUE 347

Excès et décentrement 348

Le recyclage de références : une pratique accumulative 350

CHAPITRE DEUX. LE PRINCIPE DE LA DÉFORMATION, MARQUEUR D'UNE IDENTITÉ CULTURELLE ESPAGNOLE 357

2.1. Le réinvestissement d'un legs culturel national 357

Des références baroques au *tremendismo* 357

Le Carnaval macabre : réminiscences de l'Espagne noire 362

2.2. Un *esperpento* cinématographique postmoderne 368

2.2.1. Déformations narratives et visuelles 368

L'*esperpento*, une esthétique de la distorsion 368

Mourir de rire 371

Déclinaisons de l'image du miroir concave 374

La caméra comme prisme déformant 376

Les procédés de la distanciation 379

2.2.2. Exagération et ironie : des modalités discursives déformantes 382

Les rapports entre image et musique 383

Distorsions onomastiques et linguistiques 387

CHAPITRE TROIS. LES DETOURNEMENTS ET METISSAGES HYPERTEXTUELS, DEVIANCES DU CORPS FILMIQUE 393

3.1. Mutations des référents culturels espagnols 394

3.1.1. Descendance postmoderne du surréalisme espagnol 395

Inspirations daliniennes dans le cinéma de Bigas Luna 397

L'influence buñuelienne 401

3.1.2. Remodelage de l'iconographie espagnole 406

3.1.3. Défigurations littéraires 420

3.2. Manipulations cinématographiques 426

3.2.1. Cannibalisme cinéphilique 427

De la citation explicite à la référence souterraine 428

D'une péninsule à l'autre : passerelles vers le cinéma italien 433
L'autophagie référentielle 435
Résonances métadiscursives 438
3.2.2. Difformité et hybridité génériques 440
Le pastiche chez Juanma Bajo Ulloa 441
Parodies génériques : du mélodrame à la comédie postmoderne 442
Les films hybrides d'Álex de la Iglesia : entre rire et terreur 447
Les constellations référentielles de Santiago Segura 454
3.2.3. Les acteurs, palimpsestes de chair et d'os 459
Les acteurs issus d'autres horizons 460
Les vétérans du cinéma espagnol 466
Nouvelles générations : un ancrage contemporain 473

3.3. Déformations de l'image : les interférences entre cinéma et télévision 477
Mises en abyme du petit écran : une fonction narrative 478
La distorsion au service d'une critique des produits de la télévision 480
Le réel en trompe-l'œil 485
Médiatisation et fictionnalisation de la réalité historique 489

CHAPITRE QUATRE. « … POR UN PASADO QUE MURIO » : RECYCLAGE TEXTUEL ET EXHUMATION MÉMORIELLE 493
Une « récupération de la mémoire » : le cas d'Álex de la Iglesia 493
Les spectres du passé 497

CHAPITRE CINQ. L'EFFACEMENT DES FRONTIÈRES : LA NÉCESSAIRE REDÉFINITION DU CINÉMA ESPAGNOL 505

5.1. Variations sur la notion d'identité nationale : l'Espagne multiculturelle de Bigas Luna 505

5.2. Sauvegarde et diffusion de l'espagnolité dans un monde globalisé : les enjeux du cinéma de l'outrance 511

CHAPITRE SIX. AU-DELÀ DES LIMITES DU TEXTE : LES PÉRIPHÉRIES EXTRAFILMIQUES DE L'OUTRANCE 521
Le cinéaste : une figure de l'outrance 521
L'art de se mettre en scène : le spectacle comme stratégie commerciale 527
Politique de fidélisation du public : *Torrente* et la sérialité 532
Extensions commerciales du film : le *merchandising* 535
Les créations transdisciplinaires de Bigas Luna 536

CONCLUSION **543**

CORPUS PRINCIPAL 555

BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE 557

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 607

ANNEXES : FICHES TECHNIQUES DES FILMS DU CORPUS 653

LISTE DES FILMS CITÉS 689

LISTE DES RÉALISATEURS CITÉS 705

« Vous êtes chacun un monde, et le monde est en chacun de vous. C'est ce monde qu'il vous faut découvrir, par prospection, dilatation, expansion de l'être, acharnement à briser les limites. »

Marcel Moreau, « Esquisse d'une théologie du monstre »

INTRODUCTION

Un duel mortel à coups de jambon au milieu du désert, un assassinat à la machine à bière, des religieuses toxicomanes, une mère de famille qui vend son fils à un dentiste pédophile, une danseuse émoustillée par les ventosités de son époux, une fillette mal-aimée et fratricide, un curé en quête de l'Antéchrist et des Rois Mages fusillés en plein cœur de Madrid, des humoristes et des clowns monstrueux qui s'entretuent par jalousie, un policier véreux contraignant son père à mendier à la sortie du métro… Voilà quelques scènes et figures du cinéma espagnol de ces quarante dernières années, qui ont pu marquer les esprits par leur contenu provocateur et anticonformiste, par leur violence extrême, par leur caractère insensé, délirant, parfois risible, choquant pour certains, en tout cas par une dimension excessive qui a pu conduire une partie des spectateurs et de la critique à juger que leurs créateurs dépassaient les bornes du raisonnable et du représentable. Plusieurs films, tournés durant les années qui ont suivi la mort du dictateur Franco et tout au long des décennies suivantes, témoignent ainsi d'une indéniable prédilection du cinéma espagnol de la démocratie pour l'exagération, la démesure, la profusion, inclination sensible, plus généralement, dans la culture nationale, et en particulier dans le patrimoine littéraire et artistique. Il se dégage ainsi des œuvres de réalisateurs *a priori* aussi différents que Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia ou encore Santiago Segura, une impression générale d'outrance, due aussi bien aux agissements extrêmes de leurs personnages et aux réalités dépeintes, souvent invraisemblables, qu'au travail formel sur les matériaux hétérogènes qui composent le tissu filmique. Quoiqu'elle ne soit bien sûr pas exclusive de leurs filmographies, cette notion d'outrance, à première vue subjective et difficile à saisir, peut être sondée à travers la mise en perspective des écritures et des univers de ces cinq metteurs en scène qui sont apparus à différents moments de l'histoire de la démocratie et de la cinématographie espagnoles. Son émergence dans la production du postfranquisme va de pair avec une nouvelle appréhension du corps, conséquence des mutations socioculturelles qui s'opèrent dans l'Espagne fraîchement libérée du joug dictatorial et font éclater les canons de représentation du régime antérieur. L'outrance apparaît donc intimement liée à l'idée de transgression d'une limite, dans le double sens physique et normatif du terme, limite qu'il conviendra d'interroger. Elle présente, qui plus est, une dimension fondamentalement organique, en ce qu'elle implique la distorsion et le débordement des frontières d'une forme originelle : celle des corps qui, en proie à des passions exacerbées, se meuvent au sein des différentes fictions et se livrent à des comportements extrêmes, tendant à enfreindre les normes sociales, mais aussi celle du film pouvant lui-même être appréhendé comme corps, site de divers transferts et opérations textuelles. L'image de franchissement d'un seuil se situera donc au cœur de cette réflexion, consacrée à ce qui nous paraît constituer une esthétique cinématographique à part entière. Notre choix d'utiliser le terme « outrance », auquel la langue de Cervantes préfère les substantifs « exceso », « desmesura » ou « desmadre » – plutôt réservé à l'oral –, réduisant

l'usage de son équivalent castillan à l'expression « a ultranza », suppose certes de mener notre analyse depuis une perspective française, mais ce vocable, dont nous examinerons, le moment venu, l'étymologie et les différentes acceptions, nous semble refléter toute la richesse notionnelle du concept central de notre étude, profondément enraciné dans la tradition culturelle espagnole : à notre sens, il recouvre un plus large champ sémantique que les mots « excès » ou « démesure », que nous serons néanmoins occasionnellement amenée à employer, et il est, par voie de conséquence, celui qui rend le mieux compte du caractère polymorphe d'un phénomène de l'outrepassement dont on peut observer les manifestations tant au sein de la fiction qu'au niveau de la forme filmique.

Aujourd'hui mondialement reconnu, Pedro Almodóvar (1949, Calzada de Calatrava), dont le nom s'impose généralement lorsqu'on parle de débordement dans le septième art espagnol, est, depuis l'époque de la Transition démocratique, l'un des hérauts de cette outrance cinématographique : la production brève ainsi que les deux premiers longs-métrages de celui qui est couramment considéré comme le chantre de la Movida madrilène misent sur une démesure provocatrice qui ne prend tout son sens qu'à la lumière du contexte socioculturel dans lequel ces œuvres ont été tournées. Bien que la filmographie almodovarienne offre à elle seule un vaste corpus à qui désire étudier l'outrance dans le cinéma espagnol contemporain, nous n'entendons pas ici l'explorer dans son ensemble, la bibliographie qui lui est consacrée étant déjà très dense. Nous nous intéresserons en particulier à ses troisième et quatrième long-métrages, *Entre tinieblas* et *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, qui portent encore l'empreinte des excès du début de sa carrière mais témoignent d'une écriture déjà en voie de décantation : l'outrance n'apparaît plus simplement comme le produit d'une époque, elle s'impose comme l'un des traits principaux d'un univers créatif que le réalisateur travaille à polir. C'est également à l'époque de la Transition que le Catalan Josep Joan Bigas Luna[1] (1946, Barcelone – 2013, La Rieia de Gaià), issu de l'univers du *design*, apprivoise l'outil cinématographique : à la fin de la décennie 1970, puis au cours des années 1980, il tourne plusieurs œuvres expérimentales dans lesquelles il met en scène les obsessions et déviances mortifères de l'être humain. Nous partirons de ce qu'il nomme lui-même son « étape noire » pour observer l'évolution de son écriture au fil des décennies, et nous porterons une attention toute particulière à sa « trilogie rouge », unité filmique plus commerciale, centrée sur le monde ibérique et méditerranéen, tournée au cours de la première moitié des années 1990. Il y aborde sur un ton plus léger ses thématiques de prédilection, le sexe et la passion amoureuse, dans des récits empreints d'humour qui jouent

[1] Dans la suite de ce travail, nous ne mentionnerons plus son prénom puisque le cinéaste lui-même le rejetait et s'est fait simplement appeler Bigas Luna tout au long de sa carrière artistique.

ironiquement avec les topiques nationaux. Ces deux metteurs en scène ouvrent en quelque sorte la voie à une partie des jeunes réalisateurs qui, au cours de cette même décennie, contribuent, par leurs propositions filmiques originales, à renouveler une institution cinématographique en crise. Almodóvar et Bigas Luna se livrent tous deux à la réécriture et au recyclage référentiel, opérations qui président également aux expérimentations formelles d'une partie de ce que la critique a spontanément nommé le Jeune Cinéma Espagnol. Au milieu d'une production caractérisée par sa disparité et par l'absence de mouvement ou d'école, émerge en particulier une tendance, basée sur la rénovation des codes génériques hollywoodiens, bien souvent mêlés à des référents culturels hispaniques. Si nous ne manquerons pas de mentionner d'autres metteurs en scène emblématiques de ce jeune cinéma, c'est à Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura que nous nous intéresserons de plus près dans ce travail. Les deux premiers longs-métrages du cinéaste basque Juanma Bajo Ulloa (Vitoria, 1967), les drames *Alas de mariposa* et *La madre muerta*, nous permettront d'étudier l'outrance sous son jour le plus sombre et de dégager certaines caractéristiques qui nous conduiront à tendre des ponts, notamment, avec le versant obscur des réalisations d'un autre cinéaste de la même génération et également originaire du Pays Basque, Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965). Celui-ci est l'auteur d'une œuvre duelle où le rire côtoie la plupart du temps l'horreur, dans des hybrides génériques constellés de références au septième art, à la littérature et à la culture populaire espagnole et internationale. Bien que toute sa filmographie, ou presque, se prête à notre étude, nous nous centrerons sur les outrances de ses créatures et sur les débordements de la forme filmique dans quatre longs-métrages propices à l'établissement de correspondances et de parallélismes : *El día de la bestia*, comédie fantastique qui a consacré le réalisateur, les comédies noires *Muertos de risa* et *La comunidad*, et le drame grotesque *Balada triste de trompeta*, qui peut être considéré comme le pendant noir de *Muertos de risa*. L'outrance telle qu'elle se déploie dans son univers créatif peut être à plusieurs égards rapprochée de celle de Santiago Segura (Madrid, 1965), auteur de courts-métrages amateurs, devenu populaire en multipliant les apparitions télévisées, puis propulsé au rang de phénomène médiatique national grâce au succès retentissant de son premier long-métrage, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, que nous analyserons dans notre travail. Cette comédie est le premier opus d'une série parodique composée de cinq volets, qui met en scène les aventures d'un policier ignoble et corrompu : à la fois réalisateur et acteur principal, Segura y joue volontiers la carte de l'humour scabreux et, là encore, du brassage de références populaires, empruntées tant au patrimoine national qu'à une culture globalisée. Grâce à son sens aigu de la promotion et à une habile maîtrise de mécanismes publicitaires inspirés du modèle commercial nord-américain, il est parvenu à entretenir, pendant plus de quinze ans, la popularité de son abject personnage, figure qui incarne peut-être le plus visiblement cette outrance cinématographique dans la production espagnole contemporaine.

Ce travail a pour ambition d'explorer les mécanismes et les enjeux de l'outrance, que nous entendons comme concept esthétique à part entière : elle est la clé de voûte d'un cinéma qui déforme et dissout toutes les frontières, et dont les films mentionnés plus haut nous paraissent représentatifs. Au-delà des différences liées à des contextes de création distincts et aux particularités de chaque style cinématographique, il est possible de mettre au jour des points de convergence entre les approches de ces cinq réalisateurs : ils situent tous le corps au centre de leurs productions et l'appréhendent comme une véritable matière plastique qu'ils modèlent et dissèquent à leur gré. Aux manipulations qui s'effectuent à l'intérieur de la diégèse répondent, chez chacun d'entre eux, les migrations et réélaborations textuelles qui s'opèrent lors du processus de recyclage, pratique éminemment postmoderne propice à l'hybridation de matériaux référentiels procédant tout autant de la tradition espagnole que d'une culture internationale mondialisée. À travers cette mise en parallèle des traitements réservés aux corps diégétiques et au corps filmique, nous nous demanderons dans quelle mesure l'outrance peut être considérée comme une spécificité cinématographique espagnole, voie d'expression d'un legs culturel national soumis aux logiques créatives transformatrices de la postmodernité. Érigés en véritable posture esthétique, la distorsion et l'effacement des limites conduisent à des hybridations formelles qui semblent participer d'une redéfinition cinématographique de l'identité espagnole, dans un contexte postmoderne de globalisation : une redéfinition qui s'incarne, sur le plan de la diégèse, dans des corps pluriels, aux limites fluctuantes, en perpétuelle transformation, et qui se prolonge, au niveau filmique, à travers la combinaison de multiples transports de matériaux créatifs, de transactions inter-médiatiques et de détournements hypertextuels. Les réalisateurs s'attachent ainsi à revitaliser les symboles culturels nationaux en les alliant à des influences de provenances diverses, inscrivant ces référents hétéroclites dans un nouvel espace de signification.

Il conviendra également de s'interroger, de manière plus concrète, sur les objectifs industriels d'un tel remodelage : l'outrance ne peut-elle pas être perçue comme la stratégie élaborée par une certaine tendance du cinéma contemporain qui pulvérise les frontières géographiques et culturelles pour mieux assurer sa diffusion au-delà des frontières même de l'Espagne ? Par quels moyens et dans quelle mesure ces réalisateurs tentent-ils de s'approprier certains canons industriels pour se faire une place au sein d'un marché international dominé par les produits hollywoodiens ? Comment s'efforcent-ils de concilier dessein artistique et objectifs économiques afin de conquérir non seulement l'audience nationale mais aussi des publics non espagnols ? Parviennent-ils toujours à relever un tel défi et ne se heurtent-ils pas, dans certains cas, aux limites que pose cette tension insoluble ? Ce sont là autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre en tenant compte de l'évolution des enjeux de l'institution

cinématographique depuis la mort de Franco, et du double processus d'européanisation et de mondialisation dans lequel s'est engagée l'Espagne à partir de la fin des années 1980.

Notre étude s'articulera en trois temps et sera menée depuis une perspective comparatiste : nous procèderons à l'analyse croisée, à la fois filmique et narrative, des douze longs-métrages retenus, laquelle nous conduira ponctuellement à nous intéresser à l'ensemble de la filmographie et de la production artistique des metteurs en scène, mais aussi à mentionner d'autres œuvres du cinéma espagnol et international. Certains chapitres se feront écho, en raison de la reprise volontaire de plusieurs exemples, abordés depuis des points de vue différents mais complémentaires, et mis au service des diverses étapes de la démonstration. Pour rendre la lecture plus commode et pour permettre une visualisation immédiate des images illustrant notre propos, nous avons choisi d'intégrer les photogrammes et documents iconographiques dans le corps du texte à chaque fois que l'analyse le requerra, en particulier dans la deuxième et la troisième parties. Dans ce même objectif de confort pour le lecteur, la réflexion développée à l'intérieur de certains chapitres ou sections sera balisée par des sous-titres indicatifs visant à faciliter le repérage et la navigation au sein des différentes unités qui composent la thèse. Les synopsis et les informations relatives à la constitution des équipes techniques et artistiques, ainsi qu'aux récompenses obtenues par les douze films de notre corpus principal, pourront être consultées en annexe.

Dans une première partie consacrée à l'outrance comme esthétique cinématographique contemporaine, nous nous attacherons à contextualiser et à définir l'objet de cette réflexion en brossant tout d'abord un panorama de la production cinématographique espagnole, depuis la date clé qu'est la mort de Franco jusqu'aux décennies 2000-2010. Nous essaierons de montrer que l'outrance, telle que nous l'envisageons dans ce travail, surgit dans un climat de bouleversements socioculturels liés au changement de régime : les premières années de l'après-franquisme marquent l'entrée de l'Espagne dans la postmodernité, basculement que reflètent, au cinéma, les nouvelles représentations s'imposant sur les écrans dès la Transition, puis à l'aube de la démocratie. L'exposition des diverses réformes mises en place à partir de cette époque nous permettra aussi de comprendre l'évolution des enjeux de l'institution cinématographique et les dynamiques impulsées tout au long des différentes phases de l'histoire du régime démocratique. Nous verrons comment s'est peu à peu forgée et imposée une conception industrielle du septième art espagnol, en réaction au désintérêt du public pour les productions nationales et à la domination du marché du film par les *majors* nord-américaines. Cette partie introductive a également pour objectif de souligner la cohérence de notre corpus à travers un

examen approfondi du parcours des cinq réalisateurs auxquels nous avons choisi de nous intéresser, ainsi que des principaux traits caractéristiques de leurs filmographies, représentatives des spécificités thématiques et formelles du cinéma postmoderne espagnol. Les particularités dégagées au cours de cette présentation générale nous permettront de poser l'outrance comme esthétique du franchissement et de la distorsion, esthétique conférant au corps un rôle de premier plan. Nous tenterons de la définir à partir de l'analyse de ses propriétés essentielles, du lien intime qu'elle entretient dans la plupart des cas avec le grotesque, en tenant compte de son inscription dans une généalogie culturelle proprement espagnole.

Munie des outils théoriques posés dans cette première partie, nous nous livrerons, dans un deuxième temps, à la radiographie des douze mondes fictionnels. À la lumière d'ouvrages de référence sur l'histoire du corps, la corporalité et sa mise en images, nous nous proposons d'observer les multiples expressions diégétiques de l'outrance dont les forces déformantes s'exercent tout autant sur les corps des sujets que sur le corps social. En révélant les anatomies sous leur jour le plus matériel, les metteurs en scène dépeignent des organismes en mouvement, excédant constamment leurs propres limites. Les procédés de l'hybridation et du morcellement contribuent à tracer le portrait d'une humanité monstrueusement métamorphosée, dans des univers où les règnes naturels se révèlent perméables et où les territoires du centre et de la marge semblent interchangeables. Les contours de l'identité humaine s'effritent, à l'image de ceux d'un corps social en mal de repères, dont les espaces, non moins monstrueux, sont eux-mêmes affectés par ce bouleversement des limites. Nous nous emploierons à montrer qu'un lien de continuité se dessine entre ces différentes occurrences de la corporalité et le corps filmique lui-même, également soumis à un processus de dépeçage qui nous conduira à nous interroger sur la dialectique homogénéité-hétérogénéité dans la création postmoderne.

C'est aux outrances de la forme que nous nous intéresserons dans une ultime partie précisément consacrée aux débordements et aux irrégularités du corps filmique, organisme pluriel au sein duquel interagissent les matériaux créatifs et les médias. Nous porterons une attention toute particulière aux ressorts du recyclage référentiel, régi par un principe de distorsion qui constitue le marqueur d'une certaine identité culturelle espagnole. Cette analyse formelle sera menée à partir d'une réflexion sur la notion de recyclage, se nourrissant, entre autres, des travaux de Gérard Genette sur le concept narratologique d'hypertextualité, appliqués à un corpus filmique, et des démonstrations de Linda Hutcheon sur l'exercice postmoderne de la parodie. En nous appuyant sur des exemples que nous observerons de près, nous verrons comment les procédés audiovisuels et discursifs déformants déployés par les cinq réalisateurs réactivent le vaste patrimoine littéraire et artistique national dans lequel l'esthétique de l'outrance plonge ses racines. À travers l'étude des mécanismes de la réécriture hypertextuelle et

de l'hybridation référentielle, nous tenterons de mettre en relief le double caractère accumulatif et composite de ce cinéma postmoderne, trait distinctif reflété par la structure même de notre réflexion. Nous nous emploierons à montrer que la déformation et le débordement sont mis au service du remodelage d'une « espagnolité » dont les cinq cinéastes s'appliquent à redessiner les contours, dans un climat de postmodernité propice aux transactions culturelles et aux migrations textuelles. Les monstrueuses mutations somatiques qui s'opèrent dans ce cinéma, tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme, invitent à voir dans l'outrance une esthétique qui tend définitivement à brouiller les frontières, à tel point qu'elle finit même par franchir celles du film pour contaminer la périphérie extracinématographique. Dans le prolongement de l'étude des longs-métrages eux-mêmes, notre travail nécessitera ainsi, en dernière instance, de prendre en compte l'examen des méthodes promotionnelles mises en place par les réalisateurs afin d'assurer la diffusion de leur production. Nous citerons d'ailleurs, tout au long de la thèse, les déclarations de ces derniers, recueillies dans la presse espagnole et française, dans les interviews accordées aux auteurs des études qui leur sont consacrées, mais aussi lors de leurs apparitions médiatiques. Elles nous guideront dans l'observation des différentes phases du processus de création cinématographique, puis dans l'étude des formes extrafilmiques d'une outrance dont nous verrons qu'elle semble avoir été érigée par certains cinéastes en véritable art de se mettre en scène.

Nos investigations ont révélé un intérêt grandissant des universitaires espagnols et étrangers pour l'œuvre de ces réalisateurs de la démocratie : les trois cinéastes les plus reconnus à échelle internationale, Pedro Almodóvar, bien sûr, mais aussi Bigas Luna et Álex de la Iglesia, ont ainsi fait l'objet de plusieurs monographies, sur lesquelles nous nous appuierons dans notre étude. De manière générale, si une dimension excessive est souvent pointée dans les mondes cinématographiques des cinq metteurs en scène – et dans ceux d'autres réalisateurs que nous ne manquerons pas d'évoquer –, aucun ouvrage n'a été spécifiquement consacré à ce sujet. Différents chercheurs, critiques et journalistes se sont penchés, dans leurs publications, sur certaines de ses expressions diégétiques et formelles, insistant sur l'existence d'une connexion avec un certain patrimoine culturel espagnol, mais sans jamais réellement conceptualiser cette impression d'excès qui s'impose au spectateur. L'objectif du présent travail est ainsi de proposer une tentative d'approche théorique de ce phénomène commun aux filmographies des cinq cinéastes, en s'interrogeant sur les réactions contradictoires que suscite ce dernier chez le destinataire. Il importe de souligner que la notion d'outrance que nous retenons n'a fait l'objet d'aucune étude cinématographique ou esthétique, et que le terme est en général seulement employé de manière anecdotique dans la bibliographie française. Notre but est, précisément,

d'essayer d'en cerner les contours, à travers l'examen de ses constantes et variations dans les films abordés ici, afin de poser un regard original sur cette production et, par là même, apporter modestement notre pierre à l'édifice de la réflexion sur le cinéma espagnol de la démocratie.

PREMIÈRE PARTIE

CERNER LES CONTOURS DE L'OUTRANCE

CONTEXTUALISATION ET DÉFINITION D'UNE ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE CONTEMPORAINE

Les créateurs que nous nommerons réalisateurs de l'outrance tout au long de ce travail font leur apparition dans le paysage cinématographique espagnol après la mort de Franco. Cette première partie a d'abord pour ambition de brosser un panorama du cinéma espagnol de la démocratie, de façon à introduire certains films et tendances dont nous serons amenée à reparler par la suite, et à replacer ces metteurs en scène dans leurs contextes d'émergence respectifs : Bigas Luna et Pedro Almodóvar réalisent leurs premiers films à l'extrême fin des années 1970 et à l'aube de la décennie 1980, en pleine Transition démocratique, tandis que Juama Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura accèdent à la renommée dans les années 1990, au moment de la résurgence d'une institution en crise. La Transition marque indéniablement une rupture dans l'histoire politique et socioculturelle de l'Espagne, qui implique des bouleversements profonds dans le domaine du septième art, tant au niveau législatif que créatif : les réformes et mesures appliquées dès le début des années 1980 et au cours des décennies suivantes modèlent la production et influent sur les rapports entre le public et l'institution cinématographique espagnole, laquelle peine à trouver le juste équilibre entre aspirations artistiques et orientation commerciale. Ce panorama liminaire nous permettra de déterminer l'impact de la politique culturelle menée par les gouvernements successifs sur la situation de l'industrie nationale : ses mutations, ses années de crise, sa résurrection, les défis qu'elle doit relever dans un contexte mondialisé sont autant d'aspects qu'il est d'ores et déjà important de mettre en lumière pour comprendre ultérieurement les problématiques posées par la diffusion et la promotion du cinéma espagnol contemporain. Par ailleurs, l'avènement de la démocratie a permis une libération des écrans autorisant la monstration de ce qui était occulté sous la dictature, et le dévoilement des corps selon des modes de représentation inédits, emblématiques de l'ère postmoderne dans laquelle cette production s'inscrit de plain-pied. La corporalité s'impose ainsi comme la clé de voûte d'un cinéma placé sous le signe de la pluralité et du glissement des marges : il privilégie les peintures de comportements extrêmes, d'organismes excessifs, de corps dans tous leurs états incarnant les multiples identités qui s'affirment dans ce climat de postmodernité. À partir de l'impression générale que donnent les filmographies de ces cinq réalisateurs et à la lumière des traits thématiques et formels mis en évidence au cours de ce cadrage, nous nous proposons de définir les contours de l'outrance, concept central de ce qui nous semble constituer une véritable esthétique cinématographique, fondée sur le débordement et la déformation des limites. Il s'agira de dégager un certain nombre de propriétés essentielles qui nous guideront par la suite dans la dissection de notre corpus filmique.

Chapitre premier. Panorama du paysage cinématographique de la démocratie

Au seuil de notre étude, il convient de dresser le bilan de la production espagnole des quarante dernières années afin de situer les films qui ont retenu notre attention, leurs auteurs ayant surgi à différents moments de l'histoire de la démocratie. À travers la présentation des grandes phases de l'évolution de l'institution cinématographique après 1975, notre objectif est de comprendre comment les mutations socioculturelles qui se sont opérées après la mort du dictateur Franco et les réformes impulsées par la suite ont influé sur les orientations thématiques, formelles et industrielles du cinéma national. Il s'agit dans ce premier chapitre de poser un cadre contextuel et d'analyser les facteurs qui ont permis l'apparition des différentes expressions de ce que nous appelons cinéma de l'outrance. Ce parcours chronologique nous conduira des grands changements de la Transition démocratique à la conjoncture globalisée des années 2000, en passant par la crise puis le renouveau de la production nationale au cours de la décennie 1990.

1.1. Du cinéma de la Transition à la crise du début des années 1990

Les bouleversements qu'engendre la chute du régime franquiste affectent l'ensemble de la société, notamment l'univers de la culture et plus particulièrement, dans le cas qui nous intéresse, le septième art. La période de la Transition démocratique, charnière entre la dictature et le nouveau régime, suppose une relation d'interdépendance entre les mutations politiques et la réforme de l'institution cinématographique : la transition politique se double d'une transition du cinéma espagnol présentant une dynamique propre, impulsée grâce aux changements amorcés durant l'immédiat postfranquisme[1].

1.1.1. L'état de l'industrie cinématographique à la mort de Franco

La mort de Francisco Franco Bahamonde le 20 novembre 1975 met un terme aux trente-six ans de dictature qu'a entraînés la victoire du camp nationaliste à l'issue de la Guerre Civile

[1] LARRAZ, Emmanuel, « L'après-franquisme : 1976-1985 », *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1986, p. 231-274.

espagnole. Avec la fin du franquisme s'ouvre une nouvelle étape dans l'histoire nationale, caractérisée par de profondes mutations politiques, sociales et culturelles : il est généralement admis que l'époque dite de la Transition s'étend de la disparition du dictateur à la victoire socialiste aux élections générales d'octobre 1982, qui marque le début de la consolidation démocratique[1]. Le cinéma espagnol connaît lui-même une transition reflétant ces bouleversements et dont les bornes temporelles ne coïncident pas exactement avec celles de la Transition historique[2]. Dès 1962, date à laquelle José María García Escudero accède pour la seconde fois à la tête de la *Dirección General de Cinematografía*, émerge un groupe de réalisateurs opposés à la dictature franquiste, généralement de gauche, issus pour la plupart de la *Escuela Oficial de Cinematografía* et formant ce que l'on a appelé le *Nuevo Cine Español*. Nous pouvons citer parmi eux Francisco Regueiro, Manuel Summers, Mario Camus, Miguel Picazo ou encore Carlos Saura, dont le film *La caza* (1965), métaphore de la guerre, marque aux yeux de Manuel Gutiérrez Aragón un véritable tournant dans l'histoire du cinéma national : « Para mí hay un cine español de antes de *La caza* y otro después. Durante un tiempo el cine español tiene un lenguaje cinematográfico muy poco aseado y con Saura empieza a depurarse… »[3] L'autocensure que sont contraints de pratiquer ces metteurs en scène sous Franco conduit dans les années 1970 au développement d'un cinéma « métaphorique » ou « oblique », seul moyen de contourner l'appareil de censure dictatorial de l'époque et unique vecteur de la pensée antifranquiste sur les écrans : « imprégné de métaphores, d'allégories et de symboles (souvent liés à des objets emblématiques) plus ou moins subtils, procédant sur le mode allusif et proposant un montage très souvent elliptique et dysnarratif »[4], ce courant intellectualiste succède au cinéma plus « réaliste » des décennies antérieures et recourt à une esthétique de l'éclatement et du détail polysémique dont le spectateur doit déchiffrer les complexes significations pour accéder à la compréhension du film et de son message critique[5]. Mais le basculement ne se produit réellement qu'après la mort de Franco, au moment où commence la réforme de l'institution du cinéma : l'abolition de la censure en novembre 1977, la libéralisation de la politique cinématographique et la création d'un nouveau Ministère de la Culture témoignent d'une volonté de démanteler les mécanismes de contrôle franquistes, incompatibles avec l'État social et démocratique de droit proclamé par la Constitution de 1978. Les spécialistes du cinéma

---

[1] TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 40. Pour une définition de la Transition et de l'après-franquisme, voir aussi BESSIÈRE, Bernard, « 1-B) Qu'entendons-nous par 'transition' et 'après-franquisme'? », *La Culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents – *Espagne* », 1992, p. 17-19.

[2] SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « El cine español y la transición », *Artigrama*, n° 10, 1993, p. 507-522.

[3] TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 28.

[4] THIBAUDEAU, Pascale, « Censure et discours métaphorique dans le cinéma espagnol : une question de détails », *Le Cinéma en détails*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 1998, p. 89-104.

[5] Érigée en véritable rhétorique, la métaphore demeure le langage privilégié dans certains films pourtant tournés après la fin du franquisme.

espagnol ont coutume de définir trois étapes dans le processus de transformation enclenché à cette époque : l'immédiat postfranquisme (1974-1976), qui débute en réalité un an avant le décès du dictateur, affaibli par la maladie, la transition démocratique à proprement parler (1977-1982) et, enfin, la consolidation du nouveau régime, à partir de 1982[1]. Propice à la production d'un cinéma très politisé, la période 1977-1980 voit également émerger une tendance à mi-chemin entre le cinéma d'auteur engagé et les films commerciaux à petit budget, la « tercera vía », paradigmatique des frustrations politiques et affectives d'une partie de la société au lendemain du franquisme (*Vida conyugal sana*, Roberto Bodegas, 1974 ; *Asignatura pendiente* et *Solos en la madrugada*, José Luis Garci, 1977 et 1978)[2]. Patent à partir de 1980-1981, le *desencanto* (littéralement, le « désenchantement »)[3] se manifeste par un recul des thématiques politiques révélateur du sentiment de lassitude qui gagne la population espagnole, dans un contexte dominé par la recherche constante du consensus et de la réconciliation, et marqué par la crise économique[4]. Ce phénomène entraîne durant les années 1980 la multiplication des films de genre dépourvus de contenu idéologique, sur lesquels nous reviendrons dans ce chapitre.

C'est également au cours de la Transition que des cinéastes volontiers critiques envers l'Espagne de la dictature, tels Juan Antonio Bardem ou Fernando Fernán Gómez, qui ont débuté leur carrière dans les années 1950 en tournant des films en partie inspirés du néoréalisme italien, renouent avec un cinéma engagé et personnel, après avoir privilégié au début des années 1970 des productions plus commerciales. Ainsi, Bardem réalise deux œuvres politiques, *El puente* (1976) et *Siete días de enero* (1979), tandis que Fernán Gómez réactualise l'humour grinçant de *El extraño viaje* (1964) dans *Bruja, más que bruja* (1976), puis réalise son film le plus ouvertement politique, *Mi hija Hildegart* (1977). Autre porte-drapeau de cette génération subtilement provocatrice et antifranquiste des années 1950-1960, Luis García Berlanga s'expatrie en France pour échapper à la censure et tourne *Tamaño natural* (1973), qui traite de la passion d'un bourgeois désabusé pour une poupée gonflable. La Transition coïncide avec une nouvelle étape dans sa filmographie : en collaboration avec Rafael Azcona, scénariste de certaines de ses œuvres les plus célèbres, et le producteur Alfredo Matas, le cinéaste valencien

---

[1] TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas...*, *op. cit.*, p. 41-42.

[2] CASTRO DE PAZ, José Luis & PENA PÉREZ, Jaime J., *Cine español. Otro trayecto histórico. Nueve puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, col. « Textos Minor », n° 11, 2005, p. 61.

[3] La fin de la dictature suppose la disparition du militantisme antifranquiste, disparition en partie responsable, chez les intellectuels dissidents, de ce sentiment de désenchantement qui se manifeste aussi, de manière générale, à travers le comportement nihiliste du *pasotismo*. Voir BESSIÈRE, B., « 5-B) Effacement d'une culture de résistance : des premiers espoirs au *desencanto* et au *pasotismo* », *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 85-89.

[4] BESSIÈRE, B., « 5-D) Héritage des lacunes structurelles et développement de la crise économique », *ibid.*, p. 97-104.

réalise une « trilogie nationale » aux accents grotesques, composée des comédies *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) et *Nacional III* (1982)[1]. Nous reviendrons plus longuement sur la tendance cinématographique grotesque représentée par Fernán Gómez, Berlanga et le scénariste Azcona, mais aussi par Marco Ferreri et Luis Buñuel : excès, situations exagérées et humour noir sont quelques-uns de ses traits caractéristiques qui préfigurent les outrances de plusieurs films de notre corpus.

En dépit des bouleversements qu'a immanquablement entraînés le crépuscule puis la fin du régime franquiste, on ne peut parler de réelle rupture dans la production nationale, en ce sens que l'état de l'industrie cinématographique et la difficile distribution des films alternatifs n'ont pas permis de générer un nouveau cinéma radical (la tendance avant-gardiste n'est représentée que par quelques œuvres expérimentales comme *Arrebato*, réalisé par Iván Zulueta en 1979), remettant ouvertement en question les bases du consensus. Ainsi, malgré l'abolition de la censure, le cinéma de la Transition reflète la persistance de sujets tabous symptomatique d'une volonté de préserver l'équilibre précaire qui se met en place pendant cette période de mutations. Peter Besas signale à ce sujet :

> hay que admitir que existían todavía ciertos tabúes no escritos, los principales se relacionaban con la crítica a la monarquía, las fuerzas armadas y quizás la policía o más concretamente la sacrosanta y temida Guardia Civil. Pero la historia de España podía ser abordada; la Guerra Civil, la homosexualidad, la corrupción, la pobreza de sectores de la clase obrera, las relaciones sexuales y la violencia, podían tratarse[2].

Certains sujets de société, le sexe et la violence en particulier, peuvent ainsi désormais apparaître à l'écran et acquièrent une visibilité inédite dans les films de plusieurs réalisateurs qui œuvrent à repousser les limites du montrable. Pour ce qui est de la représentation du sexe, la « comedia cinematográfica española » ou « comedia sexy celtibérica » qui émerge dès la fin des années 1960 (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966 ; *No desearás al vecino del quinto*, Tito Fernández, 1970) rend involontairement compte de l'état désastreux de la sexualité en Espagne. Le *landismo*, sous-catégorie de cette tendance, qui doit son nom au comédien Alfredo Landa, désigne plus particulièrement des comédies de mœurs mettant en scène les frustrations de personnages masculins issus de la classe moyenne et victimes de la répression sexuelle[3]. Près de trente ans plus tard, Santiago Segura reprendra certains éléments empruntés à ce sous-genre commercial dans la saga *Torrente*, dont le libidineux protagoniste ne parvient qu'à provoquer le mépris et le dégoût des séduisantes créatures qu'il côtoie. Au début des années 1970 se développe aussi le phénomène du *destape*, symptomatique d'un ordre moral chancelant (*Lo*

---

[1] HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Madrid, El Arquero, col. « Temas de nuestro tiempo », 1989, trad. Carlos Laguna, p. 200-205.
[2] Cité par TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas...*, *op. cit.*, p. 90.
[3] CASTRO DE PAZ, J. L. & PENA PÉREZ, J. J., *Cine español. Otro trayecto histórico…*, *op. cit.*, p. 60.

verde empieza en los Pirineos, Vicente Escrivá, 1973 ; *Doctor me gustan las mujeres ¿Es grave?*, Ramón Fernández, 1973) : il marque « una estación preliminar en el camino hacia la plena libertad de expresión »[1] à la fin du franquisme et s'épanouit au moment de la Transition (*Deseo carnal*, Manuel Iglesias, 1978 ; *La trastienda*, Jorge Grau, 1978). Le terme renvoie au dévoilement intégral de la nudité des acteurs, essentiellement les femmes, dans des films au climat érotique s'adressant à un public brimé par des décennies de censure morale. Parallèlement à ces productions légères, le sexe se manifeste sous des formes alternatives chez Vicente Aranda (*Cambio de sexo*, 1977), Eloy de la Iglesia (*La criatura*, 1977 ; *El sacerdote*, *El diputado*, 1978 ; *Colegas*, 1982 ; *El pico*, 1983 ; *El pico 2*, 1984), Imanol Uribe (*La muerte de Mikel*, 1983) ou encore Jaime de Armiñán[2], qui s'attachent à mettre en images des mœurs jamais représentées sous le cinéma franquiste. Dans ces films, la zoophilie, la transsexualité et l'homosexualité côtoient la toxicomanie, la délinquance, la violence et la mort, thématiques également abordées par les réalisateurs des films de notre corpus, dans des contextes de création distincts et sur des modes divers.

Si des sujets sociaux auparavant tabous peuvent désormais être portés à l'écran, les œuvres filmiques produites à cette époque n'en illustrent pas moins le « pacte du silence »[3] en vigueur dans ce contexte post-dictatorial. Ils bannissent la représentation des institutions liées au franquisme, de même que les discours sur la dichotomie monarchie / république et les sujets renvoyant à la question polémique de la responsabilité dans le conflit, susceptibles d'invalider l'effort de réconciliation. Les procès intentés à Iñaki Núñez et à Pilar Miró, metteurs en scène respectifs de *Estado de excepción* (1977) et *El crimen de Cuenca* (1980), sont emblématiques de cette forme de censure non officielle imposée pendant la Transition : le premier est accusé de faire l'apologie du terrorisme, et la seconde de salir l'image de la Garde Civile. Toutefois, les

---

[1] Voir l'article consacré par Daniel Kowalski à l'explosion du cinéma érotique au moment de la Transition, en réponse à près de quarante ans de refoulement sexuel qui avaient conduit certains spectateurs à franchir la frontière franco-espagnole pour aller voir *Le dernier tango à Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) ou *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974). L'auteur démontre que l'essor de ce type de production s'articule en deux étapes : tout d'abord une phase d'expérimentation (1977-1979) caractérisée par le lien entre la thématique sexuelle et une démarche d'introspection sociale ; puis une période au cours de laquelle se multiplient les produits à petit budget (1980-1982) mettant en scène une sexualité purement pornographique. KOWALSKY, Daniel, « Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982) » *in* BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 203-214.

[2] Le réalisateur tourne au cours des années 1970 et au début de la décennie suivante plusieurs films traitant des relations troubles qu'entretiennent les individus avec leur intimité : il aborde notamment les thèmes de la transsexualité dans *Mi querida señorita* (1972) et de l'ambiguïté des rapports entre adultes et adolescents (*El amor del capitán Brando*, 1974 ; *El nido*, 1980). Voir SEGUIN, Jean-Claude, « Une sexualité en liberté », *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, coll. « 128. Cinéma », n° 67, 2004, p. 91-92.

[3] BRINKMANN, Sören, « Les années 1980 : l'hégémonie socialiste » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 68.

interrogations sur le nouveau climat ambiant affleurent dans certains drames politiques inspirés du cinéma italien (*La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove, 1978 ; *Operación Ogro*, Gillo Pontecorvo, 1979) et documentaires (*Queridísimos verdugos* et *Caudillo*, Basilio Martín Patino, 1973 et 1975, diffusés seulement après l'abolition de la censure ; *El desencanto*, Jaime Chávarri, 1976 ; *El proceso de Burgos*, Imanol Uribe, 1979). Mais l'incertitude, voire la tension, qui caractérise cette étape politique, ne permet pas au cinéma de remettre réellement en cause les fondements fragiles d'un processus de démocratisation encore considéré comme réversible, et menacé par différents facteurs : outre l'agitation de l'extrême-droite et les actions terroristes perpétrées par l'ETA et les groupes révolutionnaires (FRAP, GRAPO)[1], la tentative de coup d'État du lieutenant Antonio Tejero le 23 février 1981, événement historique clé qu'Álex de la Iglesia insère sur un mode humoristique dans *Muertos de risa*, témoigne de la vulnérabilité du nouveau régime qui tente de se mettre en place. Il faut attendre la victoire du *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) aux élections générales d'octobre 1982, anticipées à cause de la crise interne au sein de l'*Unión de Centro Democrático* (UCD), pour voir s'approfondir la réforme de l'institution cinématographique, au moment où commence à se consolider la jeune démocratie espagnole.

1.1.2. Les réformes socialistes et leurs conséquences pour le cinéma national

Dès son arrivée au pouvoir, le PSOE entreprend de réformer profondément le pays pour asseoir le régime démocratique. L'industrie cinématographique est l'une des principales cibles du projet culturel socialiste. La politique menée dans ce domaine s'articule globalement en deux grandes étapes : dans un premier temps, la réalisatrice Pilar Miró, nommée à la direction de la Cinématographie, s'efforce de promouvoir un cinéma de qualité à haut budget grâce à l'application d'une série de nouvelles mesures prévues par la loi approuvée en 1983, que Jorge Semprún remaniera à la fin de la décennie[2].

[1] ALONSO CARBALLÉS, Jesús, « Une transition pacifique ? La menace de la violence politique : de l'ETA à l'extrême-droite », *La Transition en Espagne. 1975-1986*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », « série Espagnol », p. 118-126.
[2] CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, col. « Palabra plástica », 1992, p. 57-99.

La « loi Miró » ou la promotion d'un cinéma élitiste

À l'issue de sa victoire en 1982, le gouvernement socialiste de Felipe González entreprend des réformes politiques, économiques, sociales et culturelles profondes, inscrites dans une dynamique d'internationalisation de l'Espagne, qui intègre l'OTAN cette même année puis la communauté européenne en 1986[1]. Les nouveaux dirigeants modernisent l'économie nationale, refondent le système de sécurité sociale ainsi que le secteur éducatif et universitaire[2]. L'arrivée du PSOE au pouvoir suppose plus particulièrement un tournant dans les relations entre État et cinéma, ainsi que le suggère Manuel Trenzado Romero :

> La consolidación democrática supuso simultáneamente el final de la transición del cine español hacia un modelo de cine liberal de calidad al estilo europeo. El destino de ambas transiciones era, finalmente, el mismo: la modernización; entendida ésta como homologación con Europa[3].

Ce projet de modernisation du cinéma espagnol se concrétise avec l'entrée de Pilar Miró au Ministère de la Culture, dirigé par Javier Solana, et sa nomination à la tête de la *Dirección General de Cinematografía*, organisme remplacé à la fin des années 1980 par l'*Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA). Réalisatrice controversée depuis le procès qui lui a été intenté pour *El crimen de Cuenca*, elle encourage une politique interventionniste ayant pour clé de voûte le texte inexactement appelé « loi Miró », en réalité composé des deux décrets royaux 1067/1983 et 3304/1983, approuvés le 28 décembre 1983[4]. Au cours des premières années du mandat de Felipe González, on assiste à la suppression des films érotiques classés « S », à la création de salles « X » réservées au cinéma pornographique ou extrêmement violent, à la réglementation des salles d'art et essai et aux premières collaborations entre *Radio Televisión Española* (RTVE) et les producteurs espagnols. La *Filmoteca Española* devient une entité autonome, symbole du projet socialiste qui cherche à stimuler la production d'un cinéma de qualité, au détriment de certains aspects quantitatifs et industriels. Pour endiguer la multiplication des sous-produits culturels et films érotiques[5], la réforme conduit à la mise en place d'un système de subventions anticipées inspiré du modèle français d'avances sur recettes,

---

[1] L'Espagne imposera définitivement l'image d'une démocratie développée et moderne grâce à plusieurs événements phares de l'année 1992 : la tenue de l'Exposition Universelle de Séville, l'organisation des Jeux Olympiques d'été à Barcelone, la célébration du cinq centième anniversaire de la découverte de l'Amérique, ainsi que la désignation de Madrid comme Capitale Européenne de la Culture pour un an.

[2] BRINKMANN, S., « Les années 1980… », *art. cit.*, p. 68-69.

[3] TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas...*, *op. cit.*, p. 328.

[4] GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique *et al.*, « La 'Ley Miró' y sus consecuencias », *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 1995, p. 400-405.

[5] Dans son ouvrage sur le cinéma espagnol de la décennie 1990, Erwann Lameignère revient sur l'évolution de l'industrie cinématographique dans les années 1980 : il signale que les films érotiques représentent à cette époque 30 % de la production nationale et obtiennent 15 % du fonds de protection. Voir LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Anglet / Paris, Séguier, 2003, p. 22.

réservé à un nombre réduit d'œuvres cinématographiques. Une commission d'évaluation attribue aux films répondant à des critères qualitatifs bien déterminés – haute valeur culturelle, première réalisation, court-métrage ou proposition à caractère expérimental – les aides financières, pouvant représenter jusqu'à 50 % du budget, après examen du projet constitué par le scénario, la proposition de l'équipe technique et artistique et la planification budgétaire ; ces aides sont ensuite censées être amorties au moment de l'exploitation du film. L'objectif est de privilégier non pas l'aspect industriel mais la dimension artistique d'un cinéma qui se veut de plus en plus élitiste et met au premier plan la figure du réalisateur-producteur. La nécessité de recourir à des interprètes et techniciens reconnus pour espérer obtenir le soutien financier de l'État engendre une augmentation significative du budget moyen des longs-métrages[1]. Les secteurs les plus conservateurs dénoncent cette politique restrictive, à leurs yeux dirigiste, partiale et moins fondée sur une étude rigoureuse du projet que sur le corporatisme et les liens d'amitié unissant les membres de la commission d'évaluation à certains metteurs en scène. La « loi Miró » implique ainsi une diminution de la production cinématographique, inversement proportionnelle à la hausse budgétaire et qualitative des films réalisés à cette époque. Elle repose par ailleurs sur l'imposition de quotas d'écran et de distribution, comme en témoigne la diffusion systématique dans les salles obscures de deux puis trois films étrangers pour une œuvre espagnole, mesure apparemment paradoxale qui vise en réalité à développer la compétitivité du cinéma local face au cinéma international. Quoique peu nombreuses, les productions espagnoles de qualité assurent leur promotion en participant à des manifestations et festivals organisés dans les grandes villes mondiales, événements qui leur confèrent un certain prestige. Ainsi, en 1982, l'Oscar de la meilleure œuvre étrangère est attribué à José Luis Garci pour *Volver a empezar* : c'est la première fois qu'un film espagnol est primé aux Oscars. On peut citer aussi le cas des adaptations littéraires *La colmena* (1982) et *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus. Outre plusieurs récompenses en Espagne, la première obtient l'ours d'or du meilleur film à Berlin, un an après *Deprisa deprisa* de Carlos Saura[2] ; la seconde est primée à Cannes et toutes deux triomphent également à New York.

Mais une telle évolution s'avère rapidement présenter des effets ambivalents. En prétendant exploiter avant tout le patrimoine culturel national, la politique Miró favorise les adaptations d'œuvres littéraires et, par là même, le développement d'un cinéma d'auteur rendant hommage aux grands classiques espagnols. Grâce aux subventions confortables qui leur

---

[1] Les chiffres indiqués par Carlos F. Heredero et Antonio Santamarina (24,3 millions de *pesetas* en 1980 contre 135,5 en 1990) révèlent une inflation budgétaire qui s'accentue à partir de 1984. Voir HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, « Los años malos », *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España-Nuevo Milenio, 2006, p. 86-101.

[2] BESSIÈRE, Bernard, *Vingt ans de création espagnole. 1975-1995*, Paris, Nathan Université, « Civilisation 128 », 1995, p. 67.

sont octroyées, les réalisateurs peuvent soigner l'esthétique de leurs films, mais ceux-ci n'échappent pas à une certaine uniformisation industrielle et artistique provoquant peu à peu l'éloignement des spectateurs. Exception faite de quelques rares succès comme ceux mentionnés plus haut, l'échec commercial de ce cinéma élitiste et formellement très conformiste précipite le divorce entre la production encouragée par le gouvernement socialiste et le public espagnol. La désertion des salles obscures et la baisse considérable des recettes[1] ne permettent plus d'alimenter les fonds exploités pour distribuer les aides financières. En 1986 naît l'ICAA, et Pilar Miró, qui a démissionné de son poste quelques mois plus tôt, est remplacée par Fernando Méndez-Leite. Celui-ci poursuit la politique promue par la réalisatrice et se heurte à son tour au mécontentement de certains secteurs de l'industrie, qui dénoncent le système de subventions socialiste. Le cinéma espagnol s'enlise ainsi peu à peu dans une crise que l'écrivain Jorge Semprún, Ministre de la Culture de 1988 à 1991, va tenter de surmonter en remaniant la « loi Miró ».

La politique de Jorge Semprún

L'arrivée de Semprún au Ministère de la Culture en juillet 1988 marque une inflexion dans la politique cinématographique espagnole[2]. Si la « loi Miró » est parvenue à améliorer la qualité et la valeur culturelle des œuvres produites durant les premières années de la démocratie, elle a échoué à consolider une véritable industrie du cinéma, ignorant une partie de la définition que le PSOE lui-même a donnée du septième art au cours du Ier Congrès Démocratique du Cinéma Espagnol (1978), reprise peu avant les élections générales de 1982 :

> El Cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, *una industria, un objeto de comercio*, enseñanza, estudio e investigación. El Cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones[3].

Comme nous l'avons vu précédemment, les mesures adoptées par Pilar Miró n'ont guère permis de stimuler la production nationale dans sa dimension industrielle et commerciale. En outre, la réduction drastique du nombre de spectateurs tout au long des années 1980 est la conséquence non seulement de la fermeture de certaines salles au profit du développement de nouveaux supports de diffusion – télévision, vidéo –[4] mais aussi de la pénétration du marché espagnol par les films étrangers, en particulier nord-américains, phénomène qu'encouragent les grandes multinationales. Jorge Semprún s'efforce précisément de rééquilibrer les objectifs de l'institution

[1] Entre 1982 et 1990, le nombre de spectateurs diminue de plus de moitié, passant de 157 776 à 89 627. HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 93.
[2] GUBERN, R., MONTERDE, J. E. *et al*, *Historia del cine español…*, *op. cit.*, p. 405-410.
[3] Cité par GUBERN, R., MONTERDE, J. E. *et al.*, *ibid.*, p. 400. (Nous soulignons)
[4] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 95.

cinématographique espagnole pour assainir la situation du cinéma local et rendre celui-ci plus compétitif. Il déclare vouloir

> favorecer el desarrollo de empresarios independientes y fomentar la inversión privada en la realización de películas, con la finalidad de reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector[1].

Autrement dit, il souhaite réformer la politique interventionniste développée par Pilar Miró et poser les bases d'un projet fondé sur une conception industrielle du cinéma. En désaccord avec cette vision commerciale, Méndez-Leite démissionne en décembre 1988, laissant sa place au critique Miguel Marías, jusqu'alors directeur de la *Filmoteca Española*. De telles divergences au sein du parti socialiste conduisent également Pilar Miró, à la tête de RTVE depuis 1986, à abandonner son poste. En août 1989 est publié le « décret Semprún », qui prétend réviser la « loi Miró », « hecha por una directora para directores, y no para fomentar la industria del cine »[2]. Une série de mesures fiscales destinées à stimuler la production – l'octroi de crédits bancaires, par exemple –, la signature de nouveaux contrats avec RTVE, l'instauration du contrôle informatisé des entrées et des aides à la distribution et à la diffusion, ainsi que la réforme du système de subventions anticipées constituent les fondements de la nouvelle politique. Par ailleurs, au moment de l'examen des projets, la commission d'évaluation prend désormais moins en compte la qualité du scénario que les plans d'exploitation et l'itinéraire de la maison de production, critères considérés comme plus objectifs. Jorge Semprún s'attache ainsi à développer un cinéma alliant art et industrie, à travers la production et la distribution de films à la fois compétitifs et représentatifs de la culture espagnole sous ses divers aspects et formes d'expression.

En décembre 1989, deux mois après la troisième victoire électorale du PSOE, Miguel Marías est remplacé par Enrique Balmaseda, un juriste spécialisé en législation audiovisuelle européenne, favorable à cette conception libérale du cinéma[3]. Il met en place de nouvelles mesures pour soutenir le financement des projets cinématographiques : il signe plusieurs accords avec le *Comité Unitario Interprofesional del Cine y el Audiovisual* (CUICA), la Banque de Crédit Industrielle et RTVE, propose des aides à l'élaboration des scénarii, à la distribution et à la diffusion de films communautaires et encourage la participation aux festivals nationaux et étrangers. Mais une telle politique se révèle impopulaire auprès des professionnels du cinéma, qui dénoncent cette logique industrielle, et inefficace, dans un marché dominé, au début des années 1990, par les films étrangers, plus particulièrement américains : en 1992, la recette totale des productions espagnoles n'atteint pas la moitié des subventions accordées par le Ministère de la Culture et le cinéma national ne représente que 9,6 % des films distribués, contre

[1] Cité par HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 99.
[2] Cité par GUBERN, R., MONTERDE, J. E. *et al.*, *Historia del cine español…*, *op. cit.*, p. 407.
[3] *Ibid.*, p. 410.

76,1 % pour le cinéma américain et 14,1 % pour les œuvres provenant d'autres pays[1]. En outre, l'appui de la télévision se révèle fragile et partial, RTVE semblant plus intéressée par l'achat des droits d'antenne que par la promotion du cinéma espagnol, toujours jugé secondaire par rapport aux productions nord-américaines. Les difficultés économiques que rencontre *Radio Televisión Española* entraînent l'échec des accords passés avec l'ICAA et les producteurs cinématographiques. Si certains facteurs affectent également le cinéma des voisins européens (fermeture de salles, développement du vidéoclub, concurrence du cinéma américain), la situation de l'Espagne à l'aube des années 1990 s'avère particulièrement critique et seule l'Italie semble traverser une crise similaire, en dépit d'une tradition industrielle plus solide. Néanmoins, la décennie 1980 se révèle fructueuse pour certains genres et tendances cinématographiques, et c'est à cette époque qu'émergent quelques futures figures de proue du septième art espagnol.

La production cinématographique des années 1980 : état des lieux

Le cinéma de la décennie 1980[2] se caractérise globalement par un recul des problématiques politiques et idéologiques, révélateur du *desencanto* qui gagne la population dans un contexte de crise économique et de consensus où la légitimité du nouveau régime tend à être remise en cause[3]. Comme nous l'avons signalé plus haut, la « loi Miró » privilégie notamment les adaptations d'œuvres littéraires : parmi elles, certaines brossent une peinture violente des rapports sociaux dans le contexte de l'après-guerre. Ainsi, les deux succès de Mario Camus évoqués précédemment, *La colmena* et *Los santos inocentes*, sont les transpositions des ouvrages respectifs de Camilo José Cela et de Miguel Delibes[4]. De même, le roman à succès de Julio Llamazares, *Luna de lobos* (1985), est adapté au cinéma par Julio Sánchez en 1987. Échecs commerciaux, les versions cinématographiques d'œuvres phares de la littérature espagnole comme *La casa de Bernarda Alba* (1936) ou *Luces de Bohemia* (1920) passent pour leur part pratiquement inaperçues. D'autres réalisateurs s'intéressent davantage au roman noir, tel Vicente Aranda, qui porte à l'écran les romans de deux maîtres du genre : *Asesinato en el Comité Central* (1982) de Manuel Vázquez Montalbán et *Fanny Pelopaja* (1984) d'Andreu Martín. Outre ce substrat littéraire, l'histoire nationale constitue une source d'inspiration pour le cinéma des

[1] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 22.
[2] Voir « Los géneros canónicos » *in* GUBERN, R., MONTERDE, J. E. *et al.*, *Historia del cine español*, *op. cit.*, p. 433-443.
[3] La persistance de certains secteurs immobilistes, notamment dans la police et la justice, met en lumière les failles du processus de démocratisation et donne lieu à l'application de mesures contraires aux principes d'un État de droit. Les Espagnols se démobilisent : ils désertent partis et syndicats tandis qu'augmente le taux d'abstention aux élections. ALONSO CARBALLÉS, J., *La Transition en Espagne…*, *op. cit.*, p. 56.
[4] HOPEWELL, J., « La continuación de la gran tradición: 'Los santos inocentes' », *El cine español después de Franco…*, *op. cit.*, p. 408-413.

années 1980. Les sujets sensibles de la Guerre Civile et de la dictature sont traités selon deux modalités : soit ces périodes récentes sont perçues à travers le prisme de la mémoire intrahistorique (*Las bicicletas son para el verano*, Jaime Chávarri, 1984, pour le camp républicain ; *El hermano bastardo de Dios*, Benito Rabal, 1986, pour le point de vue nationaliste)[1], soit les réalisateurs, soucieux de ne pas briser la loi du silence sur la question de la responsabilité dans le conflit, optent pour une approche satirique et distanciée, comme l'illustrent les comédies *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985)[2] et *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988). Dans la première, l'Espagne écartelée entre Républicains et Nationalistes est symbolisée par une vache que se disputent les deux camps et qui finit par mourir dans un *no man's land*, incarnant toute l'absurdité de la lutte fratricide ; la seconde a pour protagoniste un sosie de Franco, enlevé par des agents de l'État pour remplacer le dictateur lors de ses apparitions publiques.

Parallèlement aux transpositions d'œuvres littéraires et événements historiques fleurissent *thrillers* et films noirs[3], avec, notamment, *El arreglo* (José A. Zorrilla, 1983), *Adela* (Carles Balagué, 1986), *Puzzle* (Lluis Josep Comerón, 1987) ou encore *Una sombra en el jardín* (Antonio Chavarrías, 1989). C'est dans cette catégorie que s'inscrit la première phase de l'itinéraire cinématographique de Bigas Luna, qui débute dès la fin des années 1970. Par ailleurs, la comédie constitue l'autre genre majeur de la décennie, versant populaire et commercial du cinéma produit pendant les trois premiers mandats de Felipe González. Prenant sa source dans la « comedia cinematográfica española » qui s'est développée dès la fin du franquisme[4], la comédie des années 1980 se décline en une série de formules très différentes allant de la satire de droite, critique envers les initiatives du gouvernement socialiste et les institutions démocratiques (*¡Que vienen los socialistas!*, *Todos al suelo,* Mariano Ozores, 1982), à la « comedia madrileña », en passant par la parodie historique (*El Cid cabreador*, Angelino Fons, 1983 ; *Juana la Loca de vez en cuando*, José Ramón Larraz, 1983). Dans la lignée du cinéma de la « tercera vía », la « comedia madrileña » ou « progre » désigne un groupe de films générationnels plutôt sophistiqués, dépeignant le quotidien de la jeunesse urbaine et s'inspirant en partie du style de metteurs en scène américains (Woody Allen, Andy Warhol) et européens (Éric Rohmer, Alain Tanner)[5]. Cette tendance naît au moment de la Transition avec les œuvres de Fernando Colomo,

---

[1] MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, p. 156-157.
[2] CAPARRÓS LERA, José María, « *La vaquilla*, o el testamento de Berlanga », *El cine español de la democracia…*, *op. cit.*, p. 271-272.
[3] GUBERN, R., MONTERDE, J. E. *et al.*, *Historia del cine español*, *op. cit.*, p. 434-435.
[4] BERNALDEZ, José María, « Cine español en la encrucijada », *Cuadernos hispanoamericanos*, enero-mayo 1978, p. 316-323.
[5] JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, « The New Spanish Comedy: *comedia madrileña* », *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998, p. 68-71.

Tigres de papel (1977) et *¿Qué hace una chica como tú en un barrio como éste?* (1978), suivies au cours de la décennie suivante de plusieurs autres longs-métrages, notamment *La vida alegre* (1987) et *Bajarse al moro* (1989). S'inscrit également dans cette mouvance *Ópera prima* (1980), premier film de Fernando Trueba, qui réalise en 1985 *Sé infiel y no mires con quién*. Ces différentes œuvres illustrent les libertés apportées par la jeune démocratie aux nouvelles générations d'Espagnols, préoccupées par leur présent. C'est par le biais de ce cinéma que des comédiens tels qu'Antonio Resines, Verónica Forqué ou Kiti Manver accèdent à la reconnaissance nationale. Parmi eux, certains doivent aussi leur popularité aux rôles que leur a confiés Pedro Almodóvar : volontiers outrancier à ses débuts, celui-ci consolide au fil des années un style singulier fondé sur des entrelacs référentiels et des hybridations génériques[1]. Ce jeune réalisateur autodidacte devient vite un porte-étendard du cinéma espagnol.

La présence des autres genres dans le paysage cinématographique de la décennie 1980 s'avère assez réduite : d'une part, Carlos Saura s'approprie les codes de la comédie musicale avec *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) et *El amor brujo* (1986), tendance dans laquelle s'inscrivent aussi, entre autres, les cinéastes Ricardo Franco (*Berlin Blues*, 1988) et Vicente Escrivá (*Montoyas y Tarantos*, 1989) ; d'autre part, la production fantastique, qui a connu un boom de 1968 à 1974, s'essouffle au moment de la Transition et, considérée comme un sous-produit culturel, ne bénéficie pas des subventions accordées par le gouvernement socialiste après la promulgation de la « loi Miró »[2]. Seul Fernando Colomo tente de remettre le genre au goût du jour dans *El caballero del dragón* (1984), qui ne séduit pas le public. Le fantastique ressuscite sous une forme parodique à l'orée des années 1990 avec *Aquí huele a muerto (¡Pues yo no he sido!)*, comédie d'Álvaro Sáenz de Heredia, également auteur d'une parodie de film policier, *El rorobo de la jojoya* (1991) : ces deux films comptent parmi les dix plus gros succès de la décennie en Espagne[3]. Mais il faudra attendre 1995, au moment où le cinéma national parviendra enfin à surmonter la crise, et en particulier la sortie de *El día de la bestia* d'Álex de la Iglesia, pour assister à une véritable résurgence du genre fantastique, symptomatique d'un renouveau général de l'industrie cinématographique espagnole.

---

[1] Dans sa thèse de doctorat, Bénédicte Brémard emploie la double métaphore de « tissages et de métissages ». Nous utiliserons à notre tour, tout au long de ce travail, le terme « métissage », que nous étendrons aux filmographies des cinq réalisateurs de notre corpus. BRÉMARD, Bénédicte (sous la direction de Marie-Claude Chaput), *Le Cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2003, 441 p.

[2] RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 10-12.

[3] SEGUIN, Jean-Claude, « 20 ans de comédie en Espagne (1975-1995) » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Le Corlet, coll. « CinémAction », n° 82, premier trimestre 1997, p. 178.

1.2. Le renouveau du cinéma espagnol

Les mesures déployées durant le quatrième mandat de Felipe González accentuent l'orientation industrielle qu'a privilégiée Jorge Semprún dès 1989. L'arrivée au Ministère de la Culture de Jordi Solé-Tura en mars 1991 conduit quelques mois plus tard à la démission d'Enrique Balmaseda, à la suite d'une grève des acteurs, opposés à la politique libérale du gouvernement, et de la promulgation d'un nouveau décret réintroduisant le scénario parmi les principaux critères d'octroi des subventions. Le producteur et scénariste Juan Miguel Lamet succède à Balmaseda à la tête de l'ICAA, mais son mandat, ponctué d'affrontements et de désaccords notamment avec le secteur de la production, ne permet pas d'assainir la situation de l'industrie cinématographique. En dépit d'une augmentation éphémère du nombre de films espagnols (47 en 1990 contre 64 en 1991), la courbe de la production nationale ne cesse de chuter : les chiffres révèlent un total alarmant de 44 films en 1994[1]. En dépit des quatre grands succès de 1992 – *El maestro de esgrima* (Pedro Olea), *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar), *Belle Époque* (Fernando Trueba), qui obtient l'Oscar du meilleur film étranger en 1993, ainsi que *Jamón jamón* (Bigas Luna) –, et malgré quelques « frémissements »[2] comme les films remarqués et parfois récompensés à l'étranger au cours des deux années suivantes – *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993)[3], *La teta y la luna* (Bigas Luna, 1994)[4], *Todos los hombres son iguales*, (Manuel Gómez Pereira, 1994) –, la crise du cinéma espagnol atteint son paroxysme à l'aube du quatrième mandat de Felipe González. Le 8 juin 1994 est promulguée la loi de « Protección y Fomento de la Cinematografía »[5], qui vise à adapter la législation espagnole aux normes européennes. Carmen Alborch, Ministre de la Culture depuis juillet 1993, se voit contrainte d'abandonner la politique d'avances sur recettes au profit d'un système d'aides basé sur le nombre d'entrées en salles. Enrique Balmaseda reprend son poste de directeur de l'ICAA en mars 1994 et poursuit la politique qu'il a auparavant ébauchée, privilégiant les critères de rentabilité économique : il s'agit de réduire l'interventionnisme de l'État afin de développer une industrie autonome et d'échapper aux accusations de dirigisme culturel. Cette nouvelle étape scelle le démantèlement définitif des mesures mises en place par Pilar Miró onze ans plus tôt. Les subventions anticipées se limitent désormais à un nombre réduit de premiers films ou projets de haute qualité et le cinéma espagnol, pour assurer sa survie, n'a d'autre choix que de renouer avec le public en accentuant son orientation commerciale et industrielle. La figure du

[1] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 100-101.
[2] BESSIÈRE, B., « L'ère des frémissements », *Vingt ans de création espagnole…*, *op. cit.*, p. 69-71.
[3] Bien que le second long-métrage de Bajo Ulloa ne séduise pas réellement le public et la critique, il est couronné de prix dans de nombreux festivals internationaux (Venise, Porto, Valenciennes, Stockholm, Montréal, Porto Rico…) et reçoit le Goya des meilleurs effets spéciaux. Voir fiche du film en annexe.
[4] Bigas Luna reçoit l'Osella du meilleur scénario au Festival de Venise et le Cœur d'Or au Festival International du Film d'Amour à Mons. Voir fiche du film en annexe.
[5] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 101-102.

réalisateur s'efface derrière celle du producteur, responsable des aspects économiques et de la promotion en Espagne et à l'étranger. Dans le même temps, un certain nombre de changements contribuent à transformer le paysage audiovisuel : créé en 1994, Sogepaq, organe de distribution des films rattaché à la maison de production Sogetel (elle-même dépendante du groupe médiatique PRISA), prévoit d'investir 6 000 millions de *pesetas* dans une quinzaine de projets pour les trois années à venir. De nouveaux accords sont signés avec RTVE et en 1995, alors que la profession dénonce l'absence d'école cinématographique, la *Escuela Nacional de Cine* rouvre ses portes sous la direction de Fernando Méndez-Leite[1].

1.2.1. Le tournant de 1995

C'est précisément en 1995, véritable *annus mirabilis*[2], que se produit la rupture : cette date marque la résurgence d'un cinéma enlisé dans une crise qu'aucune mesure ne paraissait pouvoir endiguer. La production espagnole repart à la hausse avec 56 films en 1995, puis 92 en 1996[3]. Le développement des infrastructures, la modernisation des cinémas et la création de multiplexes permettent peu à peu de remplir à nouveau les salles[4]. Les spectateurs se réconcilient avec l'institution cinématographique grâce à l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs qui prennent place aux côtés de metteurs en scène déjà reconnus. La multiplication des coproductions, dont nous verrons qu'elles sont propices aux transactions interculturelles et au dialogue entre différentes traditions cinématographiques, permet également de faciliter le financement des films et d'ouvrir l'industrie nationale aux marchés étrangers. Le cas de Bigas Luna est à cet égard représentatif : c'est grâce à des coproductions avec la France et l'Italie qu'il peut tourner *Huevos de oro* (1993), *La teta y la luna* (1994), *Bambola* (1996), *La camarera del Titanic* (1997) ou encore *Volavérunt* (1999). Cette nouvelle phase de croissance et de consolidation du cinéma espagnol est également le fruit des mesures adoptées sous Felipe González, dont les effets commencent à se faire réellement ressentir lorsque le *Partido Popular* (PP) accède au pouvoir, chassant un gouvernement socialiste affaibli par les scandales politiques et économiques.

---

[1] JORDAN, B. & MORGAN-TAMOSUNAS, R., *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 4.
[3] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 20.
[4] Manuel Palacio signale que « el cambio de tendencia se produjo por la correcta adaptación de la exhibición cinematográfica a la nueva sociedad contemporánea y a las formas de ocio del capitalismo contemporáneo ». Voir PALACIO, Manuel, « El placer de ir al cine. El caso español » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 79-90.

La victoire du PP et l'accession d'Esperanza Aguirre au poste de Ministre de la Culture en 1996 marquent une nouvelle inflexion majeure dans la politique cinématographique, désormais clairement orientée à droite. Le Secrétaire d'État à la Culture, Miguel Ángel Cortés, revendique un changement radical, arguant que « [l]os últimos 13 años del cine han sido los peores de la historia »[1]. Pourtant, le nouveau gouvernement maintient une partie des directives fixées par le PSOE en 1994 – corrigées par un décret promulgué en 1997 –, comme le système de subventions automatiques accordées aux succès du box-office ainsi qu'un soutien très ciblé, réservé aux jeunes metteurs en scène et aux projets de qualité. Mais il met aussi en place une série de mesures emblématiques du vent de libéralisme qui souffle sur le cinéma espagnol, telles que la modification des quotas d'écran, qui passent de deux à trois films nord-américains pour une œuvre espagnole ou européenne, ainsi que la suppression des aides financières sélectives et des licences de doublage, entre autres[2]. De telles initiatives permettent la consolidation d'une politique de production, de distribution et de diffusion fondée sur une collaboration plus étroite avec les grandes multinationales (UIP, Warner Sogefilms, Columbia Tristar…)[3]. Le secteur de la production se révèle toutefois fragilisé par l'atomisation des structures. Parallèlement aux compagnies étrangères, en particulier américaines, les grandes maisons de production espagnoles Sogetel, Lolafilms, Iberoamericana (ces deux dernières sont dirigées par Andrés Vicente Gómez, producteur de sept films de notre corpus[4]) et El Deseo (fondée par Pedro Almodóvar et son frère Agustín en 1986[5]) contribuent à redynamiser l'industrie nationale. Ainsi, El Deseo déniche de nouveaux talents dont elle finance les premiers projets : *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1992), *Tengo una casa* (Mónica Laguna, 1996) et *Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996). Des compagnies plus modestes, souvent créées par des réalisateurs reconnus, soutiennent également de jeunes metteurs en scène : en 1995, Calparsoro bénéficie d'un premier parrainage, celui de Fernando Colomo pour *Salto al vacío* ; José Luis Cuerda permet à Alejandro Amenábar de tourner *Tesis* (1996) tandis que Fernando Trueba coproduit le premier long-métrage de Juanma Bajo Ulloa, *Alas de mariposa* (1991)[6]. Néanmoins, certaines structures

---

[1] Une telle assertion provoque un scandale dans le milieu du cinéma : ainsi, Pedro Almodóvar qualifie le propos de « [r]idículo, absurdo, grotesco e insultante » et considère Cortés comme « un verdugo ». JORDAN, B. & MORGAN-TAMOSUNAS, R., *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 1.
[2] *Ibid*., p. 4-5.
[3] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 24-25.
[4] Voir les fiches techniques des films en annexe.
[5] Les deux frères réalisent ce projet grâce aux aides financières octroyées après la promulgation de la « loi Miró ». Le cinéaste n'a désormais plus à se soumettre aux contraintes économiques d'autres producteurs et jouit d'une totale liberté créatrice. La maison de production garantit de surcroît à Almodóvar une plus grande responsabilité puisque les fonds de El Deseo sont alimentés par les recettes de ses propres œuvres. STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodóvar : conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1994, p. 70-73.
[6] Le film est lauréat de trois Goyas (meilleur réalisateur débutant, meilleur scénario original, meilleure actrice) et remporte la *Concha de oro* du meilleur film au Festival de Saint-Sébastien en 1991. Voir fiche du film en annexe.

mineures ne financent qu'une poignée de films, voire un seul long-métrage, et ne parviennent pas à s'imposer face aux grandes compagnies. L'emprise des multinationales sur une partie de l'industrie cinématographique présente par ailleurs des effets ambivalents : d'un côté, les productions locales peuvent exploiter les mécanismes commerciaux contrôlés par ces grandes compagnies et ainsi accéder plus facilement au marché international ; mais de l'autre, elles souffrent de la concurrence de films financés par les mêmes distributeurs, films souvent nord-américains et donc privilégiés par ces derniers. Enfin, la consolidation de grands groupes médiatiques (Telefónica, privatisée durant le premier mandat du PP), la collaboration des chaînes de télévision espagnoles et l'apparition de plateformes de diffusion numérique (Vía Digital, Canal Satélite Digital) bouleversent le paysage audiovisuel du milieu des années 1990 et jouent un rôle considérable dans la production et dans la promotion du cinéma national. Ainsi, Canal + apparaît comme un investisseur et un distributeur majeur, diffusant en 1996 près de soixante-dix films espagnols[1]. La télévision s'impose peu à peu comme le premier producteur du cinéma local, tendance qui se confirme au cours de la décennie suivante : en 2003, elle fournit 45 % des financements, contre 16 % de subventions de l'État et 18 % de fonds privés[2].

Le premier mandat du PP et les bouleversements qu'il engendre au sein du monde audiovisuel coïncident donc avec le renouvellement du cinéma espagnol au cours de la seconde moitié des années 1990, phénomène que Carlos F. Heredero analyse dans son étude consacrée aux réalisateurs espagnols surgis à cette époque :

> Algo se mueve en el cine español: renovación generacional, mutaciones industriales y legislativas, relevo profesional, transformaciones en el retrato sicológico de su audiencia, creciente interés mediático hacia sus imágenes…, diferentes metamorfosis, que, bien tomadas en conjunto o bien por separado, le están cambiando la cara a la producción fílmica de este país[3].

Le succès sans précédent de *El día de la bestia*, second long-métrage d'Álex de la Iglesia, est paradigmatique de cette résurgence de l'industrie nationale et du retour des spectateurs dans les salles obscures, à tel point que le jeune metteur en scène est considéré par certains auteurs comme le sauveur du cinéma espagnol[4] : sorti le 16 octobre 1995, le film attire 1,4 million de spectateurs et se place, en 1996, en deuxième position du box-office, derrière le film de Fernando Trueba, *Two Much*, tourné aux États-Unis et en anglais. De même, *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín), *Tesis* (Alejandro Amenábar) et *Éxtasis* (Mariano Barroso) se classent parmi les dix meilleurs scores de l'année et consacrent leurs réalisateurs respectifs. Au cours de cette période, le cinéma espagnol connaît deux énormes succès populaires grâce à des comédies, *Airbag*

[1] JORDAN, B. & MORGAN-TAMOSUNAS, R., *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 6.
[2] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 24.
[3] HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, p. 11.
[4] SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005, p. 8.

(1997), troisième long-métrage de Juanma Bajo Ulloa, qui totalise 2 105 521 spectateurs, et *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), premier opus des aventures du policier véreux incarné par Santiago Segura, qui réalise le plus grand nombre d'entrées de toute la décennie (2 835 220 spectateurs)[1].

1.2.2. Un cinéma hétérogène et multigénérationnel

C'est grâce à une production vaste, composite, fondée sur la pluralité des styles, des tonalités et des mises en scène, que ce renouvellement du septième art national a lieu. Une telle diversité résulte de l'activité simultanée de différentes générations de metteurs en scène dans un climat d'effervescence créative qui permet à l'industrie de renaître de ses propres cendres. On ne peut ainsi brosser un panorama du cinéma espagnol des années 1990 sans évoquer les films récents des « veteranos » et ceux des « generaciones intermediarias », qui demeurent productifs, malgré l'émergence des « noveles »[2]. Ainsi, les porte-drapeaux du cinéma satirique des années 1950-1960, qui durent à l'époque contourner la censure, ont traversé la période de réformes post-dictatoriales et se sont adaptés au nouveau contexte culturel : Juan Antonio Bardem réalise en 1998 *Resultado final*, drame évoquant les bouleversements qu'a connus l'Espagne à la fin de la décennie 1970. Luis García Berlanga reste pour sa part fidèle au genre de la comédie avec *¡Todos a la cárcel!* (1993) et *París-Tombuctú* (1999). Il n'hésite pas à recourir aux acteurs phares de la jeune génération du cinéma espagnol puisqu'il engage Santiago Segura pour le second film, collaboration qu'il renouvellera dans le court-métrage *El sueño de la maestra* (2002) : le créateur de Torrente, grand admirateur du cinéaste valencien, fait une apparition dans cet hommage de Berlanga à son propre long-métrage, *¡Bienvenido, Mr Marshall!* (1953). Fernando Fernán Gómez poursuit quant à lui sa double carrière de réalisateur (il dirige trois comédies : *Fuera de juego*, 1991 ; *Siete mil días juntos*, 1994 ; *Pesadilla para un rico*, 1996) et de comédien (*El abuelo*, José Luis Garci, 1998 ; *La lengua de las mariposas*, José Luis Cuerda, 1999 ; *Pepe Guindo*, Manuel Iborra, 1999). Au cours de la première moitié des années 1990, ressurgissent également des metteurs en scène qui semblaient s'être retirés du monde du cinéma, dont Luis María Delgado (*Ni se te ocurra…*, 1990), Ramón Fernández (*Aquí, el que no corre… vuela,* 1992), José Ramón Larraz (*Sevilla Connection*, 1992), et même Mariano Ozores (*Disparate nacional*, 1990 ; *Jet Marbella Set*, 1991 ; *Pelotazo nacional*, 1993).

[1] HEREDERO, C. F., *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 25-26.
[2] BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2000, p. 21-24.

Aux œuvres de ces doyens du cinéma espagnol s'ajoutent celles des très prolifiques générations intermédiaires, auxquelles appartiennent entre autres Vicente Aranda (*Amantes*, 1991 ; *El amante bilingüe*, 1993 ; *Intruso*, 1993 ; *La pasión turca*, 1994 ; *Libertarias*, 1996 ; *La mirada del otro*, 1998 ; *Celos*, 1999), Carlos Saura (*¡Ay, Carmela!*, 1990 ; *Sevillanas*, 1991 ; *El Sur*, 1991 ; *Maratón*, 1992 ; *¡Dispara!*, 1993 ; *Taxi*, 1996 ; *Flamenco*, 1995 ; *Pajarico*, 1997 ; *Tango*, 1998 ; *Goya en Burdeos*, 1999), ou encore Mario Camus (*Después del sueño*, 1992 ; *Sombras en una batalla*, 1993 ; *Amor propio*, 1994 ; *Adosados*, 1996 ; *El color de las nubes*, 1997 ; *La vuelta de El Coyote*, 1998). Cette génération intermédiaire, essentiellement masculine, compte également deux réalisatrices prestigieuses, Pilar Miró (*Beltenebros*, 1991 ; *El pájaro de la felicidad*, 1993 ; *El perro del hortelano*, 1996) et Josefina Molina (*Lo más natural*, 1990 ; *La Lola se va a los puertos*, 1993). Les cinéastes apparus à l'époque de la Transition demeurent également fort productifs tout au long des années 1990 : en témoignent notamment les filmographies d'Imanol Uribe, qui met en scène quatre drames (*El rey pasmado*, 1991 ; *Días contados*, 1994 ; *Bwana*, 1996 ; *Extraños*, 1998), de Fernando Colomo (parmi ses nombreuses comédies, on peut mentionner *Rosa Rosae*, 1993 ; *Alegre, ma non troppo*, 1994 ; *El efecto mariposa*, 1995…) et de Fernando Trueba (*Belle Époque* et *La niña de tus ojos*, respectivement sortis en 1992 et 1998, ainsi que *Two Much*, qui date de 1995). La décennie 1990 suppose aussi un virage dans la trajectoire artistique de Bigas Luna, qui, au cours des années 1980, a privilégié des films sombres, souvent expérimentaux, comme nous le verrons plus loin : après le succès de *Las edades de Lulú* (1990), il réalise sa « trilogie ibérique », composée de *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) et *La teta y la luna* (1994). Ce triptyque sur la passion, qui marque le début de sa collaboration avec la scénariste Cuca Canals, lui apporte la reconnaissance du grand public espagnol ainsi qu'une certaine notoriété internationale[1]. Il abandonne les expérimentations formelles au profit d'un cinéma plus commercial et reposant sur des schémas narratifs plus traditionnels. Bien que la violence humaine demeure présente, en particulier dans le premier volet, la noirceur de ses débuts évolue vers une mise en scène colorée doublée d'un jeu avec les stéréotypes nationaux. Au cours de la seconde moitié de la décennie, le cinéaste se détache de l'hispanité pour s'orienter vers une poétique européenne, avec *Bambola* (1996), sensuelle aventure italienne, et *La camarera del Titanic* (1997), mise en abyme de l'art de conter qui fait voyager le spectateur

[1] C'est grâce à *Jamón jamón* que Bigas Luna accède au statut de cinéaste populaire. Avec ses 1 808 588 euros de recette, le film est considéré selon les critères de l'époque comme un succès commercial et critique à la fois sur le plan national et international puisqu'il parvient à s'exporter dans plusieurs pays européens, aux États-Unis, en Argentine, en Australie et même au Japon. Malgré six nominations aux Goya en 1992, l'équipe du film repart bredouille, mais le réalisateur reçoit un Lion d'Or au Festival de Venise en 1993. Son triomphe en Italie permettra à Bigas Luna de tourner quelques années plus tard *Bambola*. Par ailleurs, *Jamón jamón* se révèle être un produit économiquement rentable sur le long terme : racheté par la télévision, il bénéficie d'un deuxième souffle grâce à son exploitation ultérieure en vidéo puis en DVD. ANGULO BARTUREN, Javier, *El poderoso influjo de* Jamón jamón (2006), Madrid, El Tercer Nombre, 2007, p. 178-181.

entre la France, l'Angleterre et l'Italie. Puis il met à nouveau la culture espagnole à l'honneur dans *Volavérunt* (1999), adaptation du roman éponyme d'Antonio Larreta : la liaison du peintre Goya et de la Duchesse d'Albe, les intrigues de palais et la mystérieuse identité de la célèbre *Maja desnuda* se situent au cœur d'un univers régi par le désir et le fantasme, dans un film à l'esthétique soignée.

Pedro Almodóvar assoit pour sa part sa popularité mondiale grâce au mélodrame *Tacones lejanos* (1991), fruit d'une collaboration internationale entre El Deseo et Ciby 2000, qui marque « l'aboutissement d'une partie essentielle de la filmographie almodovarienne »[1]. Il réalise ensuite *Kika* (1993), jugé par la critique plus maladroit et hésitant, avant de proposer une réflexion sur l'écriture et le retour aux sources dans *La flor de mi secreto* (1995), qui inaugure une étape introspective dans son parcours cinématographique. En 1997, il revisite librement le genre policier dans *Carne trémula*, adaptation du roman de Ruth Rendell, *Live flesh*[2], et la décennie s'achève avec la sortie de *Todo sobre mi madre* (1999), qui marque un nouveau climax dans l'œuvre almodovarienne : non seulement cet hommage à la figure maternelle coïncide avec la disparition de la mère du cinéaste, Francisca Caballero[3], mais il reflète aussi la nécessité d'un nouveau repli sur soi pour l'homme et pour le créateur. Auréolée de prix nationaux et internationaux, l'œuvre vaut à Almodóvar l'Oscar du meilleur film étranger et scelle la consolidation de la renommée mondiale et de l'écriture d'un réalisateur devenu l'un des plus grands représentants du cinéma espagnol contemporain. Le metteur en scène se détache par conséquent du ton provocateur de ses premières créations filmiques et, au fil des années, élabore une écriture reflétant sa double évolution artistique et personnelle[4].

Enfin, certains nouveaux réalisateurs émergent au début de la décennie 1990 grâce à l'appui financier de leurs aînés, nous l'avons vu, appui qui leur permet de se professionnaliser et d'imposer leur style. La revitalisation sensible à partir du milieu des années 1990 concerne l'ensemble des secteurs de l'industrie cinématographique : elle suppose non seulement

---

[1] SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, coll. « Culture hispanique. Imágenes », 2009, p. 29.

[2] Il écrit le script en collaboration avec Ray Loriga et Jorge Guerricaechevarría, le coscénariste d'Álex de la Iglesia.

[3] Il l'avait fait participer à plusieurs reprises à ses films. Elle apparaît dans quatre de ses longs-métrages : *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), *Átame* (1989) et *Kika* (1993).

[4] Bénédicte Brémard s'intéresse à la décantation de l'écriture almodovarienne, abordée à travers la question de l'intertextualité. Elle met ainsi en évidence une pratique postmoderne de l'intertextualité, coïncidant avec les débuts du réalisateur, et une utilisation plus « classique » de cette dernière, correspondant aux films de la maturité. BRÉMARD, B., *Le Cinéma de Pedro Almodóvar…*, *op. cit.* Voir en particulier les chapitres 1 et 2, p. 22-84.

l'apparition de toute une génération de metteurs en scène inventifs et audacieux[1], mais aussi un renouvellement des spectateurs espagnols. Ceux-ci affluent dans les salles, identifiant dans les films de ces cinéastes des références qui sont aussi les leurs. Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa et Santiago Segura comptent parmi ces jeunes réalisateurs, au même titre que Julio Medem (*Vacas*, 1992 ; *La ardilla roja*, 1993 ; *Tierra*, 1995 ; *Los amantes del círculo polar*, 1998…), Daniel Calparsoro (*Salto al vacío*, 1995 ; *Pasajes*, 1996 ; *A ciegas*, 1997 ; *Asfalto*, 1999…), Agustín Díaz Yanes (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, 1995…), Alejandro Amenábar (*Tesis*, 1996 ; *Abre los ojos*, 1997…), Icíar Bollaín (*Hola, ¿estás sola?*, 1995 ; *Flores de otro mundo*, 1999…) ou encore Fernando León de Aranoa (*Familia*, 1996 ; *Barrio*, 1998…), autant de noms représentatifs de ce « sang nouveau »[2] qui irrigue la cinématographie espagnole. Cependant, loin de supposer une production uniforme, les mutations législatives et socioculturelles génèrent un cinéma ne se prêtant à aucun étiquetage, comme le démontre Carlos F. Heredero :

> La coincidencia en el tiempo de tantos directores nuevos capaces de llamar la atención con sus trabajos facilita la tentación de buscar una etiqueta colectiva, pero ésta definitivamente no existe para el fenómeno que nos ocupa y, si pudiera existir, lo más seguro es que sería rechazada por los propios afectados. La mayoría de éstos ha repetido una y otra vez que no forman ningún grupo, que no comparten ni siquiera el tipo de cine que les gustaría hacer y que el hecho de ser amigos, o de llevarse bien entre ellos, no implica en este caso ninguna otra dimensión que no sea la ambición común de expresarse con una cámara[3].

Certains critiques et chercheurs tendent néanmoins à recourir à l'appellation « Jeune Cinéma Espagnol »[4] pour désigner une réalité cinématographique marquée tant par la coexistence de différentes écritures et identités artistiques que par la diversité des tonalités adoptées et des problématiques abordées par ces réalisateurs « noveles ». Parmi les représentants de cette tendance, quatre metteurs en scène basques conquièrent critique et public à cette époque, jouant ainsi un rôle de premier plan dans la résurgence de l'industrie nationale : Enrique Urbizu, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Julio Medem[5], dont l'exemple corrobore les propos de

---

[1] Ce changement au milieu de la décennie marque aussi l'émergence de nouveaux producteurs, scénaristes et acteurs : nous évoquerons plusieurs d'entre eux au fil de notre développement.
[2] BARRY, J. & MORGAN-TAMOSUNAS, R., « New blood », *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 6-8.
[3] HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 15.
[4] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*
[5] Les nombreuses réalisations des communautés autonomes participent d'une telle diversité : malgré une concentration de 60 % de la production espagnole à Madrid et un contrôle de cette dernière par des multinationales proposant des films de plus en plus standardisés, la Catalogne, la Galice, les Canaries, l'Andalousie, la Communauté Valencienne et le Pays Basque voient dans le cinéma des autonomies un moyen de promouvoir leur langue et/ou leur culture régionales. Si des noms tels que Chano Piñeiro (Galice), Carlos Pérez Ferré (Valence) ou Pilar Távora (Andalousie) restent relativement peu connus du grand public, le cinéma basque est en revanche parvenu à s'imposer grâce à la créativité des quatre réalisateurs évoqués ici, auxquels s'ajoute aussi Daniel Calparsoro, qui est né à Barcelone mais a émigré à Saint-Sébastien à l'âge de cinq ans. Le succès de ces metteurs en scène s'explique par l'absence de revendications identitaires et le désir de réaliser un cinéma avant tout populaire et commercial. Les problématiques politiques se limitent à quelques films tournés par des cinéastes moins connus,

Carlos F. Heredero. En effet, leurs liens d'amitié et leur origine commune ne signifient pas une uniformisation plastique et narrative de leur cinéma susceptible de donner naissance à un mouvement, ainsi que l'explique Álex de la Iglesia :

> Nous sommes tous (des) amis, très proches les uns des autres, et nous aimons le cinéma que fait chacun d'entre nous. J'aime le ciné de Julio (Medem), celui de Juanma (Bajo Ulloa) et celui d'Enrique (Urbizu). Et ce que j'aime, c'est qu'ils ne se ressemblent pas. Leurs films me plaisent parce qu'ils sont complètement différents des miens. Heureusement, il n'y aucun sentiment ou volonté de groupe ou de mouvement[1].

Si l'auteur de cette déclaration commence par travailler pour Enrique Urbizu en tant que directeur artistique de *Todo por la pasta*, l'écriture épurée que développe par la suite le second[2] se distingue fort du cinéma spectaculaire de son compatriote *bilbaíno*. Après s'être consacré aux adaptations de deux romans de Carmen Rico-Godoy, œuvres de commande que lui a confiées l'époux de cette dernière, le producteur Andrés Vicente Gómez (*Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, 1994 ; *Cuernos de mujer*, 1995), Urbizu réalise en 2002 une œuvre plus personnelle, sobre et minimaliste : le polar *La caja 507*. De même, la filmographie de Juanma Bajo Ulloa présente des spécificités formelles et thématiques qui font de lui un *ave raris* dans le paysage cinématographique national. Il se voit confier le tournage du *making of* de *Tierra*, film du quatrième réalisateur représentatif de la jeune génération basque, Julio Medem[3]. Celui-ci élabore pour sa part une poétique tellurique, abolissant les limites du temps et de l'espace, prétexte à des variations autour de la dialectique réalité-virtualité et à de complexes expérimentations narratives. Son esthétique léchée confère à ses œuvres une puissante sensorialité, une sorte d'érotisme spirituel sans égal dans la mouvance basque et en général dans le cinéma espagnol.

En dépit de leur éclectisme formel et thématique, les films de la fin des années 1990 ont pour dénominateur commun un certain nombre de problématiques liées à l'imminence du changement de millénaire : préoccupations sociales, émotionnelles et sexuelles de la jeunesse contemporaine, remise en question de la cellule familiale, violence de la société, marginalité et altérité, redéfinition de l'identité espagnole dans un contexte d'européanisation et de mondialisation, poids des médias et de la culture cathodique… se situent au cœur des réflexions proposées par ces metteurs en scène. Ceux-ci proposent des réponses diverses et variées à ces

---

notamment ceux d'Antxon Ezeiza (*Días de humo*, 1989) et de Koldo Izaguirre (*Amor en off*, 1992). BENAVENT, F. M., *Cine español de los noventa*, *op. cit.*, p. 30-34.

[1] Álex de la Iglesia dans LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 12.

[2] Voir ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, *Enrique Urbizu: la imagen especial*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca vasca, 2003, 358 p.

[3] Sur son cinéma, on peut consulter l'ouvrage suivant : ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, *Julio Medem*, Madrid, Cátedra, 2010, 215 p.

questions, se refusant à adopter l'approche froide et clinique du sociologue. S'ils établissent une certaine distance par rapport à la réalité décrite, ils ne renoncent pas pour autant à toute posture éthique, y compris dans les œuvres les plus légères. Ils s'efforcent également de se détacher des moules narratifs et des canons académiques forgés par le cinéma standardisé que promouvait la « loi Miró ». Il peut sembler réducteur de proposer un répertoire des catégories du Nouveau Cinéma Espagnol, dans la mesure où la pluralité et l'hybridité des œuvres ne permettent pas de cloisonner les genres et les styles. Néanmoins, la variété de ces problématiques, telle que l'examinent Erwann Lameignère[1] et Núria Triana-Toribio[2] dans leurs travaux respectifs, permet de dégager trois principales tendances, présentant chacune des sous-thèmes, un ton et un mode d'écriture propres : le cinéma social[3] (Fernando León de Aranoa, Icíar Bollaín, Benito Zambrano, Achero Mañas…), le cinéma introspectif (Julio Medem, Marc Recha, Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez), et le cinéma de genre. Il convient de dire ici quelques mots de cette dernière catégorie puisque nous pouvons y inclure les films de Juanma Bajo Ulloa, d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, que nous présenterons en détail dans le chapitre suivant. Sans perdre de vue les spécificités des styles de chaque réalisateur, nous pouvons dégager certaines caractéristiques narratives et formelles communes aux œuvres rattachées à ce cinéma de genre, constantes qu'il sera indispensable de prendre en compte au moment d'analyser les expressions de l'outrance dans ces films. Les trois metteurs en scène que nous venons de citer, de même qu'Enrique Urbizu ou encore Alejandro Amenábar, ont développé un cinéma souvent spectaculaire, fondé sur la réappropriation des codes du septième art et des multiples formes de l'image de consommation dont ils se sont imprégnés durant leur jeunesse. Le réemploi des genres hollywoodiens constitue une stratégie à la fois commerciale et artistique qui, d'une part, favorise la renaissance industrielle du cinéma national, grâce à la récupération de canons économiquement rentables et, d'autre part, donne lieu à des déplacements, des détournements et des hybridations génériques, transmutations textuelles relevant d'une outrance formelle à laquelle nous consacrerons la troisième partie de ce travail. Ces opérations de réécriture illustrent la liberté créatrice de réalisateurs certes soumis à l'influence des modèles nord-américains mais également soucieux d'élaborer un style personnel, parfois fondé aussi sur le réinvestissement plus ou moins conscient d'un certain patrimoine culturel national. Comédies iconoclastes, *thrillers*, polars, films fantastiques ou d'épouvante se croisent et se fondent, faisant naître des émotions exacerbées, quelquefois ambivalentes, chez le spectateur : ce cinéma privilégie la représentation d'actes de brutalité symptomatiques de la violence

[1] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 30.
[2] TRIANA-TORIBIO, Núria, « Spanish Cinema of the 1990s Onwards », *Spanish National Cinema*, London / New York, Routledge, 2003, p. 143-163.
[3] Sur cette tendance du cinéma espagnol contemporain en particulier, voir THIBAUDEAU, Pascale, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? » *in* BERTHIER, N. & SEGUIN, J.-C. (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, *op. cit.*, p. 233-246.

généralisée qui affecte la société espagnole de fin de siècle. La prédilection pour l'espace de la ville (les grandes métropoles en particulier), que celle-ci soit identifiable ou non, reflète l'impact de l'urbanisation et des mutations récentes du pays sur l'individu, souvent marginal, mal intégré, voire exclu du monde citadin. Jonglant avec des références empruntées tout à la fois à une culture « d'élite » (littérature, peinture, cinéma d'auteur) et à la culture de masse (télévision, bande dessinée, cinéma *mainstream*), ces réalisateurs façonnent une esthétique de l'excès visuellement saisissante. Ils revendiquent leur désir de divertir et d'impressionner le spectateur tout en l'invitant bien souvent à considérer avec distance le monde représenté. Dans une analyse consacrée à cette tendance cinématographique, Núria Triana-Toribio qualifie de « neo-vulgares »[1] certaines de ces productions les plus outrancières, à vocation clairement commerciale (*Airbag*, *Torrente*), qui visent avant tout l'adhésion populaire et rompent radicalement avec les films à haute valeur culturelle qu'avait cherché à promouvoir la « loi Miró ».

En somme, ces metteurs en scène sont les représentants d'un jeune cinéma (ré)novateur, plus sophistiqué que celui de la décennie précédente, aussi bien sur les plans thématique que formel. La plupart de ceux que nous avons évoqués ici demeurent très actifs au cours des années 2000 : ils enrichissent leurs filmographies, polissent leur style et consolident leur position au sein du paysage cinématographique de leur pays. Les nouvelles énergies qu'incarne leur génération nous conduisent à envisager l'aube du XXIème siècle comme une période prolifique pour le cinéma national. Mais cette revitalisation signifie-t-elle pour autant la disparition des dysfonctionnements qui ont auparavant entravé le développement de l'industrie cinématographique espagnole ?

1.3. La situation de l'institution cinématographique dans les années 2000 : un optimisme à nuancer

Régénérée au cours de la décennie précédente grâce à l'apparition de nouvelles écritures cinématographiques, réconciliée avec le public, l'industrie nationale jouit au début du troisième millénaire d'une situation à première vue encourageante, y compris sur le plan international, comme le souligne le réalisateur José Luis García Sánchez : « el cine español es en estos momentos el tercero del mundo, después del norteamericano y del francés. »[2] Les chiffres

[1] TRIANA-TORIBIO, N., « Spanish Cinema... », *op. cit.*, p. 151.
[2] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 167.

publiés par l'ICAA en 2004 révèlent une croissance continue de la production de longs-métrages, spectaculaire de 1998 à 2001 (elle passe de 79 à 117 films), puis plus resserrée de 2001 à 2004 (elle atteint un total de 125 courts-métrages cette année-là)[1]. Ils reflètent également l'efficacité des aides accordées aux réalisateurs débutants puisque le total des premières œuvres diffusées sur les écrans au cours des années 2000-2004 dépasse largement celui de toute la décennie antérieure, avec 176 films contre 162 pour les années 1990. Le maintien d'un régime de coproductions stable ainsi que le renom de quelques réalisateurs hors des frontières de l'Espagne permettent par ailleurs au cinéma local de bénéficier d'un certain prestige international : le succès des deux œuvres d'Alejandro Amenábar, *Los Otros* (2001), film fantastique tourné en anglais avec des interprètes américains, et *Mar adentro*, qui obtient l'Oscar du meilleur film étranger en 2004, ainsi que celui des drames *Hable con ella* (2002) et *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar, reconnu depuis longtemps en Europe et en Amérique, témoignent de l'intérêt porté par les autres pays à un cinéma péninsulaire désireux de s'exporter, optant tantôt pour l'abandon des marqueurs nationaux, tantôt pour l'affirmation d'une hispanité acclimatée au contexte de mondialisation[2]. Álex de la Iglesia se montre lui aussi très actif dans les années 2000 : après sa comédie de « terror vecinal » *La comunidad* (2000) et son western parodique *800 balas* (2002), qui est un échec commercial, il tourne *Crimen ferpecto*, succès de l'année 2004 qui confirme la popularité du genre de la comédie noire en Espagne. Fort de sa première expérience aux États-Unis en 1997, il se lance dans une nouvelle collaboration avec les Américains et réalise *Los crímenes de Oxford* (2008), dont le protagoniste est incarné par Elijah Wood (acteur vedette de la trilogie *Le Seigneur des anneaux*[3]), pour finalement revenir à des problématiques nationales avec le drame à arrière-plan historique *Balada triste de trompeta* (2010), succès critique et public. Il tourne ensuite *La chispa de la vida* (2011)[4], œuvre de commande passée par le producteur Andrés Vicente Gómez et traitant de la crise espagnole sur un mode tragicomique, puis une comédie horrifique inspirée du folklore basque, *Las brujas de Zugarramurdi* (2013). Les films réalisés par Bigas Luna au début du XXIème siècle (à l'exception peut-être de *Son de mar*, adaptation d'un roman de Manuel Vicent sortie en 2001), *Yo soy la Juani*

---

[1] GARCÍA CHASCO, Gonzalo, « Balance del cine español en el año 2004 » *in* THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coord.), *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, CRINI (Université de Nantes), 2006, Voix Off n° 7, p. 25-48.

[2] Ces deux tendances se dessinent notamment dans la production fantastique espagnole des années 1990-2000, comme le démontre Sergi Ramos Alquezar dans une étude diachronique du genre. Il cite des succès comme *El espinazo del diablo* et *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro) ou encore *El orfanato* (Juan Antonio Bayona), coproduits par l'Espagne et le Mexique. RAMOS ALQUEZAR, Ramos, « Le fantastique espagnol, une approche historique du genre » *in* RODRÍGUEZ, M.-S. (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 33-50.

[3] *The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003.

[4] Álex de la Iglesia reprend en solitaire le script proposé par le scénariste américain Randy Feldman afin de l'adapter au contexte sociopolitique espagnol.

(2006) et *DiDi Hollywood* (2010), ainsi que le quatrième long-métrage de Juanma Bajo Ulloa, *Frágil* (2004), sont pour leur part moins remarqués.

Peu de productions locales se hissent au rang de *blockbusters* à l'américaine. Toutefois, les 6 millions d'Espagnols séduits par *Los Otros*[1] s'ajoutent aux 5,5 millions de spectateurs qui ont afflué dans les salles pour voir *Torrente 2: Misión en Marbella*[2] en 2001, année particulièrement féconde en termes de recettes, bien que le public manifeste son enthousiasme presque exclusivement pour ces deux seuls films. Il convient d'ailleurs de s'attarder un moment sur le cas Torrente, paradigmatique des problématiques de l'industrie cinématographique espagnole dans les années 2000. Après le succès retentissant du premier opus en 1998, ce deuxième volet entérine la popularité de la figure de l'odieux policier et l'efficacité de l'écriture parodique élaborée par Santiago Segura, confirmées par les 12,9 % et les 13 % de parts de marché obtenus au moment de la diffusion des deux films par la télévision[3]. En 2005, un troisième film, *Torrente 3: el Protector*, donne suite aux aventures de ce personnage fictif devenu véritable phénomène de masse, autour duquel l'acteur-réalisateur a bâti un solide système promotionnel inspiré du modèle hollywoodien, système dont nous analyserons ultérieurement les rouages. Si cette suite constitue indéniablement un nouveau succès commercial avec 3,5 millions de spectateurs, force est de constater que le public est accouru moins massivement dans les salles, ce qui a entraîné une réduction des recettes par rapport à l'opus précédent : celles-ci s'élèvent à 18,1 millions d'euros contre 22 millions pour *Torrente 2*. Josu de la Varga met en évidence une recherche de consommation immédiate chez les spectateurs de Segura[4] : c'est en effet surtout au cours de la première semaine d'exploitation des aventures du justicier madrilène que se cumulent les entrées, les statistiques révélant un certain essoufflement après l'explosion initiale. Si *Torrente 4: Lethal crisis (crisis letal)* (2011) connaît la sortie la plus prometteuse de l'histoire du cinéma espagnol avec 1 090 127 spectateurs et 8,4 millions d'euros recueillis en un week-end seulement – plus que les recettes totalisées par les films espagnols de 2010 –[5], il n'atteint pas à la fin de son exploitation les records du deuxième volet. De tels chiffres témoignent certes d'une fidélité indéfectible du public espagnol envers Torrente et l'humour obscène de Segura depuis plus de

---

[1] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 119.

[2] VARGA, Josu de la, « Las paradojas del éxito de *Torrente* de Santiago Segura », *Forum Libertas*, diario digital [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur : <http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/noticia.php?id_noticia=19579&id_seccion=9> (consulté le 14/05/2012)

[3] « *Pánico en el túnel*, el filme más visto de la década », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], Unidad Editorial Internet, 31/10/2010, disponible sur : <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/31/television/1288526942.html> (consulté le 18/08/2014)

[4] VARGA, J. de la, « Las paradojas del éxito… », *art. cit.* [en ligne]

[5] BELINCHÓN, Gregorio, « Taquilla fin de semana: *Torrente 4* llega a los 8,4 millones de euros », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 16/03/2011, disponible sur : <http://www.blogs.elpais.com/version-muy-orignal/2011/03/tagtor.html> (consulté le 14/05/2012)

dix ans, mais il n'en demeure pas moins que l'incontestable diminution du nombre d'entrées reflète un nouveau moment de crise du cinéma espagnol, à l'aube de la décennie 2010. C'est ce que souligne le créateur et interprète de Torrente lui-même, un mois précisément après la sortie de son quatrième long-métrage, pourtant classé troisième grand succès du moment sur le marché international, hors du territoire nord-américain, par *The Hollywood Reporter*[1] :

> A mí por suerte [la crisis] no me ha afectado demasiado, porque con esta película hemos tenido éxito. Pero aun así te diré que afecta, porque ha gustado muchísimo más que la anterior y aun así va a ser la que menos espectadores tenga. Es que han cerrado el 10 por ciento de las salas en España y hay un 40 por ciento menos de asistencia al cine. *Torrente 4* ha recaudado al día de hoy 19 millones de euros y creo que acabará su carrera con 19 millones y medio. En público, la primera la vieron 3 millones de individuos, la segunda 5 millones y medio, la tercera 3 millones y medio y ésta no va a llegar a 3. Como en todo, hay una especie de monopolio de las majors, que de alguna forma protegen sus inversiones[2].

Si l'on peut sans doute mettre cette baisse sur le compte d'un probable début de lassitude des spectateurs, hypothèse que les recettes de *Torrente 5: Operación Eurovegas* semblent confirmer[3] (le film a certes fait une sortie prometteuse mais n'a pas atteint les records de l'opus précédent, n'arrivant qu'après la comédie *Ocho apellidos vascos* dans le classement des plus gros succès de l'année 2014[4]), les considérations de Segura sur l'évolution décroissante du nombre d'entrées obtenu par des films aussi populaires que les siens mettent également en lumière les anomalies de l'industrie cinématographique nationale, accentuées par la crise généralisée qui ronge l'Espagne depuis 2008. Autrement dit, le bilan des années 2000-2010 ne doit pas générer un optimisme aveugle mais suppose de prendre en compte un certain nombre de facteurs qui entravent l'épanouissement du cinéma local, parmi lesquels il est nécessaire de signaler le phénomène du téléchargement illégal, qui affecte en particulier les grosses productions.

---

[1] « Taquilla: *Torrente 4* es la tercera producción más exitosa del mercado internacional, *Los colores de la montaña* superó al cine hollywoodiense en Colombia », *Noticine.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 15/05/2011, disponible sur :
<http://www.noticine.com/industria/42-industria/14778-taquilla-qtorrente-4q-es-la-tercera-produccion-mas-exitosa-del-mercado-internacional-qlos-colores-de-la-montanaq-supero-al-cine-hollywoodiense-en-colombia.html> (consulté le 14/05/2012)

[2] Santiago Segura dans GALIZZI FLORES, Silvio, « Torrente en Montevideo », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 04/11/2011, disponible sur :
<http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/11/11/04/cultural_603608.asp> (consulté le 02/04/2012)

[3] HERBERA, Juan, « *Torrente 5* arrasa (€3,7M) aunque se aleja mucho de los récords », rtve.es [en ligne], [s. l.], Corporación de Radio y Televisión Española, 07/10/2014, disponible sur :
<http://blog.rtve.es/estrenos/2014/10/torrente-5-arrasa-37m-aunque-se-aleja-de-los-r%C3%A9cords.html> (consulté le 15/10/2014)

[4] « Taquillas hispanas: *Torrente 5* sigue primera en España pero no logra superar a *Ocho apellidos vascos* », Noticine.com [en ligne], [s. l.], Noticine.com, 13/10/2014, disponible sur :
<http://www.noticine.com/industria/42-industria/21694-taquillas-hispanas-qtorrente-5q-sigue-primera-en-espana-pero-no-logra-superar-a-qocho-apellidos-vascosq.html> (consulté le 15/10/2014)

Si l'industrie espagnole, au cours du premier mandat du PP, a bénéficié des effets positifs de la politique cinématographique impulsée par le PSOE avant l'arrivée au pouvoir du parti adverse, les mesures ultralibérales de ce dernier commencent à lui porter préjudice à partir de l'année 2000, date à laquelle José María Aznar est réélu à la tête du gouvernement : l'augmentation du nombre de films se révèle être moins un indicateur de la bonne santé de l'institution nationale que de ses déséquilibres. En effet, la multiplication des productions espagnoles – Nuria Vidal parle de véritable « inflation »[1] – ne signifie pas que toutes connaissent le succès de *Los Otros* ou de *Torrente*, la grande majorité étant retirée des salles de cinéma au bout d'une semaine, sans avoir eu le temps d'attirer le public. En outre, sur les 158 metteurs en scène apparus dans les années 1990, 89 ne sont pas parvenus à réaliser un second film et ont aussitôt disparu du paysage cinématographique[2]. L'émergence constante de nouveaux cinéastes empêche souvent ceux qui ont déjà une œuvre à leur actif de poursuivre leur carrière, les contraignant à triompher dès leur premier film. Ainsi, rares sont les réalisateurs qui parviennent à s'affirmer dans ce contexte. Parmi ceux qui ont gagné une certaine reconnaissance du public et de la critique durant la première moitié des années 2000, nous pouvons retenir quelques noms : Santiago Amodeo, Achero Mañas, Laura Mañá, Manuel Martín Cuenca, Roberto Santiago…[3]. Par ailleurs, c'est le monopole des *majors*, en grande partie responsable des difficultés rencontrées par le cinéma espagnol, que dénonce Santiago Segura dans la déclaration citée plus haut : les secteurs de la distribution et de la diffusion sont soumis à la politique des multinationales, cheval de Troie de l'industrie hollywoodienne. Ces dernières exercent différents types de pressions qui portent atteinte au principe de libre concurrence, imposant entre autres l'achat de films par lots, qui oblige les cinémas à diffuser les produits les plus médiocres dans des conditions optimales.

Le secteur cinématographique espagnol pâtit de surcroît des stratégies commerciales déployées par le cinéma nord-américain. Celui-ci consacre 40 % du budget de ses films à la multiplication des copies et à l'organisation de vastes campagnes de publicité anticipées : le film est érigé en véritable phénomène médiatique, souvent renforcé par des opérations *marketing*, telles que la création de produits dérivés, destinées à appâter les spectateurs bien avant sa sortie. Le cinéma local ne réserve quant à lui que 10 % de ses moyens financiers à la promotion et à la commercialisation de ses œuvres[4]. Malgré tout, des réalisateurs comme Almodóvar, de la Iglesia, Segura et même, plus récemment, Bajo Ulloa, développent de solides méthodes

[1] VIDAL, Nuria, « Introduzione al cinema spagnolo degli anni '90 » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 15-20.
[2] HEREDERO, Carlos F., « Nuovi creatori per nuove immagini », *ibid*., p. 25.
[3] THION-SORIANO MOLLÁ, D. (coord.), *Temps, mémoire…*, *op. cit*., p. 78-83.
[4] HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 169.

promotionnelles, que nous appréhenderons dans notre troisième partie comme une forme extrafilmique de l'outrance, méthodes inspirées d'un modèle hollywoodien qu'ils tentent d'imiter et d'adapter à la réalité du marché national. Dans le cas des quatre opus tournés par Segura pour prolonger le succès de *Torrente, el brazo tonto…*, la vocation commerciale semble clairement prendre le pas sur la dimension artistique et créative, comme le pointent certains critiques, sarcastiques :

> Reconocida la habilidad de una producción que se nutre de un casting diseñado para el rentable desfile del famoseo patrio y de una promoción tan salvaje como barata –una camiseta, mucho gracejo y todos los programas habidos y por haber– uno escribiría que la cuarta entrega de las aventuras de Torrente es una obra maestra si todo esto se midiera con la caja registradora en la mano. Pero no. Resulta que el cine también es arte, talento, ingenio, forma, estética. Y en todos esos aspectos hay muy poco cine en *Torrente 4*. Prácticamente no hay nada[1].

Mais l'incompatibilité entre recherche de rentabilité économique et dessein artistique est loin d'être systématique, comme le prouve le cinéma de Pedro Almodóvar, d'Álex de la Iglesia et de Bigas Luna, celui-ci, par exemple, assumant pleinement le caractère nettement plus commercial qu'il donne à sa production à partir des années 1990 : « a mí el cine comercial no me asusta siempre y cuando siga siendo buen cine »[2], admet-il au moment de la sortie de *La teta y la luna*.

Le souci de ces metteurs en scène de conquérir le public le plus large possible se conjugue aux initiatives d'un État espagnol qui, face à l'hégémonie américaine, accentue sa politique de soutien et de protection. Une telle posture conduit l'historien Casimiro Torreiro à définir ironiquement le cinéma local comme

> un enfermo que se resfría con bastante frecuencia, un enfermo complicado, cuya salud depende, al menos desde la terminación de la guerra civil, de las recetas del Estado. Es un cine fundamentalmente subvencionado y, por lo tanto, profundamente dependiente, en su producción, de las directrices que 'papá Estado' señala en cada momento con sus recetas, es decir con sus propuestas y normas legislativas[3].

Cette industrie cinématographique mal en point voit dans le maintien des quotas d'écran un dernier rempart contre la colonisation nord-américaine lui permettant de conserver une petite liberté de marché pour la distribution et la diffusion de films nationaux et communautaires. De plus, par le biais de la participation à des semaines du cinéma et à des festivals, elle tente de s'exporter et de stimuler sa projection internationale, mais, en dépit de la renommée de quelques metteurs en scène, certains marchés restent inexploités. C'est ainsi le cas de

---

[1] HUERTA, Miguel Ángel « Torrente 4: Lethal Crisis » *in* MARTÍN, Jerónimo José, *et al.* (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2004, p. 119-121.
[2] Bigas Luna dans GAFAROT, Xavier, « Bigas Luna rueda una 'historia romántica de un niño que se enamora de una teta' », *Diario 16*, 24/03/1994, p. 51.
[3] Cité dans HEREDERO, C. F. & SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro…*, *op. cit.*, p. 163.

l'Amérique latine, envahie par les productions hollywoodiennes, où l'Espagne n'a jamais réellement réussi à s'implanter. En substance, les maux du cinéma espagnol ne sont pas tant liés au financement des films, facilité par la consolidation du système de subventions, qu'au problème du contrôle des secteurs de la distribution, de la promotion et de la commercialisation des œuvres locales, dans un contexte d'économie de marché mondialisée où les lois de la concurrence sont dictées par les multinationales nord-américaines. L'institution cinématographique espagnole n'a pour l'heure d'autre choix que de maintenir une politique protectionniste permettant de limiter le plus possible cette colonisation des écrans et de s'efforcer de conquérir de nouveaux espaces de diffusion.

C'est par l'évocation de ces problématiques économiques, conséquences de la dynamique de globalisation qui n'a cessé de s'affirmer depuis trente ans, que s'achève ce balayage introductif, nécessaire à la contextualisation du cinéma qui fait l'objet de notre étude et à la compréhension des enjeux de l'institution cinématographique dans un tel contexte national et international. Après cette présentation générale, il convient d'observer de plus près les écritures des cinq metteurs en scène sur lesquels nous avons choisi de porter notre attention, en tenant compte du fait qu'ils ont émergé à des moments différents de l'histoire de la démocratie et de la cinématographie espagnoles. Notre prochain objectif est de dégager un certain nombre de traits caractéristiques susceptibles de nous aider à mieux cerner les univers de ces réalisateurs qui font tous, et selon des modalités diverses, la part belle à l'excès, à la démesure, à l'exagération.

Chapitre deux. De *Pepi, Luci, Bom…* à *Torrente* : apparition et consolidation de cinq écritures de l'outrance

Notre corpus réunit deux réalisateurs surgis à l'époque de la Transition et trois metteurs en scène ayant fait leur apparition au cours de la décennie 1990, tous actifs dans les années 2000 : porte-étendards du cinéma des premières années du postfranquisme, Pedro Almodóvar et Bigas Luna, aujourd'hui reconnus internationalement, tournent au début de leur carrière des films provocateurs dans lesquels les manifestations thématiques et formelles de la démesure traduisent une libération des mœurs et de l'image, en réponse à la répression des décennies précédentes. Si leurs écritures respectives se décantent au fil des années, elles n'en présentent pas moins certaines constantes autorisant un rapprochement avec celles des nouveaux réalisateurs apparus une dizaine d'années après. Ce sont en particulier Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura, tous trois représentants du cinéma de genre défini dans le chapitre précédent, qui ont retenu notre attention. Il nous semble pertinent de mettre leurs filmographies en perspective, en ce sens qu'ils ont suivi des parcours similaires, partagent en partie une même méthodologie créative et développent, chacun à sa manière, un cinéma de l'hyperbole, de l'étrangeté, de l'excentrisme. En vue de poser les premiers jalons d'une réflexion sur la notion d'outrance, c'est à une observation attentive des excès narratifs et formels de leurs univers respectifs que nous allons nous livrer ici.

2.1. Émergence de deux précurseurs : Pedro Almodóvar et Bigas Luna

L'Espagne fraîchement libérée du joug franquiste voit naître deux cinéastes dont les premiers films, tout comme ceux d'autres réalisateurs emblématiques de la Transition, rendent compte des bouleversements de la période : Pedro Almodóvar et Bigas Luna qui, nous l'avons vu, surmonteront les changements d'époque et continueront de tourner activement au cours des décennies suivantes. Leurs premières œuvres nous semblent préfigurer à certains égards les propositions audacieuses de la génération suivante dont ils sont en quelque sorte les précurseurs. De même qu'elle constituera une constante chez leurs cadets, l'outrance, que nous nous contentons pour l'heure de mentionner sans la théoriser, se situe au cœur de leurs récits filmiques et donne lieu à l'élaboration d'écritures cinématographiques novatrices, qui font apparaître les deux réalisateurs comme les hérauts d'un cinéma du débordement en Espagne.

L'esprit de licence provocateur qui règne dans les deux premiers longs-métrages d'Almodóvar, réalisés dans le contexte de la Movida, constitue l'émanation culturelle d'une jeune démocratie désireuse de jouir des nouvelles libertés qui s'offrent à elle. L'humour décomplexé et vitaliste almodovarien trouve un contre-point dans l'atmosphère morbide de la « trilogía negra »[1] de Bigas Luna dont le cinéma conceptuel propose une plongée dans les méandres de la psyché humaine ; ces thématiques obscures traversent tous les films tournés par le metteur en scène catalan dans les années 1980, bien que certaines œuvres intermédiaires introduisent des modifications formelles annonciatrices de l'esthétique lumineuse et colorée des « retratos ibéricos »[2], brossés au début de la décennie suivante. Traités sur un registre sérieux, inquiétant, les fantasmes et obsessions psychopathologiques répondent à la joyeuse célébration des comportements alternatifs chez Almodóvar. Les premières étapes de ces filmographies, produits de la même époque, offrent ainsi deux peintures différentes de la démesure, deux regards représentatifs des deux grands pôles artistiques de l'époque : Madrid et Barcelone[3], foyers de mouvements avant-gardistes dont Almodóvar et Bigas Luna sont les héritiers respectifs. Bien que les films abordés ici ne fassent pas partie de notre corpus principal, il est nécessaire de s'attarder un moment sur leurs particularités narratives et esthétiques afin de mieux comprendre la genèse de ces deux styles cinématographiques.

2.1.1. L'excès almodovarien, entre art de vivre et art filmique

La Transition engendre des bouleversements politiques et socioculturels qui font de l'immédiat postfranquisme le creuset de nouvelles énergies créatives. C'est dans ce contexte que Pedro Almodóvar tourne ses premiers films, en particulier *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) et *Laberinto de pasiones* (1982), longs-métrages représentatifs des dynamiques nées à la fin des années 1970, puis de la Movida, mouvance qui émerge dans certaines grandes villes, notamment dans la capitale espagnole, au moment de la mise en place du régime

[1] CAMÍ-VELA, María, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 4, 2000, p. 249-263.
[2] *Ibid.*
[3] Au milieu des années 1960, le critique Ricardo Muñoz Suay met en évidence l'opposition entre deux pôles de création : la *Escuela Oficial de Cine*, ancien *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* créé en 1947, d'où provient le *Nuevo Cine Español*, phénomène essentiellement madrilène, et la *Escuela de Barcelona*, dont les membres centrent leurs travaux sur la recherche formelle et se montrent soucieux de privilégier la subjectivité du créateur. Le manque de circuits de distribution limite les productions de ce deuxième foyer créatif au public très réduit des ciné-clubs et des salles d'art et essai. Néanmoins, l'influence de l'école de Barcelone a eu des répercussions sur tout le cinéma espagnol : elle a conduit à l'élaboration d'un langage cinématographique plus élaboré, distinct du réalisme social qui avait prédominé jusqu'alors. LARRAZ, E., « L'École de Barcelone et le cinéma catalan », *Le Cinéma espagnol des origines…*, , *op. cit.*, p. 186-191.

démocratique. Les critiques ont coutume de définir ces deux longs-métrages comme des œuvres d'essai, sorte de prologue à la filmographie almodovarienne, dont les excès ne prennent tout leur sens qu'à la lumière de cette conjoncture socioculturelle.

Un phénomène de la démesure : la Movida

Le réalisateur lui-même considère que c'est au climat d'effervescence créative de la Movida qu'il doit sa percée dans le monde du cinéma : « Fuera de España he surgido justo en el momento en que los ojos estaban puestos en este país. Y en España salí también en el momento ideal, en el momento de explosión de un nuevo movimiento. »[1] Le bouillonnement culturel qui caractérise la Movida madrilène témoigne d'une libération des mœurs et des arts qui entérine publiquement et médiatiquement des pratiques *underground* surgies au cours de la décennie précédente. Concept imprécis et chronologiquement flou, la Movida[2] madrilène désigne littéralement « todo lo que se mueve, todo lo innovador, todo lo que cambia »[3] : issue de la contre-culture des années 1973-1980 (« el rrollo », à l'origine restreint au seul domaine musical), cette tendance s'est peu à peu étendue à toutes les disciplines artistiques et a par la suite évolué vers un esprit moins alternatif et plus commercial, imprégné de l'esthétique *pop*. Notre propos n'est pas ici d'étudier le phénomène en profondeur[4] mais d'essayer de démontrer que les excès des premiers films d'Almodóvar sont l'émanation de ce climat culturel, qualifié par certains auteurs de « dionisíaco »[5]. Loin de former un mouvement ou une école, les individus qui prennent part à cette dynamique ne revendiquent aucun positionnement théorique, aucune autre posture que celle de l'hédonisme érigé en art de vivre et en principe créatif. Ils s'inscrivent dans un *hic et nunc* apolitique, le Madrid de l'époque[6], au sein duquel la consommation effrénée de drogues et la diversification des pratiques et comportements sexuels traduisent une boulimie existentielle permise par la libération des mœurs. Le processus de révélation identitaire qui s'opère alors et la reconnaissance de nouvelles formes d'expression artistiques conduisent les

---

[1] Pedro Almodóvar dans VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Barcelona, Destino, col. « Destinolibro », n° 285, 2000, p. 31.

[2] Associé à l'idée de mouvement, le terme est employé notamment dans la langue argotique des marginaux : il peut renvoyer à une descente de police ou à un trafic de drogue. Voir BESSIÈRE, B., « 8-A) Les connotations *underground* des prolégomènes de la Movida », *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 191-198.

[3] GALLERO, José Luis, *Sólo se vive una vez la movida. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 21. L'ouvrage rassemble des entretiens avec différentes personnalités marquantes de la Movida madrilène, éclairantes pour l'étude de la période et de ses dynamiques.

[4] Pour une analyse approfondie des facteurs, des manifestations et des représentants du phénomène de la Movida en Espagne, voir DUMOUSSEAU-LESQUER, Magali, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012, 345 p.

[5] GUBERN, Román, « La fiesta de la cultura », *Letra internacional*, n° 95, 2007, p. 60-69.

[6] Le phénomène est étroitement lié à la politique culturelle menée par le socialiste Enrique Tierno Galván, qui fut maire de Madrid de 1979 à 1986. BESSIÈRE, B., « 8-B) Essor et médiatisation de la Movida. L'accession à la mairie d'Enrique Tierno Galván », *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 199-207.

acteurs de cette mouvance à interroger la notion de limite, et supposent la transgression et la redéfinition de ce qui avait constitué la norme sous la dictature. La disparition de Franco et la suppression de la censure entraînent un déverrouillage de toutes les frontières, illustré par le slogan « Madrid, todo es posible » : les changements qui s'effectuent dans un contexte où « ce qui était caché, s'expose, ce qui était considéré comme déviant, devient la norme, ce qui était attaqué, est désormais revendiqué et les interdits sont encouragés y compris par les autorités »[1], révèlent qu'après trente-six ans ans de répression, la norme, loin d'être immuable, est inévitablement appelée à être déplacée et redéfinie. Phénomène paradigmatique de la transformation des mentalités, la Movida témoigne du désir de la jeune démocratie d'enterrer le passé dictatorial, de tourner le dos à l'Histoire récente pour se focaliser sur son présent bohème, sur sa « feliz normalidad »[2]. Cette perspective frivole et insouciante ne peut être analysée, souligne Bernard Bessière, qu'à la lumière des données sociologiques de l'après-franquisme que sont les réalités de la culture urbaine, les phénomènes du *desencanto* et du *pasotismo*, ainsi que les événements qui ont marqué la vie politique espagnole suite à la mort du dictateur[3]. Elle constitue, par les problématiques sociales qu'elle met en jeu, « el primer anuncio de lo que sería luego el movimiento posmoderno »[4], auquel nous consacrons le chapitre suivant.

Couramment désigné par la critique comme « l'enfant terrible de la Movida », Pedro Almodóvar considère que cette dernière s'échelonne sur cinq ans, de 1978 à 1983, date à laquelle l'élan vital et créatif qui la définit commence à s'essouffler. Il est l'un des grands représentants de cette « nouvelle vague » (*nueva ola*) qui déferle à l'époque sur la capitale et que reflètent ses premiers longs-métrages : alors âgé d'une trentaine d'années, il s'emploie à recréer le climat au sein duquel il évolue en brossant le portrait d'une galerie de personnages outrés, excentriques, parfois à peine ébauchés, et incarnant les bouleversements identitaires d'une société en pleine mutation. Iconoclastes, provocateurs, les films datant de cette période « reflejan el cambio que ha habido en España, entre otras cosas porque no se habrían podido hacer antes »[5], déclare le metteur en scène en 1988. Ces œuvres constituent la phase initiale de la trajectoire almodovarienne, si l'on excepte l'étape « préhistorique » des courts-métrages. Non seulement elles délivrent des informations d'ordre documentaire sur le Madrid de la fin de la décennie 1970 et des premières années de la démocratie, mais elles permettent aussi au cinéaste d'apprivoiser l'outil cinématographique : il pose les bases d'une esthétique de la surenchère et de l'ostentation, et recourt volontiers au *kitsch*, appréhendé « comme élément

[1] DUMOUSSEAU-LESQUER, M., *Au nom du Père, des fils…*, *op. cit.*, p. 148-149.
[2] GALLERO, J. L., *Sólo se vive una vez…*, *op. cit.*, p. 8.
[3] BESSIÈRE, B., *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 193.
[4] GALLERO, J. L., *Sólo se vive una vez…*, *op. cit.*, p. 313. Bernard Bessière met également en avant l'existence d'une sensibilité postmoderne dans les comportements de la Movida : BESSIÈRE, B., « Gadget postmoderne ou élan créatif ? », *Vingt ans de création espagnole…*, *op. cit.*, p. 38-44.
[5] VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 32.

ludique et décoratif »[1] que nous retrouverons dans certains de ses films ultérieurs, mais aussi chez d'autres cinéastes tels que Bigas Luna. Dès cette époque, le réalisateur autodidacte dessine les contours d'un univers personnel et d'une écriture qu'il polira au fil des années. L'exploration de ses deux premières comédies fait apparaître la démesure comme un axiome de son œuvre, qui se décline en une multitude de personnages hauts en couleur, de comportements et de propositions stylistiques osés.

Considéré comme « el gran triunfador de la Movida »[2] parce qu'il a survécu à l'extinction de la mouvance et est parvenu à s'adapter aux époques qu'il a traversées, Pedro Almodóvar naît en tant que cinéaste professionnel dans ce contexte d'effervescence culturelle. Dès le milieu des années 1970, alors qu'il travaille comme employé à la Telefónica de Madrid, il s'adonne à la réalisation de courts-métrages en super-8, qu'il double lui-même lors de projections publiques, déjà révélatrices de son sens du spectacle et de sa quête de visibilité. Des films n'ayant fait l'objet d'aucune commercialisation comme les récits brefs *Dos putas, o Historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *El sueño o la estrella* (1975), *Tráiler de Who's Afraid of Virginia Woolf* (1976), *Muerte en la carretera* (1976), *Las tres ventajas de Ponte* (1977), spot publicitaire parodique qui sera repris dans *Pepi, Luci, Bom…*, *Sexo va, sexo viene* (1977), *Salomé* (1978), tourné en format semi-professionnel (16 mm), ou encore le long-métrage en super-8 *Folle… Folle… Fólleme Tim* (1978), partagent un même esprit provocateur puisant ses racines dans les courants contre-culturels internationaux de la décennie 1970 et préfigurent les futures œuvres longues. Almodóvar manifeste dès cette période un goût prononcé pour le détournement, la subversion et l'excès, dont il explore les mécanismes par le biais de ces expérimentations cinématographiques. Il se refuse toutefois à tourner des films conceptuels faisant fi de toute narration, pourtant chers aux artistes alternatifs : « Yo estaba muy mal visto, porque toda mi intención era narrar una historia »[3], « A los conceptuales les parecía un demérito que yo intentara contar historias, como en los años cuarenta… »[4], se souvient-il. Bonimenteur de ses propres réalisations en super-8, il se montre fidèle à l'art traditionnel du récit et s'attache à compléter par ses doublages et interventions orales des informations visuelles parfois lacunaires. Déjà à l'époque, il se présente comme un conteur d'histoires, qualité qui le conduira à mettre en place, dans ses longs-métrages (à l'exception peut-être du balbutiant *Pepi, Luci, Bom…*), des structures narratives élaborées entremêlant les trajectoires de nombreux personnages et tendant parfois à désorienter le spectateur.

---

[1] BESSIÈRE, B., *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 204.
[2] GALLERO, J. L., *Sólo se vive una vez…*, *op. cit.*, p. 216.
[3] Pedro Almodóvar dans *ibid.*, p. 213.
[4] Pedro Almodóvar, « Mi cine alternativo », *Historia del cine*, El País, 1990, cité dans *ibid*.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* : une première œuvre entre *punk* et *pop

C'est la commande d'un roman-photo obscène et comique par l'éditeur Juan José Fernández pour sa revue alternative *Star* qui est à l'origine du projet de *Pepi, Luci, Bom…*, et en particulier de la célèbre séquence des *Erecciones generales*. En dépit de l'enthousiasme de deux de ses acteurs principaux, Carmen Maura, alors membre de la compagnie théâtrale *Los Goliardos*, et Félix Rotaeta, le tournage est placé sous le signe de la précarité et des difficultés d'organisation – le cinéaste novice lui-même alterne la réalisation de son film avec son travail à la Teléfonica : il dure plus d'un an et n'est mené à son terme que grâce à la participation financière d'Almodóvar, des comédiens, des nombreux amis qu'ils ont sollicités et aux fonds obtenus tardivement par Pepón Coromina, producteur phare de la Transition. Le retour sur la genèse de ce premier long-métrage permet de mieux en appréhender les spécificités formelles, qui sont autant de traces de ces mauvaises conditions matérielles (« se ve mal, se oye mal »), perceptibles au point que certains critiques qualifient le film de « peor película del cine español en cuanto a la realización »[1] : il présente une structure éclatée due à la juxtaposition grossière de séquences assemblées dans un ordre aléatoire et constituant des unités autonomes (la publicité pour les culottes *Ponte* ; la séquence où la coquette femme à barbe incarnée par Cristina Sánchez Pascual, atteinte de logorrhée, se rase pour attirer l'attention de son mari ; le passage des *Erecciones Generales* ; la séquence de la fête…), à la manière de sketches ou de vignettes de bande dessinée. L'influence du *cómic* dans *Pepi, Luci, Bom…* est d'ailleurs sensible non seulement au niveau de l'organisation narrative mais aussi dans son esthétique elle-même : le générique d'ouverture[2], la mise en abyme d'images de bandes dessinées (Pepi les collectionne), les plans insolites, le chromatisme primaire, les personnages archétypaux sans substance et l'insertion de cartons annonçant l'action à venir entre les séquences mettent en lumière l'instauration d'un dialogue des supports et des langages qui préfigure les futures hybridations formelles almodovariennes. C'est en effet un projet initial de roman-photo qui débouche sur la réalisation d'un film s'apparentant à une sorte de bande dessinée de celluloïd, à mi-chemin entre les esthétiques *punk* et *pop*. Si ce film insolent évoque davantage les courants d'avant-garde alternatifs surgis en Espagne au cours de la deuxième moitié des années 1970 et justifie un possible rapprochement avec le dérangeant *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), la joyeuse

[1] VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 271.

[2] Il est l'œuvre de l'artiste Ceesepe, également auteur de l'affiche du film. Influencée par le *pop art* britannique, cette figure majeure de la Movida a fait ses débuts dans l'univers de la bande dessinée *underground* au milieu des années 1970, côtoyant des dessinateurs barcelonais tels que Max, Nazario ou Javier Mariscal. Ceesepe s'est ensuite tourné vers la peinture et le collage. Il a aussi réalisé l'affiche de *La ley del deseo* (1986) et plusieurs autres que l'on aperçoit dans *La mala educación* (2004).

atmosphère qui règne dans l'univers du triangle féminin formé par Pepi, Luci et Bom témoigne plutôt de la prégnance de l'influence *pop*[1], comme l'affirme Almodóvar lui-même :

> *Pepi…* corresponde a la época del *punk*. Aunque estéticamente no es *punk*, sino *pop*, popísima. Cuando empecé a escribirla partía de la ideología del *punk*, la agresividad, la corrosividad social que tenía el *punk* y que estaba representada por el personaje de Alaska. […] *Pepi…* está escrita en el año 1978, influenciada por el movimiento *punk*, pero el *punk* está transformado por lo que se vivía aquí, es una manera de ver el *punk* más vital, más *pop*[2].

Cette énergie vitale qui anime le monde diégétique de *Pepi, Luci, Bom…* est propice à l'élaboration d'un humour impertinent qui marie sexe, drogue, scatologie et grossièreté dans une comédie atypique, « divertida, audaz, corrosiva, incorrecta, moderna, desigual, subversiva y amoral »[3] mettant à mal les valeurs traditionnelles. Ainsi, la relation lesbienne sadomasochiste qui naît entre Luci et Bom illustre les nouveaux comportements sexuels qui s'affirment au cours des premières années du postfranquisme. Elle est d'autant plus provocatrice pour l'époque qu'elle se double de pratiques obscènes telles que l'urophilie, représentée dans la séquence de la « meada ». Elle se conjugue à l'émancipation féministe de Pepi et Bom, et apparaît comme le reflet inversé de la relation maritale qui unit la soumise Luci au policier violent, conservateur et misogyne, représentant du vieil ordre franquiste. Sexe et scatologie s'entremêlent également dans la parenthèse parodique de la publicité pour les culottes multifonctions *Ponte*, qui métamorphosent l'odeur des pets en parfums raffinés, absorbent l'urine en cas de besoin urgent et peuvent à l'occasion se transformer en godemichés. Image et bande sonore se libèrent ainsi pour lever tous les tabous, comme en témoignent les plans rapprochés sur les postérieurs masculins (figure 1) dans la séquence du concours des *Erecciones generales*, dont le premier prix est d'ailleurs une fellation pratiquée par Luci, cadrée en pleine action et de dos (figure 2), ou encore les dialogues volontiers vulgaires : Carmen Maura se souvient ainsi de son embarras au moment du tournage de la scène du viol, dans laquelle elle devait adresser à Félix Rotaeta une réplique imagée mais peu équivoque (« ¿Qué te parece este conejito en su salsa? »)[4].

---

[1] La sensibilité *pop* d'Almodóvar lui valut à l'époque le surnom de « Warhol espagnol ». STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 26-27.
[2] Pedro Almodóvar dans VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 36-37.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Ibid.*, p. 16-17.

Figure 1

Figure 2

Cet esprit corrosif se manifeste encore via les paroles ordurières de la chanson d'amour *punk* interprétée par Alaska, « Murciana marrana » : « Te quiero porque eres sucia, / guarra, puta y hortera / la más obscena de Murcia / y a mi disposición entera », chante-t-elle au cours d'un concert, devant une Luci enthousiasmée par sa prestation. C'est enfin la drogue qui est banalisée et intégrée au quotidien des personnages : Pepi cultive sur son balcon des plants de cannabis dont la visibilité depuis l'immeuble d'en face provoque l'irruption du policier, incarnation du pouvoir répressif, venu soumettre la jeune femme à un chantage. Cette dernière rend visite un peu plus tard à Luci et Bom et leur offre le plus naturellement du monde de la cocaïne, la drogue n'étant dans cette séquence qu'un prétexte à la célébration de l'amitié et de la convivialité.

Une plongée dans le Madrid délirant de la Movida : *Laberinto de pasiones*

Almodóvar reprend ces mêmes éléments dans son second long-métrage, *Laberinto de pasiones*, premier film produit par le cinéma indépendant Alphaville dans des conditions matérielles et financières bien meilleures, quoiqu'encore précaires. Il gomme toutefois les accents *punk* corrosifs sensibles dans son œuvre précédente : si *Pepi, Luci, Bom…*, malgré une certaine imprégnation *pop*, s'inscrit dans la tendance alternative surgie à la fin du franquisme (l'agressivité et l'anticonformisme de Bom, interprétée par Alaska, relèvent davantage de cet esprit[1]), ce deuxième film est tourné dans le contexte de la Movida proprement dite, mouvance plus édulcorée et commerciale dont Almodóvar devient une figure de proue. Parallèlement à ses débuts cinématographiques, profitant de ce climat de bouillonnement culturel pour diversifier

[1] Voir ALLINSON, Mark, « Alaska: Star of Stage and Screen and Optimistic Punk » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spanish Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 222-236.

ses activités, il écrit une nouvelle, *Fuego en las entrañas*[1], et un roman-photo intitulé *Toda tuya* : paru dans la revue de bande dessinée *El Víbora*, ce récit est le point de départ des aventures de la star du cinéma pornographique Patty Diphusa dont Almodóvar rédige par la suite les confessions apocryphes, publiées dans une célèbre revue de l'époque, *La Luna*. Il s'adonne par ailleurs à la composition et à l'interprétation de chansons avec Fabio de Miguel, dit Fabio ou Fanny McNamara, autre icône de la Movida ; tous deux se produisent de temps à autre sur le plateau de l'émission musicale *La Edad de oro*, présentée par Paloma Chamorro. Cette atmosphère légère et libérée est patente dans *Laberinto de pasiones*, couramment présenté comme une « comedia disparatada »[2] à l'américaine, parodie des petites comédies sur les amours adolescentes, construite autour du motif du dédale. Le film se caractérise à nouveau par une certaine dispersion narrative, liée non plus à une réappropriation de l'esthétique fragmentaire de la bande dessinée mais au tissage d'un réseau de relations entre de multiples personnages archétypaux qui ne cessent de se croiser, de se chercher, de se perdre et de se retrouver au sein du Madrid de la Movida.

Au-delà des entrelacs narratifs complexes élaborés par le metteur en scène, la peinture que brosse celui-ci de la capitale du début des années 1980 présente une indéniable valeur testimoniale. S'il est sans doute inexact de considérer *Pepi, Luci, Bom…* comme un véritable produit culturel des années 1970, un document sociologique à part entière sur les mœurs de la population au lendemain de la fin du régime franquiste, *Laberinto de pasiones* constitue pour sa part une véritable plongée dans l'univers de la Movida, qui contribue à mythifier la mouvance et à glorifier la capitale espagnole, définie par les personnages comme « la ciudad más divertida del mundo ». Emblème de modernité, Madrid s'apparente au plateau d'un jeu de l'oie sur lequel le spectateur ne cesse de se mouvoir aux côtés des différents pions-personnages et explore les espaces incontournables de l'époque, du *Rastro* aux salles de concert en passant par les terrasses de café et lieux de rassemblement nocturnes. Rues et angles de Madrid, couloirs et chambres d'hôtel ou halls d'aéroport sont autant de déclinaisons urbaines de l'image du labyrinthe, qui potentialisent les jeux de chassé-croisé et les quiproquos, substance de ce film « sin centro »[3]. L'idée de mouvement inhérente au terme Movida renvoie non seulement à la fièvre créative qui définit la période – plusieurs personnages sont artistes ou improvisent des performances scéniques – mais suggère également l'incroyable cinétisme, l'énergie inépuisable qui caractérise les protagonistes. Ainsi, à l'instar de Patty Diphusa, personnage insomniaque qui erre à travers

[1] La trame est tout aussi délirante que celles de ses premiers films : une serviette hygiénique empoisonnée a le pouvoir de rendre nymphomanes les maîtresses d'un espion chinois dont le nom, Chu Min-Ho (« chumino », terme argotique espagnol qui désigne le sexe féminin), constitue l'un des nombreux jeux de mots grivois chers à Almodóvar.
[2] VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 43.
[3] *Ibid.*, p. 281.

les rues de Madrid à la recherche d'amants susceptibles de lui procurer de multiples orgasmes, Sexilia, héroïne au nom évocateur, assume sa nymphomanie et partage avec les membres de son entourage une sexualité peu conventionnelle. Sa boulimie sexuelle trouve un contre-point dans la (f)rigidité de son père, qui rejette toute forme de relation charnelle, tandis que Riza Niro, le seul homme qui lui permet d'atteindre le bien-être « sin follar y sin drogar[s]e », multiplie les rapports homosexuels. L'inceste apparaît aussi comme une pratique banalisée par les relations physiques imposées par le teinturier à sa fille Queti qui, à la fin du film, endosse l'identité de Sexilia et permet au père de cette dernière de redécouvrir les plaisirs des sens. La frénésie érotique de Sexilia et de Riza se manifeste dans la séquence inaugurale du récit, au cours de laquelle ils parcourent les allées du *Rastro*, chacun de son côté : une série de gros plans des fesses et braguettes masculines (figures 3 et 4) matérialisent la focalisation interne à travers laquelle est perçue cette quête effrénée de partenaires sexuels, associée tantôt au regard de Sexilia, tantôt à celui de Riza, mais toujours orientée vers le même objet. Les corps des passants du *Rastro* sont atomisés par la caméra subjective et réduits à de simples zones érogènes, traduction visuelle et métonymique de la place prépondérante qu'Almodóvar accorde au sexe dans la vie de ses créatures et dans son cinéma en général. Il s'agit là d'un procédé filmique que nous retrouverons chez les autres réalisateurs étudiés dans ce travail.

Figure 3

Figure 4

Cette soif intarissable de relations intimes côtoie les expressions de l'obscène déjà présentes dans *Pepi, Luci, Bom…* . Ainsi, la scatologie se fait plus discrète mais elle n'en demeure pas moins l'une des déclinaisons de l'humour irrévérencieux almodovarien, qui fait écho aux séquences des culottes *Ponte* et de la « meada » dans le film précédent : l'une des membres du groupe *Las Perras* demande à Queti un remède pour soigner ses crises d'aérophagie tandis que le personnage anecdotique de la concierge, pressée de se rendre aux toilettes après avoir avalé un laxatif, est prétexte à l'insertion d'une séquence cocasse qui joue allègrement avec les bruits

et matières corporels. Enfin, drogue et alcool sont ici aussi consommés joyeusement par les personnages et leurs effets sont loués dans une chanson interprétée dans la diégèse par Fabio McNamara et Almodóvar lui-même, « Suck it to me » : les paroles licencieuses[1] en font une véritable ode à ces substances festives, qui libèrent les individus et autorisent tous les excès.

La démesure participe d'une esthétique du spectacle et de l'ostentation caractéristique de l'époque de la Movida. Elle s'exprime d'un point de vue plastique à travers les couleurs vives, la brillance de la photographie et l'omniprésence du *kitsch*, qui érige la trivialité du quotidien en matière artistique. C'est encore par le truchement de l'autoreprésentation, procédé repris dans des films ultérieurs, qu'Almodóvar réalise cette fresque madrilène iconoclaste, dans laquelle le spectateur peut reconnaître plusieurs figures emblématiques de la mouvance, dont le cinéaste lui-même, comme l'illustre l'exemple mentionné quelques lignes plus haut. Après avoir interprété le maître de cérémonie du concours *Erecciones generales* dans *Pepi, Luci, Bom…*, il prête ses traits au metteur en scène du roman-feuilleton inspiré de sa propre œuvre, *Toda tuya*. Il confie le rôle de Patty Diphusa[2] au travesti Fabio McNamara dans une séquence parodiant *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) : l'héroïne masochiste est achevée à coups de perceuse par son assassin et promet à l'amie qui vient de lui téléphoner de lui conter par le menu cette séance de tortures jouissive[3]. Acteur, chanteur et plasticien, McNamara incarne les nouvelles identités spectaculaires qui surgissent dans le contexte de la Transition démocratique, et reflète la perméabilité entre le monde de la fiction et la réalité de l'époque : ses accoutrements, qui ne sont pas sans évoquer l'univers *camp* de *The Rocky Horror Picture Show* (Richard O'Brien, 1975), et son exubérance font du travesti la figure de l'excès par antonomase, une figure qui demeurera omniprésente dans la filmographie almodovarienne. Déguisements voyants et féminité provocante invalident le binarisme des genres (McNamara assume une double identité à la fois masculine et féminine suggérée par ses deux prénoms, Fabio et Fanny) et confèrent au travesti une visibilité dont les interventions de Roxy dans *Pepi, Luci, Bom…*, la séquence à la terrasse du café, le tournage du roman-photo ou la scène du concert *rock* dans *Laberinto de pasiones*[4] sont autant d'exemples probants. Il multiplie ses apparitions dans les discothèques, bars et cabarets, tant dans la vie qu'à l'écran, suggérant

[1] « You want money, you want vices, you want drugs. / All drugs. / All drugs. / Drugs, drugs, drugs. / All drugs. / Cocaína, tonifica. / Heroína, crea syndrome. / Marijuana, coloca. […] Vodka con ginebra, es total. / Vodka con piña, es total. / Piña colada, es total… »

[2] Dès cette étape initiale, Almodóvar pratique volontiers l'autocitation : le nom de l'étoile du cinéma pornographique, héroïne que le réalisateur emprunte à ses propres écrits, apparaît également au début du film sur la une du journal que feuillette Riza, assis à la terrasse d'un café.

[3] Almodóvar raconte que son intégration au récit pour diriger la réalisation du sktech fut décidée à la dernière minute et ne répondait qu'à une nécessité du tournage : il lui fallait entrer dans le champ pour pouvoir mieux contrôler le jeu de Fabio McNamara, qui tendait à oublier son texte et à sortir de l'espace délimité pour le cadrage. VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 51-52.

[4] Almodóvar apparaît lui aussi travesti dans cette séquence, comme pour promouvoir en personne ce renversement de l'hégémonie du binarisme des genres.

que tout le phénomène de la Movida n'est autre qu'un gigantesque spectacle qui, au passage, brouille les contours des genres en déconstruisant, voire en inversant ces derniers. Le bouleversement des limites qui s'opère dans la création almodovarienne annonce d'une certaine manière le glissement des frontières normatives auquel on assiste chez plusieurs représentants du Jeune Cinéma Espagnol. En ce sens, « l'enfant terrible de la Movida » ouvre la voie à des réalisateurs comme Álex de la Iglesia, qui affirme à ce propos :

> Almodóvar supone la aparición de algo que mucha gente estaba esperando: el valor de contar las historias como uno quiere, con todo desparpajo, disfrutando con ello y contagiándole ese goce al espectador, lo que crea adeptos enseguida. […] se lo pasa de miedo sacando sus travestis y sus pesadillas por la pantalla. Y, además, hace un cine homosexual, pero no es un cine llorón, ni reivindicativo, no comprometido por la causa *gay*, sino que es un cine divertido[1]…

Bien qu'à aucun moment les metteurs en scène de la génération suivante ne prétendent imiter Almodóvar (tout au plus le parodient-ils, à l'instar d'Álex de la Iglesia dans *Acción mutante*[2]), ils considèrent le metteur en scène comme un modèle de liberté créative dont les films ont en quelque sorte inauguré une nouvelle façon de faire du cinéma en Espagne.

Décantation d'une écriture de l'excès

Si une analyse générale des spécificités de ces œuvres offre un éclairage intéressant pour notre étude, ce sont les films tournés par Almodóvar au cours des deux années suivantes que nous avons choisi d'intégrer à notre corpus : *Entre tinieblas* et *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*. L'excès qui les caractérise ne constitue plus simplement le fruit d'expérimentations formelles ni le reflet du climat de libération régnant dans la société espagnole de l'immédiat postfranquisme, mais une véritable marque de fabrique pour un cinéaste qui va peu à peu s'imposer en tant qu'auteur. Bien que réalisé dans le contexte de la Movida, le troisième film d'Almodóvar, *Entre tinieblas* (1983), œuvre de commande de la maison de production Tesauro qui attribue d'emblée le rôle principal à l'actrice Cristina Sánchez Pascual, marque un tournant dans la trajectoire du metteur en scène. Dans une autointerview de 1984, celui-ci revendique ouvertement ses objectifs commerciaux et déclare, provocateur, considérer ce nouveau long-

[1] Álex de la Iglesia dans HEREDERO, Carlos F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p. 474.

[2] Deux égéries almodovariennes, Rossy de Palma et Bibi Andersen, font une brève apparition dans la séquence du mariage : leurs accoutrements excentriques constituent un clin d'œil parodique d'Álex de la Iglesia au monde coloré du réalisateur *manchego*, producteur de son premier film. De la Iglesia confie d'ailleurs avoir craint de causer la colère d'Almodóvar. ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 157.

métrage comme un « film fait pour gagner de l'argent et [lui] apporter la gloire »[1]. Il commence à se détacher de l'esthétique *pop* et opte pour un schéma narratif globalement linéaire, épuré, centré autour d'un groupe réduit de personnages, traités plus en profondeur que les précédents. Les balbutiements techniques des premiers longs-métrages cèdent le pas à l'affirmation d'un style singulier caractérisé par le recours à des procédés peu académiques et audacieux (jeu avec l'échelle des plans, plongées ou contre-plongées prononcées, *travellings* aériens) qui signalent la présence ostensible de l'entité énonciatrice. La Movida n'apparaît plus comme le centre thématique et esthétique du film, mais la dimension iconoclaste et le style *kitsch* de *Pepi, Luci, Bom…* et de *Laberinto de pasiones* demeurent sensibles : ils imprègnent cette fois le récit des aventures d'une communauté de religieuses venant en aide à des *junkies*. Si les mœurs peu conventionnelles des sœurs font l'objet d'un traitement souvent comique, la tonalité du film s'obscurcit quelque peu et préfigure les œuvres à venir. Almodóvar se tourne dès ce troisième long-métrage vers la peinture des émotions humaines avec le genre du mélodrame, qu'il déclinera également dans *Matador* (1985) et *La ley del deseo* (1986), deux films formant une « sorte de diptyque à double facette sur le désir […], la passion »[2] et les liens indissolubles entre Éros et Thanatos[3]. Le phénomène de la drogue lui-même, émanation de l'optimisme de la Movida, est à partir de *Entre tinieblas* perçu comme « un drama […] a veces muy trágico »[4], susceptible de causer de violentes crises de manque, voire la mort par overdose.

Dernier long-métrage réalisé au cours des années Movida, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) forme avec *Entre tinieblas* une unité plus sombre – quoique l'humour demeure très présent – qui succède au prologue joyeux constitué par *Pepi, Luci Bom…* et *Laberinto de pasiones*[5]. Les tribulations d'une mère au foyer désespérée s'efforçant d'entretenir tant bien que mal sa famille dans un quartier miséreux de la banlieue madrilène constituent l'argument de cette comédie noire, où les procédés de l'exagération et de la caricature sont les principaux ressorts d'un humour au vitriol dévoilant le quotidien des personnages sous son jour le plus sordide. L'intrigue, articulée autour du personnage de Gloria, repose sur une construction plus rigoureuse que celle des films précédents. Pour Jean-Claude Seguin, Almodóvar tourne là une œuvre « plus intime et personnelle », qui marque « la fin d'une époque, l'adieu à la *Movida* »[6]. Si *¿Qué he hecho yo…* porte encore l'empreinte de l'humour irrévérentieux des premiers longs-

---

[1] Pedro Almodóvar dans DUMOUSSEAU-LESQUER, M., *Au nom du Père, des fils…*, *op. cit.*, p. 110.
[2] SEGUIN, J.-C., *Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 22-26.
[3] La passion sexuelle mortifère dépeinte dans *Matador* résonne à bien des égards avec les obsessions morbides des personnages de l'étape noire de Bigas Luna. Le film d'Almodóvar s'ouvre d'ailleurs sur la mise en abyme d'images cinématographiques *gore* devant lesquelles se masturbe le protagoniste, plaçant d'entrée de jeu le film sous le signe du dialogue entre sexe et mort.
[4] Pedro Almodóvar dans VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 79.
[5] *Ibid.*, p. 290.
[6] SEGUIN, J.-C., *Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 21-22.

métrages, l'audace stylistique manifestée par le réalisateur dans *Entre tinieblas* s'affine et optimise l'efficacité narrative de cette nouvelle peinture de la démesure. Il est aussi le premier film d'Almodóvar qui sort sur les écrans aux États-Unis et qui permet à son œuvre de commencer à jouir d'un certain rayonnement international[1].

L'univers coloré et délirant mis en scène dans les deux premiers longs-métrages d'Almodóvar apparaît comme un espace d'expérimentations multiples permettant au metteur en scène d'élaborer un style personnel qui ne cessera de se préciser au fil des réalisations suivantes. *Pepi, Luci, Bom…* et *Laberinto de pasiones* sont non seulement le fruit et le reflet d'une époque, les chroniques des changements qui s'opèrent dans la capitale espagnole, mais portent aussi en germe tous les éléments thématiques, narratifs et esthétiques qui constituent l'essence de l'écriture almodovarienne. La démesure des débuts, symptomatique des bouleversements sociaux, identitaires et culturels des premières années de l'après-franquisme, se décante pour s'adapter aux changements de tonalité et à la résonance intime que confère le réalisateur à ses œuvres postérieures. L'optimisme outré de ses deux premiers longs-métrages trouve un pendant sombre dans la première étape de la filmographie de Bigas Luna, autre cinéaste emblématique de l'époque de la Transition démocratique.

2.1.2. Le cinéma avant-gardiste de Bigas Luna ou l'exploration des déviances humaines

Près de dix ans après la disparition de l'École de Barcelone, le Catalan Bigas Luna surgit dans le paysage cinématographique espagnol et apparaît comme un réalisateur insolite, issu du milieu du *design*, de l'art conceptuel et de la photographie. Il s'auto-définit comme « [un] imperfetto autodidatta senza esperienza che girava in totale libertà »[2], à l'instar de son collègue *manchego*. La transdisciplinarité joue un rôle majeur dans l'élaboration de son univers : l'imprégnation artistique patente dans toutes ses œuvres filmiques témoigne d'une appréhension de l'image comme objet plastique à part entière, conception qu'il est indispensable de souligner pour comprendre sa démarche cinématographique. Rejetant toute convention, tant sur les plans thématique que formel, sensible aux influences dadaïste et surréaliste, Bigas Luna prend part aux mouvements avant-gardistes du Barcelone des années 1970 et il est considéré

[1] FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Cles concours », série « Espagnol », p. 108-109.
[2] FANTONI MINNELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese Editore, 2000, p. 7.

comme l'un des cinéastes les plus représentatifs des bouleversements culturels de l'immédiat postfranquisme. Les constantes qui parcourent sa production de 1978 à 1990, globalement très sombre, invitent à procéder à des regroupements qui ne coïncident pas nécessairement avec la chronologie de ses œuvres. Pour plus de clarté, rappelons rapidement les dates de sortie des films réalisés durant cette période : en 1978, Bigas Luna tourne son premier long-métrage, *Tatuaje*, sorte de prologue à sa « trilogía negra », dont *Bilbao* (1978) et *Caniche* (1979) constituent les deux premiers volets. Deux ans plus tard, il réalise *Reborn / Renacer*, qui ouvre une parenthèse dans la trajectoire du cinéaste, tant en raison de son contexte de réalisation que de ses particularités narratives et formelles. De retour en Espagne, il renoue avec la noirceur de ses tout premiers films et tourne *Lola* en 1986 puis, un an après, *Anguish / Angustia*, troisième opus de son triptyque noir. Enfin, *Las edades de Lulú*, sorte de prolongement de *Lola*, sort sur les écrans en 1990 et, en dépit de sa gravité, marque une évolution de l'écriture cinématographique du réalisateur, annonçant les films plus légers de la décennie suivante.

De *Tatuaje* à la trilogie noire

Un an après la mort du dictateur, alors que la censure n'a pas encore été abolie, Bigas Luna réalise son premier long-métrage, *Tatuaje*, adaptation du roman policier homonyme de Manuel Vázquez Montalbán, mais ses mauvaises conditions de distribution le limitent à un cercle réduit de spectateurs. Le film est emblématique de l'époque dans laquelle il s'inscrit, à la fois pour la culture espagnole et pour le metteur en scène : non seulement il est produit au moment où se préparent les grands changements sociopolitiques de la Transition démocratique, mais il constitue aussi une œuvre d'apprentissage pour un réalisateur désirant « aprender el oficio sin meterse en grandes complicaciones »[1]. Malgré des imperfections techniques liées entre autres au budget réduit mis à la disposition du réalisateur, *Tatuaje* doit son efficacité narrative à la création d'une atmosphère urbaine et nocturne *underground*, et constitue une étape préliminaire permettant à Bigas Luna d'esquisser l'univers obscur qu'il mettra en scène dans sa trilogie noire. Dans ce film policier, le détective Pepe Carvalho se meut au sein des quartiers populaires de Barcelone et d'Amsterdam pour enquêter sur l'identité d'un cadavre retrouvé entièrement nu sur la plage catalane et arborant seulement un tatouage cryptique, « He nacido para revolucionar el infierno ». Cette exploration des bas fonds urbains, qui s'effectue à travers de multiples poursuites et jeux voyeurs, fait affleurer l'un des fils conducteurs de l'œuvre du réalisateur : l'obsession.

[1] WEINRICHTER, Antonio, *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón / Fundación Municipal de Cultura, 1992, p. 23.

L'échec commercial de ce premier long-métrage conduit le cinéaste novice à se tourner provisoirement, et pour des raisons financières, vers la réalisation de films érotiques, à l'époque considérés comme pornographiques et s'inscrivant dans la production du *destape*. En 1976, il réalise onze courts-métrages en 16 mm, commercialisés un peu plus tard sous le titre unique de *Historias impúdicas*. Ces récits brefs, non dénués d'un certain humour, constituent des unités indépendantes d'une dizaine de minutes chacune, articulées autour des thèmes de l'onanisme, de la gastronomie et de l'homosexualité féminine. Dès cette époque de formation, se dessine clairement un lien entre sexualité et alimentation qui débouchera dans les années 1990 sur l'élaboration de l'esthétique érotico-gastronomique qui sous-tend la « trilogía ibérica » (déjà dans *Tatuaje*, le personnage créé par Montalbán est présenté comme un hédoniste, amateur de femmes et de bonne chère, et ce n'est sans doute pas un hasard si le réalisateur, lui-même bon vivant, a choisi de porter ses aventures à l'écran). Le dévoilement des corps – surtout ceux des femmes – et en particulier des zones érogènes, cadrées en gros plan, préfigurent le processus de réification et d'éclatement visuel auquel Bigas Luna soumet les organismes dans la suite de sa filmographie.

C'est ainsi le traitement réservé à l'anatomie féminine dans *Bilbao* (1978), premier volet de la phase que le réalisateur a définie lui-même comme son étape noire, produite par le *designer* catalan Pepón Coromina, qui avait en partie financé *Pepi, Luci, Bom...*. D'abord tourné en 16 mm pour des motifs matériels, puis passé au format 35 mm afin d'atteindre un plus large public, le deuxième long-métrage du metteur en scène séduit la critique qui y voit l'affirmation d'un style novateur et conceptuel motivant *a posteriori* un rapprochement avec le film avant-gardiste d'Iván Zulueta, *Arrebato*[1], sorti un an plus tard. Alberto Sánchez analyse l'œuvre en ces termes :

> *Bilbao* fue la tarjeta de llegada de Bigas Luna al mundo del cine y de las carteleras, de su imagen de marca, de su mundo de cosas, objetos fetiches, imágenes de doble sentido y de significaciones arriesgadas, nuevas, poco habituales para el castigado espectador que descubría en esos años toda una gama de posibilidades que el cine tenía[2].

Dès ce deuxième film considéré comme « la película española de sexo más importante »[3] des premières années du postfranquisme, Bigas Luna façonne un univers singulier où corps et objets sont soumis à un traitement visuel fragmentaire, au sein d'un récit qui privilégie moins la narration de l'action que le point de vue voyeur du protagoniste Leo. Celui-ci entretient une troublante relation de type œdipien – problématique sexuelle récurrente dans l'œuvre du

[1] HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco…*, *op. cit.*, p. 290.
[2] ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), col. « Huesca de cine », 1999, p. 24.
[3] SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona, Laertes, 2010, p. 22.

réalisateur – avec une femme bien plus âgée que lui et qui le trompe occasionnellement avec son oncle[1]. Mais l'*objet* de ses obsessions est en réalité une prostituée répondant au nom de Bilbao, et plus exactement son corps, exhibé au cours de ses numéros d'effeuillage dans une boîte de nuit. Le goût de Bigas Luna pour la manipulation des organismes et son attachement aux objets, hérité de son expérience dans les arts plastiques, sont patents dans ce film, comme l'illustrent ces propos du metteur en scène : « Mi interessano soprattutto le relazioni che si stabiliscono tra l'individuo e gli oggetti che lo circondano, in una prospettiva di relazione reciproca. »[2] De fait, le personnage masculin se définit non seulement à travers le lien obsessionnel qui l'unit à Bilbao, mais aussi par rapport à celui qu'il établit avec son environnement domestique : les gros plans du rasoir électrique, de la brosse à dents (figure 5) ou du yaourt du petit déjeuner participent de la description des rituels quotidiens compulsifs de Leo, lui-même souvent cadré en gros plan (figure 6).

Figure 5

Figure 6

Sa personnalité névrotique trouve une expression sonore dans la juxtaposition de ses propres commentaires *off*, laconiques, et dans le rythme hypnotique de la *Rapsodie espagnole* de Ravel, qui vient régulièrement ponctuer le récit. Paradoxalement, la narration autodiégétique et la proximité audiovisuelle avec le personnage ne permettent pas de sonder son intériorité et de connaître les motifs de ses actes. Leo demeure impénétrable, enfermé dans un mutisme qui le fait apparaître comme un être isolé et marginal projetant ses fantasmes fétichistes sur une femme réduite à une enveloppe charnelle, qu'il désire posséder de toutes les façons possibles : il suit Bilbao, l'épie et collectionne clichés volés, enregistrements de sa voix et objets ayant un lien direct ou indirect avec elle. La caméra subjective la soumet à une opération de réification

[1] Bigas Luna ébauche ici un portrait critique de la bourgeoisie dégénérée et le poursuivra dans *Caniche*.
[2] FANTONI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 10.

d'abord métonymique, puis poussée à son extrême lorsque le protagoniste s'introduit dans son appartement, la drogue et l'entraîne dans un sous-sol, sorte de laboratoire où il donne libre cours à ses fantaisies fétichistes[1] : endormie au chloroforme, Bilbao est manipulée comme un simple matériau, privée de parole, incapable d'éprouver la moindre sensation. Leo dispose son corps nu sur des cordes maintenant celui-ci en suspension et compose une véritable sculpture vivante évoquant tout autant la tradition picturale des bœufs écorchés que celle des martyrs crucifiés[2]. Matière défiant la loi de la gravitation et modelable à la guise du protagoniste, l'organisme inanimé est mis en scène dans un espace immatériel et se trouve littéralement réduit à l'état d'objet sexuel : Leo rase le pubis de Bilbao et l'arrose de lait avant de le lécher avidement. Mais le corps féminin, que le protagoniste cherche à s'approprier totalement pour l'intégrer à sa collection, échappe en réalité à Leo : lorsque celui-ci déplace la jeune femme inerte, un clou aux évidentes connotations religieuses s'enfonce dans la nuque de Bilbao, sacrifiée, à l'instar du Christ ou du Saint Philippe de Ribera, sur l'autel des jeux objectaux de Leo. Celui-ci, non conscient d'avoir commis un meurtre, se réfugie auprès de la figure maternelle incarnée par sa compagne – significativement prénommée María – pour pleurer, tel un enfant malheureux d'avoir cassé son jouet.

Cette mise en scène d'une sexualité morbide et déshumanisante, fondée sur le fantasme de possession absolue de l'autre, exclut aux yeux de Bigas Luna toute forme d'érotisme[3] : l'exhibition du corps-objet à travers le gros plan, support du regard voyeur par excellence, que nous retrouverons dans plusieurs films de notre corpus, relève d'une démarche pornographique au sens où l'entend Román Gubern, c'est-à-dire d'une appréhension réifiante et fétichiste des organismes « [que] privilegia el *mostrar* sobre el *narrar* »[4]. La caméra expose le corps, le dépèce pour mieux l'offrir au regard du spectateur et le soumet à l'accomplissement d'une froide mécanique sexuelle. Par ailleurs, le réalisateur n'hésite pas à représenter dans le champ une scène de fellation, bien que filmée de dos, pratique activant « los fantasmas de la devoración, del canibalismo erótico y de la falofagia »[5], fantasmes qu'il déclinera dans sa trilogie ibérique. Un

---

[1] La trame de *Bilbao* peut être perçue comme une citation ou une réécriture de *The Collector* (William Wyler, 1965) : l'obsession de Leo pour Bilbao évoque celle de Freddie Clegg pour l'étudiante Miranda Grey. Collectionneur de papillons, le héros poursuit l'objet de sa passion, l'enlève après l'avoir chloroformée et la séquestre dans une maison isolée, lui expliquant qu'il souhaite la garder pour lui. Dans les deux textes filmiques, la femme, objet des fantasmes fétichistes du personnage masculin, est réifiée. C'est une référence à ce même film que l'on peut détecter dans *Átame* de Pedro Almodóvar : le protagoniste, Ricky, à peine sorti de l'hôpital psychiatrique, retient prisonnière à son propre domicile l'actrice Marina pour la forcer à tomber amoureuse de lui et à fonder une famille.

[2] On pense notamment à la peinture de l'artiste espagnol José de Ribera, *El martirio de San Felipe* (1639), également connu sous le titre *El martirio de San Bartolomé*.

[3] SANABRIA, C., *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 28.

[4] GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989), Barcelona, Editorial Anagrama, col. « Argumentos », 2005, p. 26.

[5] *Ibid.*, p. 34.

plan métaphorique fait écho dans une séquence ultérieure à cette première rencontre intime entre Leo et Bilbao : la nature morte que compose le protagoniste en glissant une saucisse dans la bouche d'un poisson mort (figure 7) constitue l'une de ces images « de doble sentido y de significaciones arriesgadas » qu'évoque Alberto Sánchez, cité plus haut, révélant dès cette étape initiale l'importance de la tradition artistique espagnole dans l'œuvre de Bigas Luna. Le modèle des *bodegones* baroques se conjugue en effet à l'inspiration surréaliste prégnante dans la majeure partie de la filmographie du réalisateur, en particulier dans la trilogie ibérique où la filiation avec Buñuel et Dalí est clairement revendiquée[1]. Œuvre paradigmatique d'une étape avant-gardiste propice aux expérimentations les plus osées et se dérobant à tout jugement moral, *Bilbao* suscite l'enthousiasme de réalisateurs européens, notamment de Luis García Berlanga, de Reiner Werner Fassbinder et de Marco Ferreri, dont les louanges légitiment l'entrée de Bigas Luna au panthéon européen des cinéastes de l'excès. C'est en particulier le parrainage amical de Ferreri qui ouvre au metteur en scène les portes du marché italien et prépare le terrain pour de futures coproductions.

Figure 7

En 1979, le metteur en scène réalise le deuxième volet de son étape noire, *Caniche*, dans lequel il poursuit son exploration des perversions humaines. Inspiré d'une anecdote que lui a rapportée Dalí[2], le récit filmique se construit autour du triangle formé par Bernardo, Eloísa, frère

[1] Du temps où il ne se consacrait qu'à l'art conceptuel, Bigas Luna réalisa une série de neuf « mesas rotas » dans le plus pur esprit surréaliste et l'une d'elle fut achetée par Dalí lui-même, qui avait par ailleurs confié la confection de certains de ses costumes à Consol Tura, à l'époque compagne de Bigas Luna. La table est actuellement conservée dans la chambre de Mae West du Théâtre-Musée de Figueras.

[2] À l'époque de la guerre, Dalí et Gala durent s'exiler dans le Sud de la France. La veille de leur départ, ils auraient tué, cuisiné puis mangé leur chat pour ne pas l'abandonner. Bigas Luna confie que c'est cet « amor que se come al ser amado » qui lui a inspiré ce scénario aux accents surréalistes. Voir PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna.*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, p. 107.

et sœur, et le caniche de cette dernière, Dany, dont le quotidien est dépeint à travers une rhétorique visuelle semblable à celle du film précédent : là encore, gros plans et inserts reflètent les gestes quotidiens obsessionnels de personnages évoluant dans un espace fermé, confiné, théâtre d'agissements psychopathologiques. Le fétichisme corporel de *Bilbao* laisse place à des pratiques zoophiles et incestueuses gommant les frontières entre humanité et animalité. La relation œdipienne qui unissait Leo et María dans le long-métrage précédent se prolonge à travers celle qu'entretient Eloísa avec son chien : elle le traite comme son enfant, le soigne, le cajole, veille à ce qu'il ne sorte pas de la maison et l'utilise comme l'instrument de son propre plaisir sexuel[1] alors que la communication avec son frère se réduit aux ordres et aux reproches qu'elle lui adresse continuellement. L'affection manifestée par Eloísa à Dany suscite la jalousie de Bernardo, épris de sa sœur, qui se console en s'unissant à des chiens-loups trouvés dans la rue, aux antipodes du petit caniche de salon. Ces déviances s'intensifient lorsque le couple hérite des millions de leur défunte tante. L'enrichissement soudain entraîne une accélération du processus de dégradation de ces individus, dont le portrait n'est pas dénué d'une certaine charge critique envers la bourgeoisie oisive. La déchéance d'Eloísa et de Bernardo peut ainsi convoquer dans l'esprit du public cinéphile le souvenir des bourgeois buñueliens décadents dans *El ángel exterminador* (1962) et *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), ou encore renvoyer à ceux de *La madriguera* (1969) de Carlos Saura. Les protagonistes de *Caniche* évoluent au sein d'un espace où les objets sont figés dans leur inutilité – la piscine que Bernardo nettoie mais dans laquelle nul ne se baigne, la télévision qui reste allumée mais que personne ne regarde –, renvoyant sans arrêt les propriétaires à leur propre improductivité. L'unique projet auquel ils prennent part, la création d'un cimetière réservé aux chiens, Canópolis, confirme d'ailleurs la fragilité d'une humanité qui n'existe qu'à travers les liens étroits qu'elle entretient avec le monde animal[2]. En outre, il contribue à associer l'isotopie canine, qui s'étend à l'ensemble du texte filmique, à l'idée de mort et fait apparaître le chien comme un animal psychopompe dont l'omniprésence permet au spectateur d'anticiper le dénouement tragique. Leitmotiv narratif et visuel, le canidé se situe au centre d'un réseau d'images qui en fait la figure paradoxalement la moins primitive du film : il n'est ainsi pas innocent que Dany tente d'échapper à ses maîtres chaque fois qu'il en a l'occasion, comme s'il cherchait à fuir cette humanité décadente. La permutation des hiérarchies humaine et animale atteint son paroxysme dans la séquence finale lorsque Bernardo, dans un accès de folie, se jette sur sa sœur pour abuser d'elle. Délirant,

[1] L'intrigue rappelle celle de *La criatura* d'Eloy de la Iglesia, film dans lequel l'épouse frustrée d'un homme politique réactionnaire, membre d'une classe sociale privilégiée comme Bernardo et Eloísa, utilise son chien pour satisfaire ses désirs sexuels. Au sujet de ce film, voir HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco…*, *op. cit.*, p. 233-234.

[2] À ce sujet, voir l'analyse proposée par Jean-Claude Seguin : SEGUIN, Jean-Claude, « La métamorphose des corps » *in* BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe *et al.*, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, Collection Hespérides, 2001, p. 24-25.

grognant comme un chien enragé, privé de la parole et de la raison, il retourne à l'état sauvage : en cédant à ses pulsions, il renverse les interdits sexuels qui, aux yeux de Georges Bataille, définissent, avec le travail, l'état de culture[1]. L'inceste non seulement finit d'effacer toute trace de l'humanité des protagonistes mais il débouche aussi sur leur anéantissement. La consommation du désir incestueux les conduit à s'entretuer en se mordant l'un l'autre dans un acte anthropophage qui réduit la bouche, organe de dévoration sexuelle dans *Bilbao*, à un instrument de mort : le spectateur comprend *in fine* la dimension proleptique des allusions à l'obsession dentaire de Bernardo, somatisation de ses déviances préfigurée par l'hygiène buccale excessive de Leo dans *Bilbao*.

Caniche constitue par conséquent une œuvre programmatique qui introduit certaines des problématiques développées dans la suite de la filmographie de Bigas Luna. C'est notamment la question de la porosité des frontières entre humanité et animalité qui est mise en jeu dans ce récit, où les unions et inversions monstrueuses sont autant d'émanations d'une écriture du débordement en cours d'élaboration. Carolina Sanabria analye ainsi cette obsession du réalisateur :

> está cabalmente convencido de que a pesar de las sublimaciones el ser humano sigue siendo un animal y, por tanto, la obra responde a una pulsión que, como tal, ha de ser devorada, de donde promueve una pertinaz apelación a todos los sentidos posibles. De ahí su preferencia por el exceso en cualquiera de sus manifestaciones, por las derivaciones, en suma, de cualquier implicación vital[2].

Le double processus d'humanisation de l'animal et d'animalisation de l'humain sur lequel se bâtit le récit préfigure les hybridations et les renversements générés par le déchaînement des instincts dans la trilogie ibérique, puis dans *Bambola*.

Par ailleurs, Bigas Luna insère à nouveau dans *Caniche* des références à l'univers de la peinture, en particulier à l'œuvre de Goya, artiste espagnol qui a largement inspiré le cinéma national et dont nous pouvons détecter l'influence dans plusieurs longs-métrages de notre corpus. Le spectateur peut par exemple établir un rapprochement évident entre le couple Eloísa-Dany et la reproduction de la toile représentant la Duchesse d'Albe avec, à ses pieds, un petit chien blanc (1797), toile que l'on aperçoit en arrière-plan dans une séquence du film (figure 8). Le réalisateur utilisera à maintes reprises ce procédé de la citation directe dans *Huevos de oro* pour intégrer la création dalinienne à sa fiction. Des allusions plus subtiles à l'art goyesque sont également identifiables dans la composition de certains plans : la luminosité contrastée et les

[1] BATAILLE, Georges, « L'interdit lié à la reproduction », *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 56-61.
[2] SANABRIA, C., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 15.

postures des personnages évoquent plusieurs *Caprices*[1] et *Peintures Noires* (Dany peut faire penser au chien du tableau *Un perro semihundido*) et contribuent à façonner une atmosphère macabre permettant d'anticiper la lutte mortelle entre Eloísa et Bernardo, qui s'entretuent à l'image des deux figures de la toile *Duelo a garrotazos*[2], également source d'inspiration de la séquence finale de *Jamón jamón*. *Caniche* reçoit l'année de sa sortie le prix L'Âge d'Or, remis par la Cinémathèque Royale de Belgique au film le plus novateur, mais son contenu provocateur ne lui permet pas de faire partie de la sélection officielle du Festival de Cannes. Carolina Sanabria souligne que deux ans à peine après l'abolition de la censure, Bigas Luna est victime d'autres formes de contrôle, à la fois externe (économique et moral) et interne (l'autocensure) qui l'amènent à renoncer au projet d'adaptation de l'un de ses propres écrits, *El niño del estanque*[3], où le voyeurisme se conjuguait cette fois à la pédérastie.

Figure 8

Il convient à présent de faire un bond temporel de sept ans en avant afin d'observer les spécificités d'une œuvre définie par la critique comme le dernier volet de son triptyque noir, *Anguish / Angustia* (1986), considérée par José María Caparrós Lera comme « una cinta de género que linda con la obra maestra »[4]. Le cinéaste tourne en anglais cette adaptation d'un conte inédit qu'il a lui-même écrit, *Temescal Cyn Road* (1981), et s'efforce de gommer toute trace d'hispanité[5] dans une perspective d'internationalisation de son cinéma. L'œuvre s'inscrit dans le

[1] PISANO, I., « Caniche », *Bigas Luna sombras de Bigas…*, *op. cit.*, p. 105-119. Eloísa enfile ses bas comme la jeune fille de *Bien tirada está* ; le geste répété de Bernardo qui se coupe les ongles de pied renvoie à celui des démons de *Se repulen* ; l'obsession du protagoniste pour ses dents évoque le personnage masculin de *El de la rollona*, qui glisse un doigt à l'intérieur de sa bouche. Enfin, la position du cadavre d'Eloísa, découverte dans la séquence finale par son ami vétérinaire, reproduit celle du personnage féminin de *Tantalo*.
[2] FANTONI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 56-58.
[3] SANABRIA, C., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 36.
[4] CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia…*, *op. cit.*, p. 296.
[5] Seule la maison obscure où résident le psychopathe et sa mère évoque les intérieurs d'Antoni Gaudí. D'ailleurs, la plupart des séquences du film, censées se dérouler à Los Angeles, ont été tournées à Barcelone.

prolongement de *Bilbao* et de *Caniche*, tant du point de vue thématique que formel, mais contient une réflexion métafilmique absente des autres longs-métrages de la trilogie : les inquiétants contrastes d'ombre et de lumière, la photographie quelque peu granuleuse et la prédominance des gros plans et inserts servent la mise en images d'un récit où l'excès et le débordement nourrissent un discours sur cet art visuel qu'est le cinéma. Le texte filmique est sous-tendu par l'isotopie de l'œil : le personnage principal, John Hoffmann, qui perd lui-même la vue, travaille comme infirmier dans un cabinet d'ophtalmologie et vit seul avec sa mère Alice, prisonnier d'un rapport œdipien, à nouveau, que cette dernière entretient par le biais de l'hypnose. Aliéné, contrôlé à distance par Alice, il assassine sauvagement des individus (une patiente du cabinet qui l'avait humilié parce qu'il lui avait fait essayer des lentilles de contact inadaptées ; les spectateurs d'une salle de cinéma, tués les uns après les autres) pour les énucléer. L'exploration des déviances fétichistes se poursuit à travers la répétition de cet acte assassin, qui pousse à son extrême le collectionnisme de *Bilbao*, la mort du corps-objet étant ici préméditée et suivie d'une mutilation. La peinture de la monstruosité ébauchée dans les deux films précédents donne lieu à de nouvelles variations : Alice, femme de petite taille au regard pénétrant et à la voix haut perchée (c'est par leur intermédiaire que s'effectue l'hypnose) et son fils John, dont les meurtres sanguinolents n'épargnent pas au spectateur les images *gore*[1] d'une anatomie dépecée, apparaissent comme deux figures éminemment monstrueuses. Celles-ci s'insèrent dans un second réseau isotopique que viennent compléter les monstres fictifs des deux œuvres mises en abyme dans le récit principal : *Le Monde Perdu* (*The Lost World*, Harry O. Hoyt, 1925), projeté dans la salle de cinéma diégétique, et *La Momie* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), film d'horreur auquel fait écho le titre du film enchâssé dont John est le protagoniste[2]. L'obsession du regard se décline en de multiples occurrences audiovisuelles de l'organe de la vue, cadré à maintes reprises en très gros plan et fréquemment mentionné dans les dialogues. La première séquence comporte d'ailleurs une citation évocatrice du plan buñuelien de l'œil coupé (*Un chien andalou*, 1929), qui place le film, émaillé d'autres références au patrimoine cinématographique mondial[3], sous le signe du voyeurisme : *Anguish* apparaît en effet comme une vaste métaphore du spectateur[4] échafaudée sur une structure narrative complexe. Dès l'ouverture du film, un avertissement écrit est adressé au public extradiégétique, invité à quitter la salle s'il venait à

---

[1] Sur cette esthétique cinématographique, voir : ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e Art », 1997, 256 p.

[2] Tandis que *Le Monde Perdu* met en scène des dinosaures (le récit principal donne à voir plusieurs images du film), le terme anglais *mummy* renvoie tout aussi bien à la terrifiante momie de l'œuvre de Karl Freund qu'à la mère de John, qui orchestre les assassinats de son fils, et suggère un parallélisme soulignant la monstruosité de la figure maternelle.

[3] L'ombre d'Hitchcock, réalisateur que nous évoquerons à plusieurs reprises dans ce travail, plane sur l'univers de John et d'Alice : la présence angoissante des pigeons en cage évoque *Les Oiseaux* (*The Birds*, 1963) tandis que la relation entre le psychopathe et sa mère oppressive renvoie à celle qui unit le tueur de *Psychose* (*Psycho*, 1960) à sa défunte mère. SANABRIA, C., *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 39-41.

[4] ESPELT, Ramón, *Mirada al món de Bigas Luna*, Barcelona, Laertes, 1989, p. 76.

perdre contact avec la réalité, tandis qu'une voix *off* annonce que le cinéma dispose d'une assistance clinique et de masques à oxygène. L'œuvre que nous visionnons s'avère être un film dans le film, *The Mummy*, projeté pour les spectateurs de la diégèse, terrorisés ou fascinés par les atrocités que commet le tueur, à l'image des deux adolescentes Patty et Linda. La séance d'hypnose conduite par Alice, dont la voix dirige à distance les actes de son fils, plonge le public de la salle de cinéma dans une sorte de transe qui gagne le spectateur extradiégétique lui-même, par le truchement de la caméra subjective : « El espectador es colocado en la situación de John y la identificación queda solidificada por el eje visual. Bigas, que cuenta con conocimientos en ese campo, ha declarado que parte del público siente mareos o nota algo. »[1] Les assassinats perpétrés pendant la diffusion du film et hors de la salle par un autre psychopathe, *alter ego* d'Hoffmann dans le monde diégétique, motivent une lecture parallèle, dédoublée, ou plutôt redoublée, des événements situés sur chacun des deux plans narratifs. Des passerelles s'établissent entre les différents degrés de récit lorsque les trois réalités, cloisonnées seulement en apparence, entrent en interaction : Patty entend la voix d'Alice dans les toilettes, se croit blessée par la lame d'Hoffmann, qui, depuis le film visionné par le public diégétique, réclame ses yeux et fait mine de les lui arracher (à travers elle, c'est aussi au spectateur extradiégétique lui-même qu'il semble s'adresser) ; dans la séquence finale, elle voit encore surgir John dans sa chambre d'hôpital, comme si l'univers du film enchâssé avait envahi sa réalité et pénétré son propre esprit. Les écrans de cinéma apparaissent comme des surfaces réfléchissantes dans lesquels se contemplent les spectateurs – le tueur diégétique répond ainsi aux appels lancés par la mère d'Hoffmann dans *The Mummy* – et démultiplient ces jeux narratifs labyrinthiques : en témoigne notamment le mouvement de panique déclenché dans *The Lost World*, qui se reproduit simultanément dans la diégèse (l'assassin prend Patty en otage) et dans la fiction qu'elle enchâsse (Hoffmann prend une spectatrice en otage), soit par le biais du montage alterné, soit par celui de la juxtaposition des réalités à l'écran.

Les stratégies déployées par Bigas Luna conjuguent par conséquent mise en abyme et spécularité pour décloisonner les différents niveaux de récit, qui ne sont pas simplement superposés mais communiquent et s'interpénètrent à l'infini, au sein d'une structure évoquant la spirale ou l'escargot, deux autres symboles récurrents du film. Le plan final ajoute un nouveau degré à cette configuration narrative stratifiée en révélant que ce qui semblait constituer le récit de premier degré – les mésaventures de Patty et de Linda dans le cinéma, puis à l'hôpital – ne se trouve être qu'un récit de deuxième degré, qui s'achève au moment où défile le générique sur un écran de cinéma mis en abyme dans l'œuvre que nous sommes nous-mêmes en train de visionner. Les publics diégétique et extradiégétique se situent donc à l'entre-deux de la réalité et

[1] SANABRIA, C., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 40.

d'une représentation artistique qui les absorbe et les confronte à l'*angoisse* – le titre du film est significatif – suscitée par l'effacement des limites rassurantes séparant le réel de la fiction. Cette perspective métadiscursive n'exclut pas le goût pour l'excès manifesté dans les œuvres précédentes, bien au contraire : à l'image de la lame du couteau qui pénètre le globe oculaire des victimes d'Hoffmann, l'axe conducteur de la violence hyperbolique traverse les différentes strates de ce récit filmique à la structure vertigineuse. Aux déversements d'hémoglobine répondent les débordements narratifs qui renvoient tout autant que les premiers à la notion d'excès, en ce sens qu'ils impliquent l'outrepassement d'un seuil. Nous tenons là le principe moteur de la trilogie noire, et plus généralement, de l'œuvre de Bigas Luna, réalisateur qui n'a de cesse d'interroger la frontière, au sens le plus large du terme, et de confondre les espaces qu'elle délimite.

La parenthèse mystique : *Reborn*

Si Bigas Luna attend 1986 pour clore son étape sombre, dès 1980, pendant son séjour aux États-Unis, il tourne *Reborn / Renacer* (1982), film inspiré de l'un de ses écrits inédits, *Blessed Bloody Mary*, dans lequel s'amorce un processus de décantation du style conceptuel et avant-gardiste de son premier triptyque. Il expérimente les difficiles conditions de tournage nord-américaines et se heurte à des problèmes de financement qui retardent la sortie du film. Celui-ci reçoit un accueil froid, tant aux États-Unis, où sont imposées la suppression des scènes mystiques sanglantes et une modification de la bande sonore, qu'en Europe. Il renonce ici à parcourir les méandres de l'esprit humain pour brosser un portrait rédempteur de l'humanité. On peut se demander si la renaissance spirituelle suggérée par le titre ne symbolise pas aussi, d'une certaine façon, le désir de renaissance cinématographique d'un metteur en scène aspirant à conquérir le marché nord-américain et à donner une nouvelle orientation à sa production. L'œuvre inaugure une phase intermédiaire au sein de laquelle l'atmosphère *underground* des premiers longs-métrages demeure sensible tout en intégrant de nouvelles propositions esthétiques qui annoncent celle de son unité méditerranéenne. Bigas Luna invite le spectateur à s'interroger sur la transformation de la foi en industrie à travers une fresque de l'Amérique des sectes et des charlatans de la spiritualité. Le substrat religieux est paganisé et la parole divine se trouve réduite à un vulgaire objet commercial, promu par le biais de mises en scène médiatiques évoquant moins le sermon que le téléachat ou le spot publicitaire. Le sang lui-même, mis quelques années plus tard au service de l'esthétique *gore* de *Anguish*, se prête à une double interprétation sacrée et profane : s'il apparaît comme le liquide sacrificiel qui révèle la nature christique du personnage de María-Mary, porteur des stigmates, il renvoie aussi à une boisson alcoolisée (*bloody Mary*) suggérant une lecture païenne du film, annoncée par le titre de la

nouvelle à l'origine du projet. Ce sont les épanchements de ce fluide corporel aux significations ambivalentes qui donnent lieu à des séquences spectaculaires censurées par les Américains, au sujet desquels Bigas Luna affirme qu'ils acceptent mieux le sang des coups de feu que le sang sacré[1]. Le réalisateur revisite librement les figures bibliques et leur prête une dimension charnelle : dans la séquence centrale du film, María s'unit physiquement à un adepte de la secte, prénommé Joseph. Elle s'évanouit dans ses bras dans une sorte d'extase érotico-mystique tandis que passe dans le champ un hélicoptère, Saint-Esprit de métal symbolisant une réinterprétation de la Bible, marquée par l'influence des technologies et du progrès scientifique. De cette union naît un enfant, qui achève de réactualiser l'archétype de la Sainte Famille, profané sans que soit toutefois réellement évacué son contenu religieux. À travers ce dialogue entre les notions apparemment incompatibles de mysticisme et de matérialisme, de spiritualité et de corporéité, Bigas Luna joue à nouveau avec la limite et les antagonismes, et interroge la validité des réponses offertes aux questionnements existentiels de l'homme contemporain, au sein d'une société où l'obsession pour la consommation et le perfectionnement technico-scientifique tendent à pervertir la foi religieuse.

Lola et Lulú

Les deux films entre lesquels s'intercale la sortie de *Anguish* s'inscrivent aussi dans cette phase intermédiaire mais présentent entre eux un lien plus étroit, également lié au retour du réalisateur en Espagne après une expérience aux États-Unis qui lui inspirera quelques années plus tard le discours « anti-américain » de *Huevos de oro* : dans *Lola* (1986), adaptation du récit écrit par Bigas Luna avec Luis Herce, *The Stab (La puñalada)*, et *Las edades de Lulú* (1990), l'obscurité dominante de la trilogie noire, encore prégnante dans *Reborn*, s'efface pour laisser place à une rhétorique visuelle plus lumineuse et à une plus vaste palette chromatique[2]. Toutefois, sur le plan thématique, Bigas Luna revient à la mise en images de comportements sexuels ou amoureux extrêmes, à travers le double portrait féminin de Lola et de Lulú – notons au passage le jeu paronymique qui souligne la connexion entre les héroïnes et entre les textes filmiques, le premier étant considéré par certains critiques comme une étape préliminaire

[1] WEINRICHTER, A., *La línea del vientre…*, *op. cit.*, p. 41.

[2] Bigas Luna déclare incarner lui-même la dualité qui imprègne l'ensemble de son œuvre cinématographique : « En las películas que he hecho hasta ahora […] establezco dos tipos de obras, las Bigas y las Luna. Esto no es arbitrario, es algo que incluso viene ya de una cuestión familiar. Los Bigas son una familia de catedráticos, de intelectuales muy catalanistas […], con una tradición antifranquista, es una familia muy dura. La familia Luna es completamente distinta, más de derechas, monárquicos, con mucho 'charme', gente encantadora, todos muy dulces, muy humanos, se quieren mucho […] Yo juego con esto del nombre doble, juego a que soy dos… » Bigas Luna dans SÁNCHEZ, A., *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, *op. cit.*, p. 15-16.

annonçant le second[1]. Les deux jeunes femmes revitalisent le mythe de Carmen, figure littéraire née sous la plume de Prosper Mérimée en 1847, personnage dont la beauté envoûtante déchaîne de funestes passions. À mi-chemin entre le mélodrame érotique et le film d'intrigue noir inspiré du cinéma hollywoodien[2], *Lola* se construit sur un vaste réseau de contrastes opposant d'une part l'instinct animal et l'obsession, associées au Sud (l'Espagne), et d'autre part la civilisation et la rationalité, assimilées au Nord (l'Europe, que l'Espagne intègre précisément en 1986). La protagoniste est déchirée entre son irréfrénable désir pour l'Espagnol bestial et violent, Mario, et la sécurité affective et matérielle que lui offre son mari français, le mesuré et raffiné Robert. Régi par une logique duelle qui demeurera une constante de la filmographie du cinéaste, le récit contient en germe les problématiques de la trilogie méditerranéenne. Il en ébauche la figure centrale, le *macho ibérico* ou mâle hispanique[3], dont les obsessions et les faiblesses se déclinent en une série de symboles reflétant l'impact de l'art surréaliste sur le cinéma de Bigas Luna : la bouteille phallique, les billes testiculaires, la métaphore des fourmis, associée à cet obscur objet du désir qu'est le personnage interprété par Ángela Molina, elle-même révélation du dernier film de Buñuel dans lequel elle incarnait l'une des deux facettes de l'inaccessible Conchita, sont autant de motifs invitant le spectateur à pénétrer l'inconscient de l'être humain. Au-delà de la fatalité tragique qui semble marquer le destin des protagonistes s'amorce une réflexion identitaire qui sera approfondie durant la phase suivante, à travers la peinture d'une Espagne partagée entre la perpétuation de ses traditions séculaires et sa soif de modernité, une Espagne désireuse de définir sa place dans la jeune Europe. Par ailleurs, l'onirisme patent de *Lola* se conjugue à la prédominance de la couleur rouge, qui connote les débordements passionnels et demeurera une constante chromatique de l'étape postérieure, précisément qualifiée de « roja » par le réalisateur : « En el mundo de los animales y de la señalización vial, es un indicador de peligro, y en construcciones culturales y artísticas, es el color del crimen y del sacrificio, de la pasión y de los celos. »[4] Tonalité ambivalente, couleur de l'amour, de la vie mais aussi du sang et de la mort, le rouge matérialise la dichotomie sur laquelle se construit tout le texte filmique. Il matérialise l'irrésistible attraction charnelle des protagonistes et le déchaînement des instincts qui débouchent inexorablement sur la mort, en l'occurrence celle de Lola.

---

[1] FANTONI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 68.
[2] *Ibid.*, p. 62.
[3] Cette expression et sa traduction, que nous utilisons à notre tour, sont employées de manière récurrente dans la bibliographie consacrée à ce triptyque. Parmi les publications françaises, voir notamment BERTHIER, Nancy « Splendeurs et misères du mâle hispanique. *Jamón jamón*. *Huevos de oro*. *La teta y la luna* » *in* BERTHIER, N., LARRAZ, E., MERLO, P. & SEGUIN, J.-C., *Le Cinéma de Bigas* Luna, *op. cit.*, p. 53-72.
[4] SANABRIA, C., *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 55.

Ángela Molina était également pressentie pour interpréter l'autre personnage féminin de cette étape intermédiaire, Lulú, dans une libre adaptation cinématographique du roman à succès homonyme d'Almudena Grandes, paru en 1989[1]. Les scènes osées prévues par le scénario l'ont conduite à décliner la proposition et c'est sous les traits de l'actrice italienne Francesca Neri, interprète d'Elena dans *Carne trémula* (1997) de Pedro Almodóvar, que Lulú prend vie. Ce récit d'initiation sexuelle s'inscrit dans un projet plus commercial que les films conceptuels du triptyque noir, projet grâce auquel Bigas Luna gagne la reconnaissance d'un vaste public sur la scène internationale. En dépit d'une indéniable inflexion stylistique, certains motifs de l'étape avant-gardiste, véritables obsessions du cinéaste, demeurent présents et se prêtent même à l'exercice de l'autocitation : ainsi, tout comme Leo dans *Bilbao*, Pablo, premier amant et futur mari de l'héroïne, rase entièrement le pubis de la jeune Lulú avant leur premier rapport intime, engageant avec la jeune femme une relation amoureuse de type œdipien qui la place sous le joug de l'autorité masculine. L'apprentissage de Lulú, sorte d'héroïne sadienne des années 1990, est semé d'expériences emportant celle-ci dans un tourbillon de violence et de morbidité : lors de l'une de ses expéditions nocturnes, le couple intègre un transsexuel[2] à ses jeux érotiques, puis brise le tabou de l'inceste lorsque Pablo contraint sa jeune épouse à s'unir charnellement à son propre frère, à l'insu de cette dernière. Si à aucun moment les comportements mis en scène dans la trilogie noire ne font l'objet d'une quelconque forme de jugement moral, c'est la transgression d'un interdit social qui conduit Lulú à quitter Pablo et à poursuivre seule son initiation. Cet événement marque un basculement dans le déroulement dramatique, « [una] cesura definitiva tra norma e normalità, tra normalità e psicopatologia »[3], qui conduit la jeune femme à multiplier les expériences sexuelles risquées, tout au long d'un parcours qui s'avère être une véritable descente aux enfers. Après sa rupture avec Pablo, elle prend part à des jeux voyeurs et à des orgies homosexuelles, et manque même perdre la vie dans une mise en scène sadomasochiste. Comme dans *Lola*, la sexualité est associée dans cette deuxième partie du film à une curiosité instinctive et morbide que Lulú ne peut canaliser. Seul le sacrifice d'une victime collatérale, son ami transsexuel, et l'intervention de Pablo permettent de la sauver *in extremis*, la soumettant à nouveau à l'autorité de la raison incarnée par le personnage masculin.

---

[1] Le producteur Andrés Vicente Gómez avait initialement confié le projet d'adaptation à Luis García Berlanga mais c'est finalement à Bigas Luna qu'est revenu le tournage de cette œuvre de commande, après l'échec commercial de *Anguish*.

[2] Le personnage du transsexuel Ely est incarné par une femme, María Barranco, révélée deux ans auparavant par Pedro Almodóvar dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios.* En 1990, année de la sortie de *Las edades de Lulú*, elle fait également une apparition dans *Átame*. L'excentricité du transsexuel, figure à l'identité hybride, ainsi que le choix de la comédienne permettent d'établir un double rapprochement avec l'univers almodovarien.

[3] FANTONI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 70.

Passions ibériques

Il était ainsi indispensable d'explorer les étapes liminaires de la trajectoire cinématographique de Bigas Luna afin de se faire une première idée des réalités que recouvre la notion d'outrance dans sa production. Cette analyse préalable nous a permis de mettre en lumière des thématiques et des procédés formels que nous retrouverons en partie dans la trilogie rouge, quoique accommodés à une autre tonalité. Ce sont précisément les trois films réalisés au cours de cette deuxième phase que nous avons choisi d'intégrer à notre corpus : *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) et *La teta y la luna* (1994). Tournés en pleine crise du cinéma espagnol, ils nous semblent révélateurs de la capacité d'adaptation d'un metteur en scène issu de la première vague de cinéastes postfranquistes, et qui, en dépit des difficultés que rencontre l'industrie nationale à cette époque, est parvenu à faire évoluer son écriture et son univers au point de séduire le grand public en Espagne et à l'étranger. Ces trois œuvres intègrent un élément absent des films précédents, l'humour, et forment une unité au sein de laquelle excès et outrepassement sont mis au service d'un discours sur l'identité espagnole, appréhendée avec une distance toute ironique. Ce dialogue nous intéresse au plus haut point dans le cadre de notre étude puisqu'il implique la récupération d'un certain nombre de références empruntées à la culture nationale, références ayant précisément l'outrance pour dénominateur commun et dont le réinvestissement implique des jeux de débordement et de distorsion formels. Dans ce triptyque qu'il qualifie lui-même d'ibérique, le réalisateur poursuit sa dissection des passions humaines, dépeintes comme des forces telluriques et irrationnelles. *Jamón jamón* met en scène les chassés-croisés amoureux de six personnages, trois jeunes gens et trois de leurs parents, et déploie un vaste réseau d'images associée à la culture espagnole, dont le cochon et le taureau. Le personnage masculin interprété par Javier Bardem annonce la figure centrale de *Huevos de oro*, incarnée par le même acteur : l'œuvre narre l'ascension sociale puis la déchéance d'un arriviste qui utilise les femmes pour parvenir à ses fins, et dont le parcours figure l'évolution d'une Espagne en voie d'internationalisation. L'identité nationale est également interrogée dans le troisième et dernier opus du triptyque, *La teta y la luna*, que la presse a présenté comme « una película romántica, la más dulce de las tres »[1] : Bigas Luna y narre avec poésie les premiers émois d'un enfant catalan qui, privé du sein maternel par l'arrivée d'un petit frère, entreprend de conquérir celui d'une foraine française partagée entre son époux et son jeune amant andalou. Si la trilogie rouge s'éloigne sensiblement des pratiques extrêmes mises en images au cours de l'étape noire, les pulsions animant les êtres n'en donnent pas moins lieu à des comportements excessifs qui sont souvent les indices d'une dégradation, ou, du moins, d'une indétermination de la figure humaine.

[1] MUÑOZ, Diego, « 'La teta i la lluna' es mi homenaje a Cataluña por encima de los nacionalismos », *La Vanguardia*, Barcelona, 06/10/1994, p. 47.

Cette présentation approfondie des œuvres antérieures aux films que nous avons choisi d'intégrer à notre corpus s'est avérée nécessaire pour comprendre comment Pedro Almodóvar et Bigas Luna façonnent peu à peu leur univers et introduisent dès le début de leur carrière cinématographique les thématiques et propositions esthétiques développées par la suite. Si les tonalités de leurs œuvres respectives, à l'aube des années 1980, semblent radicalement opposées, il n'en demeure pas moins que des rapprochements peuvent être établis entre leurs filmographies : le franchissement et le débordement s'imposent comme des traits caractéristiques essentiels de leurs œuvres, que nous retrouvons sous diverses formes chez les trois cinéastes auxquels nous consacrons les pages qui suivent.

2.2. Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Santiago Segura : la génération des années 1990

En l'absence d'une école de cinéma nationale comparable à *la Escuela Oficial de Cinematografía* ou aux institutions américaines, italiennes et françaises, les metteurs en scène de la génération 1990 sont souvent des autodidactes qui se sont forgé leur propre culture audiovisuelle, sans préjugés esthétiques. À la différence de leurs aînés, cinéastes de la Transition, ils n'ont pas connu la Guerre Civile et n'ont pas vécu de manière consciente l'expérience de la dictature[1]. À première vue libérés du poids de l'histoire politique de leur pays, ils désirent dépasser le cadre d'un cinéma seulement identitaire et régional pour s'ouvrir au marché international du film. L'imaginaire créatif de ces jeunes réalisateurs, qui ont tous grandi au contact de l'audiovisuel, se base sur un univers iconique multiforme dépassant les frontières de leur propre pays : la télévision, les séries, la publicité, les dessins animés, la bande dessinée et les films de genre hollywoodiens constituent les sources d'images qui les ont assaillis de façon constante et anarchique durant leur jeunesse. Des influences si variées conduisent ces metteurs en scène à établir leurs propres hiérarchies culturelles et leur inspirent styles personnels et discours hybrides. À partir de ce terreau hétéroclite, ils façonnent des œuvres singulières, véritables *patchworks* de références propices à des variations transtextuelles. Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi de nous centrer en particulier sur trois d'entre eux : les deux cinéastes basques Juanma Bajo Ulloa et Álex de la Iglesia, ainsi que l'acteur-réalisateur madrilène Santiago Segura. Si l'on peut aisément mettre au jour l'existence de points de jonction entre le cinéma d'Álex de la Iglesia et celui de Santiago Segura (ne serait-ce que parce que tous

[1] HEREDERO, C. F., *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 16.

deux ont travaillé ensemble), les similitudes avec l'œuvre de Juanma Bajo Ulloa sont peut-être, à première vue, moins évidentes. Pourtant, tous trois ont suivi un parcours similaire et leurs approches respectives de l'objet filmique présentent plus de points communs qu'il n'y paraît.

Notre corpus intègre en particulier quatre longs-métrages d'Álex de la Iglesia, les comédies *El día de la bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000) et le drame *Balada triste de trompeta* (2010), le premier volet de la série des Torrente, *Torrente: el brazo tonto de la ley* (1998) de Santiago Segura, ainsi que les deux œuvres sombres de Juanma Bajo Ulloa, *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993). Si presque tous les films d'Álex de la Iglesia offrent un vaste champ d'investigation pour une étude de l'outrance dans le cinéma espagnol contemporain, nous avons choisi de retenir ces quatre récits filmiques qui nous semblent concentrer les constantes thématiques et formelles de l'ensemble de son œuvre. Par son originalité générique et narrative, par le nombre d'entrées qu'il a générées, *El día de la bestia*, est le film qui symbolise sans doute le mieux le renouveau qui s'opère dans le paysage audiovisuel espagnol au milieu des années 1990. Le réalisateur poursuit son exploration du genre de la comédie avec *La comunidad*, histoire d'une chasse au trésor en huis-clos, à mi-chemin entre terreur et humour *costumbrista*, et avec *Muertos de risa*, puis opte quelques années plus tard pour le registre dramatique dans *Balada triste de trompeta*. Il nous semble nécessaire de mettre ces deux dernières œuvres en perspective car en dépit de tonalités différentes, elles partagent la même trame narrative (chacune met en scène la rivalité de deux artistes aux caractères antithétiques évoluant en partie dans le contexte socio-historique des dernières années du franquisme), à tel point que *Balada triste…* peut être en quelque sorte considéré comme un reflet noir de *Muertos de risa*. Ces récits coïncident avec les deux versants plaisant et inquiétant de l'esthétique grotesque[1] chère au cinéaste, dualité qui justifie que nous intégrions également à notre corpus les deux premiers longs-métrages de Bajo Ulloa. *A priori* très éloignés des autres films abordés ici, les univers tourmentés de *Alas de mariposa* et de *La madre muerta* permettent pourtant de tendre des ponts entre ces œuvres et celles des autres réalisateurs étudiés dans le cadre de ce travail. La violence contenue, latente, des rapports familiaux dépeints dans le premier cède le pas, dans le second, à une brutalité explosive dont la mise en scène autorise des rapprochements avec l'écriture cinématographique hyperbolique d'Álex de la Iglesia. Nous excluons volontairement de notre corpus la très populaire comédie *Airbag* car nous souhaitons nous limiter à l'analyse des drames de Bajo Ulloa, qui nous permettent d'envisager la problématique de l'outrance sous son jour le plus sombre. Ses deux premiers longs-métrages constituent le contrepoint non seulement des films comiques d'Álex de la Iglesia mais aussi de *Torrente*, qui a propulsé l'acteur-réalisateur Santiago Segura au rang de star nationale à la fin des

[1] Nous la définissions dans le chapitre 4.

années 1990. Nous nous centrerons en particulier sur le premier opus de la saga construite autour de la figure centrale du policier « ripou » José Luis Torrente. En effet, les stratégies comiques déployées par Segura nous semblent, plus que dans les quatre autres films, reposer sur une récupération du patrimoine culturel espagnol, éclairante pour notre étude : l'œuvre s'inscrit dans le prolongement d'univers littéraires, picturaux et cinématographiques que nous parcourrons plus loin et interroge avec ironie la notion d'identité espagnole tandis que les quatre volets suivants, auxquels nous ne manquerons toutefois pas de faire référence, apparaissent davantage comme des œuvres purement commerciales, produites dans la lignée de ce premier succès et principalement axées sur la parodie des codes du cinéma de genre hollywoodien. Cette rapide présentation fait poindre des similitudes que nous nous proposons d'examiner à travers une analyse comparative des méthodologies et des écritures de ces trois réalisateurs. Pétris de culture médiatique, dotés d'une grande sensibilité visuelle, ceux-ci ont apprivoisé l'art cinématographique par le biais du court-métrage pour se livrer par la suite, dans leurs œuvres longues, à des expérimentations formelles telles que la manipulation des genres, et explorer les voies de l'excès ouvertes par leurs aînés, Almodóvar et Bigas Luna.

2.2.1. Des autodidactes nourris de culture médiatique

Né à Vitoria en 1967, Juanma Bajo Ulloa grandit au milieu des appareils photographiques et des pellicules. Il travaille aux côtés de son père dans la boutique familiale et s'imprègne dès sa prime jeunesse d'un univers qui marquera profondément son style cinématographique. Également attiré par la musique et le dessin à l'adolescence, il fait montre d'une sensibilité artistique révélatrice de son éveil précoce au son et à divers supports iconographiques. Le jeune réalisateur manifestera dès le début de sa carrière un certain perfectionnisme se traduisant par un travail méticuleux sur la photographie et une image à la composition rigoureuse. Il visionne en cachette les films d'horreur diffusés par la télévision et se découvre une réelle passion pour le cinéma après la diffusion de *La Guerre des Étoiles* (*Star Wars*, George Lucas, 1976). S'auto-définissant comme un piètre lecteur, il se dit plus perméable à l'univers de l'image, de la bande dessinée en particulier, qu'à celui de la littérature :

> Pues la verdad es que me cuesta trabajo empezar un libro. Durante mi infancia leía muchísimos cómics, desde Batman hasta Mortadelo y Filemón, que por cierto me parecen muchísimo mejores que el imbécil de Tintín. Después ya me acostumbré al cine y la literatura siempre se me ha resistido así que son muy pocos los libros que he podido terminar. Tengo hasta una lista de los que he leído enteros: *2001*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El perfume* y alguno que otro más. Eso de abrir un libro, pensar que llevo una hora leyendo y que lo tengo que dejar para irme a la calle, se me hace bastante duro. […] en

> condiciones normales, si tengo tres horas seguidas, prefiero ponerme a ordenar mi cuarto o a organizar las ideas de un guión[1].

Autrement dit, pour Bajo Ulloa, la lecture ne constitue pas une étape nécessaire au processus d'écriture et de création cinématographique, pas plus qu'elle ne se révèle être une source d'inspiration. Au fil de son adolescence, son goût pour le cinéma d'aventures et les films d'horreur cède le pas à un intérêt de plus en plus marqué pour « [las] películas que habla[n] de personas fuera de contexto, de gente que no est[á] incluida o que t[iene] un pie fuera de la sociedad », comme *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Miloš Forman, 1975) ou *Elephant Man* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980)[2], dont les protagonistes, marginaux ou inadaptés sociaux, préfigurent les personnages principaux de ses deux premiers longs-métrages, Ami (*Alas de mariposa*) et Ismael (*La madre muerta*) : leur position en marge de la cellule familiale ou de la société renvoie au rapport complexe entre centre et périphérie, dialectique récurrente chez les metteurs en scène étudiés ici. Les déclarations du réalisateur révèlent que sa sensibilité audiovisuelle ne procède pas du cinéma d'auteur mais de la culture *mainstream*, en particulier du petit écran et de la musique *rock*[3]. Bajo Ulloa assume, revendique même, sa méconnaissance des grands classiques du septième art (Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Robert Bresson ou Orson Welles, par exemple, révérés par d'autres cinéastes du corpus) et semble suggérer que son sens de l'image cinématographique est moins le fruit d'un bagage culturel que d'une créativité et d'un talent innés. Ignorant les bases de la « grammaire » et les principes de la narration cinématographiques, il défend une approche sensorielle et viscérale du cinéma face aux « teoría[s] sencilla[s] que se puede[n] aprender en una hora »[4], élaborées par certains de ses pairs. Sa filmographie ne puise pas non plus ses racines dans les œuvres des grands metteurs en scène du cinéma espagnol, dont il avoue, dans l'interview précédemment citée, avoir vaguement visionné quelques films durant son adolescence. Attaché à la qualité de l'image et à la précision de la mise en scène, il dénonce la facture « pobre y […] fea »[5] des films réalisés jusque dans les années 1980, ainsi qu'un certain intellectualisme dans le milieu du cinéma : « Si un director hace películas muy serias y literarias, la crítica lo defiende y lo ensalza, pero si alguien está muy dotado visualmente, eso no se considera que tenga el mismo valor ni se le reconoce el mismo mérito. »[6] Ainsi donc, Juanma Bajo Ulloa ne se réclame pas du patrimoine littéraire et cinématographique universel, ni même hispanique, préférant revendiquer des références

---

[1] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…, op. cit.*, p. 127-128.
[2] *Ibid.*, p. 129.
[3] *Ibid.*, p. 127-129. Il réalise d'ailleurs en 2008 un documentaire intitulé *Historia de un grupo de rock* sur le dernier concert et les adieux du groupe espagnol Distrito 14.
[4] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *op. cit.*, p. 131.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 135.

télévisuelles et populaires contemporaines. Pourtant, nous verrons qu'en dépit de cette apparente ignorance, ou plutôt de cette résistance à la littérature et au cinéma d'auteur, son œuvre peut être rattachée à une certaine culture nationale, dont l'influence, probablement inconsciente, transparaît dans certains de ses films.

Contrairement à son compatriote de Vitoria, Álex de la Iglesia, né à Bilbao en 1965, hérite de son père, docteur en droit, professeur de sociologie et critique de cinéma, et de sa mère, peintre, une culture littéraire et artistique que lui permettent d'enrichir ses études de philosophie à l'université catholique de Deusto, à Bilbao :

> No me puse a estudiarla porque tuviera intención de encontrar el seudosentido de la existencia, ni para acumular una serie de conocimientos, sino básicamente para divertirme, para disfrutar de los textos de una gente que realmente estaban convencidos de que ese era el camino para acceder al sentido de la vida y de las cosas desconocidas[1].

Ces propos sonnent comme une prise de position, et au passage de distance, par rapport au statut de la culture d'élite. Le bagage que se construit Álex de la Iglesia sur les bancs de la faculté ne donnera pas lieu à la réalisation de films intellectuels fondés sur l'ostentation d'un savoir encyclopédique mais au contraire à celle d'œuvres divertissantes, riches en clins d'œil. Le metteur en scène expose ici clairement son dessein : s'approprier un fonds culturel universel et le détourner, tant pour s'amuser que pour distraire son public. Parallèlement, son intérêt pour la bande dessinée, la télévision, les dessins animés, la publicité et le cinéma l'amène à se constituer très tôt un réservoir de références populaires (la culture de masse décriée par certains de ses contemporains) qu'il n'hésitera pas non plus à intégrer et à revisiter dans ses œuvres. Féru tout à la fois des grands classiques du cinéma espagnol, européen et hollywoodien (ceux-là même que Juanma Bajo Ulloa prétend méconnaître : les films grotesques de Luis García Berlanga, de Fernando Fernán Gómez et de Marco Ferreri, qui exercent une influence fondamentale sur l'humour noir qui traverse sa filmographie ; les œuvres d'Ingmar Bergman, d'Orson Welles mais aussi d'Alfred Hitchcock, de Martin Scorsese ou de David Lynch) et des succès de la production *mainstream* des années 1970 (Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma, les productions Troma[2]…), il décloisonne les univers, les langages, les niveaux culturels, osant par exemple comparer l'esthétique d'*Alien* à celle de *Tintin*, dont les créateurs partagent, selon lui, « [un] absoluto rigor » : « emocionar al público »[3]. Au cours de sa jeunesse, il exploite ses talents de dessinateur en travaillant pour des fanzines : dans les années 1980, il réalise des bandes

[1] Álex de la Iglesia dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…, op. cit.*, p. 467.
[2] Troma Entertainment est une société de production nord-américaine créée dans les années 1970 par Lloyd Kaufman et spécialisée dans les films de série B à petit budget. L'esthétique spectaculaire d'Álex de la Iglesia puise en partie ses racines dans le cocktail de violence, de *gore* et de sexe qui caractérise ces œuvres, non dénuées d'une certaine dimension satirique.
[3] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 51-52.

dessinées (*La cosa de la ría*, *Burdinjaun*, *El Asunto Castafiore*, le titre de cette dernière explicitant la connexion avec l'œuvre d'Hergé) et s'approprie une esthétique qu'il réutilise et développe grâce à sa première expérience dans la direction artistique (*Todo por la pasta*, Enrique Urbizu), esthétique qui marquera profondément son écriture cinématographique[1]. Dans son article sur l'intertextualité chez Álex de la Iglesia, Neftalí Pérez Franco met en évidence l'impact de l'univers de la bande dessinée sur l'œuvre du metteur en scène :

> Álex de la Iglesia se inspira o recoge una referencia de un cómic y no plasma la fuente original tal cual, sino que transforma la influencia haciéndola suya propia, filtrándola a través de su mente y dándole el toque *made in Álex de la Iglesia* convirtiéndose en uno de los distintivos de su sello de autor[2].

Ainsi, le premier long-métrage du réalisateur, *Acción mutante*, est traversé d'emprunts plastiques et thématiques au monde des super-héros créé par les compagnies nord-américaines DC et Marvel Comics. Le réalisateur sème également une profusion de clins d'œil plus ou moins évidents au *cómic* dans le reste de sa filmographie (en particulier dans *El día de la bestia*, *Perdita Durango*, *Muertos de risa* et *La comunidad*) : le substrat de science-fiction américaine se mêle aux influences de l'école franco-belge (Hergé, Goscinny, Uderzo et Moebius), mais également à celles de la bande dessinée comique espagnole (en particulier les œuvres de Manuel Vázquez et de Francisco Ibáñez, auteurs emblématiques de la maison d'édition barcelonaise Bruguera). C'est d'ailleurs de cette dernière inspiration dont témoigne la typification outrée des personnages du cinéaste, ainsi que le souligne Neftalí Pérez Franco : « parecen salidos de las viñetas de cualquier tebeo de Bruguera y […] se mueven como peces en el agua en el contexto cómico que Álex plantea en todas sus obras. »[3] Aux hommages insérés dans les œuvres filmiques d'Álex de la Iglesia s'ajoutent encore les projets d'adaptations en suspens, notamment celles de *La marca amarilla* ou des aventures de Blake et Mortimer. Véritable homme-orchestre de l'image, le cinéaste a aussi multiplié les expériences audiovisuelles : il s'est essayé à la conception du jeu vidéo avec *Marbella Antivicio* (1994), au « microcorto » (*Enigma en el bosquecillo*, 2000 ; *El código* ; *Hitler está vivo*, 2006) et a participé dès le début de sa carrière à plusieurs aventures télévisées, d'abord en tant que directeur artistique puis comme réalisateur et présentateur[4]. Ce

---

[1] PÉREZ FRANCO, Neftalí, « La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n° 1, octubre de 2010, p. 39-73.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] *Ibid*, p. 64.
[4] Il prend en charge la direction artistique de l'émission de variétés *Detrás del Sirimiri* (1988). En 2002, la FNAC lui confie la réalisation de deux spots publicitaires puis, en 2004, il produit une pièce de théâtre, *Dos hombres sin destino*. La même année, il double en castillan l'un des personnages du film d'animation *Les Indestructibles* (*The Incredibles*, Brad Bird). En 2005, il tourne un long-métrage, *La habitación del niño*, pour le programme fantastique télévisé *Películas para no dormir* (auquel participent également Francisco Plaza, Jaume Balagueró, Enrique Urbizu, Mateo Gil…), et présente une émission sur le cinéma, *Lecciones de cine*. Trois ans plus tard, il réalise une série, *Plutón B.R.B. Nero*. Voir BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 8-9. S'ajoutent également le spot réalisé en 2009 pour la campagne antidrogues organisée par la

n'est donc pas en suivant une formation dans une école de cinéma qu'Álex de la Iglesia s'est familiarisé avec l'image et la caméra mais en diversifiant ses activités au sein du monde audiovisuel. En contact avec diverses formes de savoirs, de langages et de supports depuis l'enfance, il a assimilé des références dont l'entremêlement irrévérencieux, qui abolit toute hiérarchie entre culture « de prestige » et mémoire populaire, constitue le fondement de son écriture cinématographique.

Né dans le quartier populaire de Carabanchel (Madrid) en 1965, Santiago Segura représente lui aussi cette génération de comédiens et de réalisateurs autodidactes qui émergent à partir du milieu des années 1990. Malgré un goût précoce pour l'interprétation – « Siempre me ha gustado actuar. Incluso hacía teatro en el colegio. », confie-t-il – et ses apparitions dans *Acción mutante* et *Todos a la cárcel*, il avoue avoir toujours moins envisagé une carrière cinématographique qu'un avenir de « hombre multimedia » et de « *showman* »[1]. Tout en terminant sa licence aux Beaux Arts, il commence à gagner sa vie en écrivant des récits érotiques et en doublant films pornographiques et dessins animés. Fréquentant assidument les plateaux de télévision (*No te rías que es peor*, *El Huevo de Colón*, *Vivan los novios*, *Locos por la tele*) pour gagner le pécule nécessaire au financement de ses courts-métrages, il devient peu à peu une présence familière au public espagnol et commence dès lors à se forger une personnalité médiatique : « Veía esos concursos absurdos en los que la gente ganaba dinero y me dije : 'Pues voy'. »[2] Par ailleurs, c'est en participant aux festivals dans lesquels il présente ses premiers films qu'il tisse son réseau professionnel et intègre le milieu du cinéma. Durant l'un d'eux, il fait la connaissance de Juanma Bajo Ulloa et d'Álex de la Iglesia, dont le style truculent l'impressionne fortement. Le visionnage de *Mirindas asesinas,* sur lequel nous reviendrons, est pour le jeune Madrilène synonyme de révélation artistique et scelle le début de la collaboration professionnelle et de l'amitié entre les deux hommes. Consacré par son rôle de vendeur « métalleux » dans *El día de la bestia*, initialement destiné à Gabino Diego[3], Santiago Segura tourne par la suite pour des metteurs en scène aussi différents qu'Álex de la Iglesia (*Perdita Durango*, *Muertos de risa*, *Balada triste…*), Luis García Berlanga (*París Tombuctú*, *El sueño de la*

Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, puis, en 2011, celui tourné pour l'entreprise Campofrío, dans lequel apparaît d'ailleurs Santiago Segura, aux côtés d'autres célèbres humoristes espagnols. En 2014, de la Iglesia réalise *Messi*, un documentaire retraçant le parcours du footballeur argentin Lionel Messi.

[1] Santiago Segura dans VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, « Santiago Segura. Actor y director », *Cómo hacer cine 2.* El día de la bestia *de Álex de la Iglesia*, Madrid, Editorial Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 131, 2002, p. 142-143.

[2] Santiago Segura dans VERA, C, BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2…*, *op. cit.*, p. 142. Voir aussi SEGUIN, Jean-Claude, « Le Gros Dégueulasse » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 119-127.

[3] VERA, C, BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2…*, *op. cit.*, p. 144.

maestra), Fernando Trueba (*Two Much*, *La niña de tus ojos*) ou encore Juanma Bajo Ulloa (*Airbag*), entre autres. En 2011, il déclare au sujet des trois premiers : « Para mí [Luis García Berlanga] es mi padre cinematográfico, del mismo modo que considero a Fernando Trueba mi tío favorito y a Álex de la Iglesia mi hermano mayor. »[1] Une telle comparaison reflète l'importance de la dimension affective dans la constitution des réseaux de Santiago Segura, qui se compose une sorte de famille d'adoption artistique. Elle lui permet par ailleurs de revendiquer une filiation à la fois horizontale et verticale avec d'autres grands noms du cinéma espagnol. D'une part, il établit des connexions horizontales avec la filmographie d'un cinéaste de sa génération, son camarade Álex de la Iglesia, dont il est l'un des comédiens fétiches ; d'autre part, l'œuvre de Segura se réclame de celles de certains cinéastes des générations antérieures, en particulier de Luis García Berlanga, référence majeure de la comédie espagnole :

> La filmografía de Berlanga tiene la misma importancia que pueda tener la de Fellini, Truffaut, Vittorio de Sica, Buñuel o cualquier otro gran maestro. Su cine recoge una visión muy personal de la vida, un retrato ácido, corrosivo y negrísimo sobre el mundo, pero que al mismo tiempo derrocha amor en sus personajes, humor, sarcasmo y mucha coña marinera en cada fotograma. […] El cine de Berlanga ha influido en mi filmografía de la mejor manera posible, impactando fuertemente en mi cerebro y dejando su poso tras visionarlo[2].

C'est le visionnage d'un film aussi incontournable que *El verdugo* (1963) qui décide Segura à se lancer dans la réalisation d'un cinéma à l'humour grinçant et provocateur. Le jeune acteur rencontre Berlanga dans les ateliers de cinéma proposés par le *Proyecto Piamonte*[3]. Ses relations avec le metteur en scène constituent l'une des étapes fondamentales de son apprentissage cinématographique, jusqu'alors informel et autonome : « Cada vez que habla Luis es una clase de cine y de vida »[4], affirme-t-il en 2005, lors d'un cycle de discussions et de projections intitulé « Diálogos de cine », organisé en collaboration avec le maître. Par ailleurs, à l'instar d'Álex de la Iglesia, Santiago Segura est influencé par ses lectures de jeunesse et le monde de la bande dessinée : son univers s'inspire là encore de l'École Bruguera, en particulier des œuvres de Manuel Vázquez, qu'il interprète dans le *biopic* réalisé par Óscar Aibar en 2010, *El gran Vázquez*.

---

[1] Santiago Segura dans GARRIGÓS, Pablo, « Santiago Segura: 'Berlanga es mi padre cinematográfico' », *Levante-EMV* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/06/2011, disponible sur : <http://www.levante.emv.com/cultura/2011/06/18/santiago-segura-berlanga-padre-cinematografico/817203.html> (consulté le 05/09/2011)

[2] Santiago Segura dans GARRIGÓS, Pablo, « Santiago Segura… », *art. cit.* [en ligne]

[3] Situé à Madrid, ce centre propose des activités dans les domaines dramatique et audiovisuel.

[4] Santiago Segura dans BRAVO, Ana, « Inaugura con Santiago Segura 'Diálogos de cine'. ¿Berlanga 'versus' memoria? », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 31/05/2005, disponible sur : <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/31/cultura/11174998739.html> (consulté le 06/09/2011)

Tout comme son acolyte basque, il revendique l'influence de l'esthétique du *cómic*[1] et considère celui-ci comme un domaine culturel à part entière, à son goût encore trop méprisé en Espagne :

> Ha llegado el momento de que nos demos cuenta hasta qué punto es importante que se estudie en los colegios a García Berlanga y a Manuel Vázquez. Me parece terrible que chavales de doce años no sepan quiénes son. Góngora y Lope están muy bien, pero los otros también son cultura[2].

En somme, l'œuvre de l'acteur-réalisateur madrilène est tributaire tout à la fois de la comédie et de la bande dessinée nationales, terreau iconique qu'il prétend élever au rang de la « haute » culture. S'il partage avec Juanma Bajo Ulloa l'absence d'inspirations littéraires explicites, son cinéma n'en apparaît pas moins comme le dépositaire d'un legs culturel proprement espagnol que le réalisateur entremêle au fonds référentiel populaire international, comme nous le verrons plus loin.

En résumé, c'est en maniant la caméra et en diversifiant leurs contacts avec l'image que Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura, enfants d'univers iconiques protéiformes, consommateurs de télévision et de bande dessinée, se sont forgés un bagage audiovisuel composite dans lequel ils puisent généreusement pour réaliser leurs propres films. Ils sont les auteurs d'œuvres métissées témoignant d'un désir de renverser les barrières entre les niveaux culturels, entre le fonds populaire espagnol et une culture de consommation mondialisée. Ils élaborent ainsi un cinéma dans lequel ils intègrent des références qu'ils partagent avec un public espagnol renouvelé, avide de divertissement. C'est par la réalisation de courts-métrages, étape fondamentale dans leur formation, que ces autodidactes s'exercent à l'art cinématographique, posant les bases de l'écriture qu'ils développeront dans leurs productions postérieures.

---

[1] Au début des années 1990, en collaboration avec José Antonio Calvo, il publie sous le pseudonyme de Bea plusieurs bandes dessinées érotiques dans la revue *El Víbora*, où Almodóvar a lui-même fait paraître les aventures de Patty Diphusa à l'époque de la Movida. Ses œuvres *Pequeñas viciosas*, *Viciousland*, *Manual de las pequeñas viciosas* ou encore *Más pequeñas y más viciosas* sont très prisées par les amateurs du genre.

[2] Santiago Segura dans BELATEGUI, Oskar L., « El padre de Torrente reivindica la cultura del tebeo al presentar su homenaje al genial y ácrata dibujante », *Ideal* [en ligne], Granada, Ideal Comunicación Digital SL Unipersonal, 19/09/2010, disponible sur : <http://www.ideal.es/granada/v/20100919/cultura/santiago-segura-vazquez-berlanga-20100919.html> (consulté le 06/09/2011)

2.2.2 L'apprentissage par le biais du court-métrage : des œuvres programmatiques

Une partie de cette jeune génération découvre le processus de création cinématographique par le biais du court-métrage, véritable plateforme de lancement pour bon nombre de metteurs en scène. Ce sont souvent des raisons matérielles et financières qui orientent ces derniers vers des formes filmiques brèves. Plusieurs d'entre eux débutent leur carrière en tournant des courts-métrages amateurs en super-8, format peu onéreux, accessible et propice à un apprentissage domestique et autonome. Non soumis à des canons préétablis ou aux exigences des producteurs, ils peuvent laisser libre cours à leur liberté créatrice et tenter toutes les expérimentations audiovisuelles. En outre, le choix de trames condensées et de structures narratives généralement simples leur donne la possibilité d'élaborer une technique qu'ils perfectionneront au fil des années, et de poser les premiers jalons d'une trajectoire artistique qui les mènera à la réalisation de longs-métrages. Les récits filmiques évoqués dans cette sous-partie contiennent à l'état larvaire l'esthétique de leurs créateurs respectifs[1] et présentent une indéniable valeur programmatique : ils mettent en lumière les balbutiements d'écritures appelées à se préciser et à se sophistiquer, dans des formes narratives plus longues.

La révélation que suppose le visionnage de *La Guerre des Étoiles* pour Juanma Bajo Ulloa conduit celui-ci à tourner avec son frère Eduardo, dès les années 1980, des courts-métrages en super-8 financés par Gasteizko Zinema, la société de production qu'il a lui-même fondée en 1983 grâce au soutien de Fernando Trueba. Il conçoit un univers personnel visuellement saisissant, fondé sur la représentation récurrente de la souffrance humaine : la solitude de l'être, l'incommunication, l'éclatement de la cellule familiale, la douleur intérieure et silencieuse, sont autant de problématiques existentielles qui se déclinent dans ses premières œuvres, *Cruza la puerta* (1984), *El último payaso* (1985), *A kien pueda interesar* (1986) et *Cien aviones de papel* (1987)[2]. Le réalisateur déclare d'ailleurs au sujet de ses thématiques de prédilection :

> Igual es que estamos contando siempre la misma historia: tienes una obsesión, la vas madurando y la llevas de un lado para otro. Aquellos cortos hablaban de personajes aislados, bien por una traición de sus amigos o bien por alguna otra razón. El resumen final de todos ellos es que el hombre está solo. En *Airbag* también lo dice uno de sus protagonistas. Es algo que he pensado siempre: el hombre nace solo y muere solo; vives acompañado, pero en tu soledad, y eso es algo que me preocupa, que me duele[3].

---

[1] Tout comme les trois réalisateurs qui nous intéressent ici, Julio Medem, Marc Recha, Alejandro Amenábar, Javier Fesser, ou encore Fernando León de Aranoa, ont fait leurs premières armes grâce au court-métrage. Voir REBORDINOS, José Luis, « I cortometraggi dello stato spagnolo degli anni '90. Un decenio prodigioso » *in* ARMOCIDA, P., SPAGNOLETTI, G. & VIDAL, N., *Cinema in Spagna oggi...*, *op. cit.*, p. 125-133.

[2] ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997, p. 331-338.

[3] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 133.

Ces variations sur l'isolement et le silence, obsessions héritées de l'enfance solitaire du cinéaste, irriguent toute sa filmographie, de ses premiers courts-métrages à ses œuvres longues, et posent l'excès à la fois comme un surplus – la douleur, la violence intime – et comme un défaut – le manque, l'absence. Primé dans divers concours à Vitoria, Tarragone, Teruel et Madrid, *Cien aviones de papel* contient des éléments thématiques et plastiques annonçant les deux premiers longs-métrages de Bajo Ulloa : il met en scène un enfant orphelin de mère (Leire assiste au meurtre de la sienne dès les premières minutes de *La madre muerta* et cette séparation traumatique sera rappelée à maintes reprises par un réseau d'images embrassant tout le récit) qui dessine des souris pour échapper à sa solitude (dans *Alas de mariposa*, Ami représente elle aussi des papillons colorés puis, à l'adolescence, tente d'exorciser son mal-être en fabriquant de monstrueux insectes en fil de fer). Après la réalisation de *Calor* (1988), Bajo Ulloa passe au format 16 mm avec *Akixo* (1988). Bien que l'on puisse peut-être voir dans le monde oppressant de *Alas de mariposa* et de *La madre muerta* la métaphore d'une société basque tourmentée par ses démons[1], c'est dans ce court-métrage que le réalisateur aborde le plus ouvertement la violence politique qui ronge sa région natale. L'œuvre marque un tournant dans la formation du metteur en scène, désormais professionnel. Il dépeint le quotidien d'un jeune *dealer* de Vitoria étouffé par sa mère, trouvant lui aussi un exutoire dans la musique et le dessin (il réalise des clowns). Un *flash-back* permet au spectateur de visualiser ses pérégrinations au sein d'espaces urbains qui reflètent avec une précision documentaire le contexte sociopolitique basque de la fin des années 1980. Le retour final au moment présent révèle que l'adolescent est condamné à finir ses jours en fauteuil roulant, après avoir donné un coup de pied dans une poubelle contenant une bombe. Ce triste sort est aussi celui que le dénouement de *Alas de mariposa* réserve au père d'Ami : le violeur de la jeune fille assène à ce dernier un coup sur la nuque, qui le laisse tétraplégique, privé de la parole, à jamais prostré dans sa chaise roulante. La cruauté de l'existence et des rapports humains imprègne également le court-métrage en 35 mm que Bajo Ulloa réalise en 1989, *El reino de Víctor.* Il adopte cette fois la structure d'un effrayant conte de fées qui réactualise les archétypes du prince, de la princesse et de l'ogre, et préfigure sa réappropriation des personnages du Petit Chaperon Rouge et du grand méchant loup dans *La madre muerta*. Le réalisateur s'exprime d'ailleurs au sujet de la relation qui existe entre certains de ses films et ce modèle narratif emprunté à la tradition orale, puis fixé par l'écrit :

> Los cuentos no dejan de ser una forma simbólica de explicación para muchas cosas, de la misma manera que, en otro sentido, puede serlo también la Biblia, como decía antes. En algunas ocasiones, cuando llevo mucho tiempo tratando de buscar una forma para contar algo, descubro que existe un cuento que había llegado ya al mismo sitio muchísimo antes. Cuando existe un clásico, como

[1] SEGUIN, Jean-Claude, « La madre muerta » *in* PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, p. 935.

> Caperucita, o como el patito feo, es porque hay muchísimos sentimientos en otras muchas personas que giran en torno a esa historia. El autor de esos cuentos lo que hizo fue la metáfora, construyó el símbolo, y lo que yo intento, a partir de ahí, es darle otra vuelta, buscarle otra explicación[1].

En d'autres termes, c'est à une réécriture de certains contes universels que procède Bajo Ulloa dès la fin des années 1980 : ces sources populaires lui fournissent des supports créatifs, des symboles préconstruits qu'il adapte à son propre univers plastique et à ses problématiques personnelles. Dans *El reino de Víctor*, l'histoire est filtrée par le regard d'un enfant, témoin de l'exploitation et des viols quotidiens infligés par son propre père à Sara, la jeune fille qu'ils ont recueillie à la mort de ses parents et qui le rejoint dans sa chambre pour lui lire chaque soir le même conte. Celui-ci prend forme et s'entremêle au quotidien des personnages lorsqu'un mystérieux inconnu fait irruption dans l'oppressante demeure et élimine l'ogre-violeur avant de mourir lui-même, abandonnant sa place de prince salvateur à l'enfant. Si *El reino de Víctor* et *Akixo* ont pour point commun la mise en scène de l'incommunication, le réalisme sociopolitique du court-métrage de 1988 cède le pas à un onirisme terrifiant, qui envahit les espaces intérieurs confinés de la maison-château enchanté dans le second récit filmique. Les deux œuvres récoltent une trentaine de prix dans plusieurs festivals prestigieux : ils sont notamment primés au Festival de Bilbao en 1988 et 1989, et *El reino de Víctor* décroche le Goya du meilleur court-métrage en 1989. À l'aube de la décennie 1990, Juanma Bajo Ulloa s'est ainsi déjà fait un nom dans le milieu du cinéma espagnol et jouit d'une reconnaissance suffisante pour développer et polir sa peinture de la violence humaine dans son premier long-métrage, *Alas de mariposa*[2].

Pour sa part, comme nous l'avons signalé, Álex de la Iglesia intègre le monde du cinéma par le biais de la direction artistique. C'est à cette première étape de son parcours professionnel qu'il doit une conscience aiguë de l'importance plastique des espaces et des décors dans la constitution d'une esthétique cinématographique. En 1989, deux ans avant sa collaboration avec Enrique Urbizu pour *Todo por la pasta*, il est engagé par Pablo Berger sur le tournage de *Mamá*, court-métrage expérimental qui lui permet de se frotter à l'univers de la science-fiction, auquel il rendra hommage dans son aventure galactique *Acción mutante*. Cette première expérience au service d'un autre réalisateur l'incite à passer derrière la caméra : il pose les bases de son humour grinçant dans l'unique court-métrage constituant sa phase d'apprentissage, *Mirindas*

[1] Juanma Bajo Ulloa dans HEDERERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 134.
[2] Bajo Ulloa réalise également plusieurs clips et films publicitaires (*Problemas* et *¿Por qué yo?* respectivement pour les groupes Barricada et Los Enemigos), le *making of* de *Tierra*, de Julio Medem (*Cuadernos de rodaje: Tierra*, 1996), puis deux courts-métrages, *Ordinary Americans* (1999) et *Pipi. Misión imposible* (2001).

asesinas (1991)[1], qui contient en germe tous les éléments de son œuvre future[2]. Son style audacieux séduit Pedro Almodóvar et le convainc de produire un an plus tard le premier long-métrage du jeune cinéaste. Ce dernier s'entoure dès cette année-là de collaborateurs qu'il ne quittera pour ainsi dire plus et dont les propositions contribuent à l'originalité de son écriture cinématographique. Parmi eux, son ami d'enfance et coscénariste Jorge Guerricaechevarría[3] raconte son arrivée imprévue dans le milieu du cinéma et évoque la genèse de *Mirindas asesinas* :

> Empecé en cine un poco por casualidad, escribiendo y produciendo con Álex de la Iglesia el guión del cortometraje *Mirindas asesinas*. Me gustaba mucho el cine, pero no había pensado en ello como profesión. De pequeños, Álex y yo estudiamos juntos. Luego montamos una agencia de publicidad buscando un futuro profesional que no fuera el de los cómics, y surgió la oportunidad de hacer un corto utilizando un decorado de otro cortometraje. Escribimos el guión y conseguimos el dinero en una fiesta, haciéndonos pasar por un grupo de teatro. Hicimos una representación y nos pagaron 100.000 pesetas, justo lo que necesitábamos para comprar una ametralladora de juguete y dar de comer al equipo[4].

C'est également dans une fête qu'Álex de la Iglesia fait la connaissance de José Luis Arrizabalaga, surnommé Arri, et lui demande de lui prêter main forte pour achever les décors de *Mamá*. Arri tient une galerie d'art avec Arturo García, dit Biaffra, que le futur metteur en scène a rencontré quelques années auparavant par l'intermédiaire de son frère et avec lequel il a réalisé plusieurs bandes dessinées. Séduit par le style « gamberr[o], muy *destroy* y *underground* »[5] de Arri et Biaffra, il les charge de la direction artistique de son tout premier film, tourné en format 16 mm en un week-end, sur le plateau d'un autre court-métrage pour lequel tous trois travaillaient. Malgré un casting professionnel composé de comédiens issus de diverses compagnies théâtrales basques (Álex Angulo, Saturnino García, Ramón Barea, José Óscar Grijalba et José Antonio Álvarez), c'est sous le signe de l'amateurisme et des amitiés nouées au hasard des rencontres que débute l'aventure cinématographique d'Álex de la Iglesia comme réalisateur. Dans cette

---

[1] Ce n'est qu'en 2000 qu'il réalise son second court-métrage, *Enigma en el bosquecillo*. À cette date, l'exercice n'est plus depuis longtemps l'étape d'un apprentissage mais l'une des multiples expériences audiovisuelles que cumule le réalisateur, désormais célèbre en Espagne. Énigme au dénouement comique mettant en scène les compositeurs Mozart et Salieri, l'œuvre est présentée en 2001 au premier *Festival Internacional de Cine Comprimido*, auquel participe également Juanma Bajo Ulloa, et diffusée sur Internet. En 2006, Álex de la Iglesia tourne deux autres courts-métrages, *El código* et *Hitler está vivo*, entretiens fictifs avec Léonard de Vinci et le dictateur allemand. C'est Manuel Tallafé, interprète de rôles secondaires dans la plupart des longs-métrages du cinéaste, qui est l'acteur principal de ces trois œuvres brèves.

[2] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., « *Mirindas asesinas* (1990) », *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 141-148.

[3] Seuls les scénarii de *Balada triste…* et de *La chispa de la vida* sont écrits sans la collaboration de Jorge Guerricaechevarría.

[4] Jorge Guerricaechevarría dans « Jorge Guerricaechevarría. Guonista » *in* VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2*…, *op. cit.*, p. 39-48.

[5] Arri y Biaffra dans « José Luis Arrizabalaga (Arri) y Arturo García (Biaffra). Directores artísticos », *ibid.*, p. 57-72.

fiction en noir et blanc à l'éclairage expressionniste, un client d'apparence insignifiante (Álex Angulo, acteur fétiche des premiers longs-métrages du réalisateur), consommateur de soda – de la marque *Mirinda*, qui donne son nom au film –, commet un carnage dans un bar car il interprète les phrases du garçon et des autres clients dans leur sens le plus littéral. Les jeux de dédoublement langagier et l'absurdité de la situation poussée à son extrême annoncent l'humour noir et le goût pour l'hyperbole caractéristiques de la plupart des films postérieurs d'Álex de la Iglesia. *Mirindas asesinas* apparaît donc comme une sorte de condensé, voire de déclaration de principes, présentant les traits principaux de la filmographie du réalisateur *bilbaíno*, en particulier la peinture d'une violence gratuite et paroxystique.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est précisément le visionnage du court-métrage d'Álex de la Iglesia, au cours d'un festival, qui est à l'origine de la vocation cinématographique de Santiago Segura. Mais avant cette rencontre décisive, la future star médiatique, convaincue que « de grande tendría algo que ver con el cine, que sería acomodador o que vendería palomitas », commence par tourner dès l'âge de douze ans des « cortos muy cortos » – leur durée n'excède généralement pas trois minutes – en super-8, avec une caméra Bolex achetée sur le *Rastro* de Madrid[1]. En 1989, il présente ses *Relatos de medianoche*, court-métrage dont il tient le rôle principal[2], au concours *Cinema Jove de Valencia*. Il obtient une récompense de 100 000 *pesetas*, ce qui lui permet d'amortir largement le financement de ce tournage amateur (6 000 *pesetas*), mais c'est l'œuvre de Juanma Bajo Ulloa, *El reino de Víctor*, qui décroche le premier prix cette année-là. Il attire toutefois l'attention et reçoit les compliments d'un membre du jury, le cinéaste Fernando Trueba, qui l'encourage à passer à la réalisation professionnelle en format 35 mm. C'est en 1994 qu'il fonde sa propre maison de production, Amiguetes Entertainment, grâce à l'argent récolté dans divers jeux télévisés. Les courts-métrages qu'il réalise et autofinance par la suite sont primés dans plusieurs festivals (Alcalá de Henares, Bilbao…) et rachetés par certaines chaînes de télévision (Canal + España, Canal + France, RTVE). Il doit son succès à la figure récurrente du malade mental meurtrier – très en vogue dans le cinéma international du début des années 1990 –, protagoniste de *Evilio*, *Perturbado* et *Evilio vuelve (El Purificador)*, respectivement réalisés en 1992, 1993 et 1994[3]. Les deux épisodes consacrés aux aventures d'Evilio dépeignent les assassinats perpétrés par « el Purificador », un psychopathe justicier (il tue trois collégiennes dans le premier opus puis décime une famille entière dans le troisième

[1] « Santiago Segura… » *in* VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2*…, *op. cit.*, p. 141-143.
[2] À l'instar d'Almodóvar dans ses courts-métrages en super-8, il assure lui-même les doublages et les bruitages.
[3] Voir l'article que nous avons consacré à cette production primitive : BRACCO, Diane, « Affreux, sales et méchants : Evilio et le *Perturbado*, figures de l'outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994) » *in* HANICOT-BOURDIER, Sylvie, FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 211-229.

court-métrage). Dans *Perturbado*, qui lui vaut le Goya du meilleur court-métrage en 1994, il incarne un lubrique assassinant des jeunes femmes pour assouvir ses instincts. Il se forge ainsi une certaine renommée dans le milieu du cinéma en façonnant un personnage répugnant, instable, pathologique, « corps-malade » dont la seule aspiration est d'éliminer les organismes beaux et sains, en particulier les « corps-désir » féminins[1]. Ses interprétations du diabolique Baltasar – là encore, un assassin de jeunes filles, qui tue ses victimes à coups de faux – dans *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), et du violent amateur de *death metal* dans *El día de la bestia* constituent deux autres facettes de cet être sordide, dominé par ses pulsions psychotiques, voire par des forces démoniaques. Marginal par excellence, le *serial killer* tue en quelque sorte pour se venger d'avoir été mis au ban de la société et apparaît en ce sens comme une figure littéralement excentrique. Le meurtrier incarné par Segura est l'emblème d'un univers abject conjuguant sexe et mise en scène *gore*, qui préfigure le goût pour l'obscène manifesté dans la série des *Torrente*.

En 1994, Santiago Segura réunit ses quatre courts-métrages dans une compilation VHS intitulée *Corto Greatest Hits. Jistory*[2], dont le titre hispanisé et la jaquette (la photo d'une statue du cinéaste se détachant sur un ciel orageux) parodient ceux du double album de Mickael Jackson, *History: Past, Present and Future – Book I.* Quatre ans avant le triomphe de *Torrente*, le réalisateur affiche de cette façon son inclination pour le divertissement, le détournement, et promeut la commercialisation de ses premières œuvres, sans jamais se prendre au sérieux : « Esta cinta ha sido concebida para la promoción y el engrandecimiento de la cultura, sin afán de mucho lucro », est-il écrit ironiquement au dos de la jaquette, où figure aussi la mention « Santiago Segura. Sus mejores cortos (los únicos) ». L'acteur-réalisateur, également scénariste et producteur, ne prétend bien évidemment pas transmettre un message culturel à son public mais, au contraire, rejette toute forme d'intellectualité, cherchant non seulement à amuser le spectateur mais aussi à *s'*amuser *avec* lui. Le monde cinématographique se révèle être pour Segura un immense terrain de jeu, tant au niveau diégétique que dans sa dimension extrafilmique. La traditionnelle indication « sin afán de lucro » est modulée, détournée par l'ajout de l'adjectif quantitatif « mucho » : le jeune cinéaste manifeste un indéniable plaisir ludique devant et derrière la caméra, sans pour autant perdre de vue l'idée de rentabilité économique. Il met ainsi en œuvre dès la première moitié des années 1990 des méthodes promotionnelles qu'il perfectionnera à la fin de la décennie et tout au long de la suivante pour

[1] SEGUIN, J. C., « Le Gros Dégueulasse », *art. cit.*, p. 121-122.
[2] « Santiago Segura… », *op. cit.*, p. 142-143. La compilation est éditée en 666 exemplaires (un nombre tout aussi diabolique que ses personnages, et qui n'est pas non plus sans évoquer l'univers satanique de *El día de la bestia*) et distribuée par le réalisateur lui-même.

asseoir le réseau médiatique construit autour du personnage de Torrente, digne hériter d'Evilio et du *Perturbado*.

Le format du court-métrage ouvre par conséquent les portes du septième art aux trois metteurs en scène et leur offre l'opportunité de commencer à tisser leurs réseaux professionnels dès la fin des années 1980. Ils tournent des œuvres brèves contenant en germe leurs thématiques de prédilection, leur esthétique, et annonçant même, dans le cas de Segura, une conception sur laquelle le cinéaste bâtira en partie son succès : celle du film comme marchandise. Ces réalisations primitives témoignent en même temps de leurs premières expérimentations génériques, le genre cinématographique se situant au cœur de leurs créations respectives, comme nous allons le voir à présent.

2.2.3. Cinéma de genre ou cinéma de genres ?

L'influence de l'industrie hollywoodienne sur le cinéma mondial et, dans le cas qui nous intéresse, sur la jeune génération espagnole des années 1990, se manifeste par une récupération des patrons génériques, également observable dans l'œuvre d'Almodóvar et de Bigas Luna, comme le souligne Román Gubern :

> Esta política de géneros, que se consolida sobre todo en Hollywood, se exportó e irradió al resto del mundo, al resto de los países, y realmente en todos los cines nacionales ha funcionado esta política de géneros. Generalmente los modelos americanos han sido modelos paradigmáticos[1].

La standardisation des œuvres produites outre-Atlantique met en lumière les objectifs commerciaux des producteurs et des distributeurs qui cherchent à offrir au public un cinéma de pur divertissement, uniformisé et économiquement rentable. La classification générique, « jeu d'étiquetage »[2] hérité de la littérature et des arts, constitue la pierre angulaire de cette politique industrielle. Face à l'hégémonie du cinéma américain sur le marché national, une partie des nouveaux metteurs en scène espagnols, parmi lesquels on peut citer, outre les réalisateurs du corpus, Enrique Urbizu, Alejandro Amenábar ou encore Agustín Díaz Yanes, tente de renverser ce rapport de forces en recourant aux stratégies mises en œuvre par l'institution cinématographique hollywoodienne elle-même. Ils se réapproprient les genres afin de produire

[1] GUBERN, Román, « Cine de género, cine de autor » *in* SOLER, Juan, (coord.), *Perspectivas del cine actual, cine clásico, cine moderno*, Instituto de estudios almerienses de la diputación de Almería, 1993, p. 77.
[2] Jean-Pierre Esquenazi cité par MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma* (2002), Armand Colin, 2005, p. 19.

un cinéma de grande consommation, fondé sur des récurrences sémantiques (thèmes, motifs, personnages, données spatio-temporelles, situations…) et syntaxiques (éléments structurels, traits narratologiques…)[1] constitutives du genre, au sens cinématographique du terme. Rick Altman dénombre quatre aspects essentiels dans ce concept, qu'il définit comme suit[2] :

> • el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
> • el género como estructura o entramado formal sobre el que se constituyen las películas;
> • el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
> • el género como contrato o posición espectatorial que toda película de género exige a su público[3].

Le genre apparaît donc non seulement comme une étiquette industrielle mais aussi comme un canon configuré par une série de règles et de codes préétablis, une catégorie typologique homogène et identifiable qui suppose un contrat tacite entre l'œuvre et le spectateur : celui-ci cherche à satisfaire son « horizon d'attente »[4], c'est-à-dire à retrouver un certain schéma structurel, avec ses constantes et ses variations, destiné à susciter en lui une émotion déterminée (rire, peur, tension…). On assiste ainsi dans les années 1990 à une multiplication des films de genre, dont la comédie, très présente dans toute l'histoire du cinéma espagnol (*Airbag* ; *Muertos de risa* ; *Torrente, el brazo tonto…*), le *thriller* (*Tesis*), le film fantastique (*Abre los ojos*) ou le polar (*Todo por la pasta*, *La caja 507*) sont autant d'exemples paradigmatiques. À l'instar du cinéphile Almodóvar, qui joue librement avec les codes du septième art et s'adonne à l'exercice de la citation et de la réécriture cinématographique, les jeunes réalisateurs rénovent les genres hollywoodiens à travers un cinéma compilateur regorgeant de références aux œuvres qui ont bercé leur adolescence. Ils en modèlent les propriétés sémantico-syntaxiques pour les acclimater à leur époque, à leur contexte culturel, et en font un paramètre clé de leur écriture filmique. Si l'adoption de ces patrons standardisés contribue à l'institutionnalisation de l'industrie nationale, la liberté créatrice dont fait preuve la nouvelle génération impulse paradoxalement une dynamique qui éloigne ces films de leurs référents génériques, soumis à une redéfinition prenant la forme de métissages, de pastiches, de parodies et autres clins d'œil détournés dont ces cinéastes sont friands. Si l'on établit une analogie entre cinéma et littérature, on peut considérer avec Todorov que tout genre est le fruit de la transformation d'un ou plusieurs genres antérieurs, transformation s'effectuant « par inversion, par déplacement, par

---

[1] MOINE, R., *Les Genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 54-57.
[2] Nous n'entrerons pas ici dans les débats autour de la question délicate de la définition du genre, telle que la pose par exemple Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p. Nous optons pour la définition multiple proposée par Rick Altman, fréquemment cité dans les études filmiques.
[3] ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, trad. Carles Roche Suárez, p. 35
[4] LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 118.

combinaison »[1]. Nous étudierons les mécanismes de ces différentes opérations au moment d'examiner de plus près les expérimentations auxquelles est soumis le genre, tant chez les réalisateurs surgis au milieu des années 1990 que chez leurs aînés, Almodóvar et Bigas Luna. À travers leurs relectures, ces cinéastes injectent une énergie nouvelle dans des moules génériques qu'ils n'hésitent pas à superposer, à assouplir, voire à déformer, proposant des solutions structurelles et esthétiques inédites.

Le réalisateur de la nouvelle génération qui illustre le mieux ce mouvement actif d'alliance et de mutation génériques est sans nul doute Álex de la Iglesia, « cineasta de género o más bien de géneros », selon Jordi Sánchez Navarro[2]. Dès 1991, il entremêle la comédie noire et le *thriller* dans son bref récit filmique, *Mirindas asesinas*, puis marie les codes de la comédie satirique et de la science-fiction dans un premier long-métrage qui tient en même temps du western futuriste, *Acción mutante*, où les aventures galactiques d'un groupe de terroristes marginaux, décidés à en finir avec les individus « beaux », motivent une lecture métaphorique et parodique du climat politique basque. Álex de la Iglesia achève de renverser les barrières entre les genres avec *El día de la bestia*, qu'il définit lui-même comme une « comedia de acción satánica », et ouvre la voie à toute une génération de metteurs en scène, désormais prêts à « faire un cinéma différent, des films qui jusqu'alors ne s'étaient jamais faits »[3]. Les déclarations du réalisateur nous éclairent sur la genèse du rire dans une œuvre qui, à l'origine, se voulait avant tout film fantastique :

> […] las primeras escrituras del guión son siempre mucho más terroríficas, pero siempre hubo un substrato de comedia. Nos cuesta muchísimo evitarlo. Además, el terror, lo inquietante, siempre se presenta con más fuerza si está dibujado sobre un fondo humorístico[4].

Au fil des réécritures du scénario, *El día de la bestia* s'est chargé d'une dimension comique sans que soient pour autant abandonnés les mécanismes du genre fantastique et l'atmosphère effrayante initialement mise en place. L'aboutissement de ce travail de remaniement est le rire teinté d'horreur propre au style d'Álex de la Iglesia, qui se caractérise également par l'insertion de séquences d'action hypertrophiées. L'enchaînement effréné de poursuites, de bagarres et de massacres caractérise aussi *Perdita Durango*, adaptation d'une nouvelle de Barry Gifford, originellement confiée à Bigas Luna et tournée aux États-Unis. Álex de la Iglesia manipule les conventions du film d'action et fait de cette œuvre de commande un western contemporain et syncrétique, représentatif des deux univers nord-américain et mexicain qu'il fait dialoguer à l'écran. Il multiplie les expérimentations et hybridations au cours de la décennie suivante : il

---

[1] TODOROV, Tzvetan, « L'origine des genres », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, p. 30.
[2] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 51.
[3] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 39.
[4] IGLESIA, Álex de la & GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *El día de la bestia. Libro oficial de la película* (guión), Valencia, Midons Ed., colección Serie B, 1995, p. 87-88.

rend hommage au western spaghetti dans une œuvre parodique, *800 balas*, premier long-métrage de sa maison de production, Pánico Films, puis réalise trois comédies noires alliant humour *costumbrista*, action et terreur dans une célébration constamment renouvelée du cinéma mondial et de la culture grotesque nationale (*Muertos de risa*, *La comunidad* et *Crimen ferpecto*). Il abandonne provisoirement son humour décalé et ses cocktails génériques pour se lancer dans une seconde aventure américaine avec *Los crímenes de Oxford*, adaptation du roman *Crímenes imperceptibles* (2003) de l'argentin Guillermo Martínez, qui détonne dans la filmographie du réalisateur par son classicisme et la sobriété de sa mise en scène[1]. Enfin, présenté dans les cinémas comme une comédie dramatique, *Balada triste…* se veut « un chiste grotesco que haga reír y llorar a la vez »[2] : au carrefour du film d'action, du drame et du film *gore*, il ne présente, paradoxalement, presque aucun élément comique, et explore le versant le plus sombre du grotesque, émanation des traumatismes d'une Espagne encore marquée par le souvenir de la Guerre Civile et du franquisme. Après la comédie dramatique *La chispa de la vida*, le dernier film en date du réalisateur, *Las brujas de Zugarramurdi*, à mi-chemin entre comédie et horreur, confirme qu'Álex de la Iglesia est fondamentalement un rénovateur des codes cinématographiques, qu'il n'hésite pas à mélanger et à détourner.

Considéré par certains analystes du cinéma comme un réalisateur inclassable, Juanma Bajo Ulloa est pour sa part l'auteur d'une œuvre « schizophrène »[3], en ce sens qu'elle se compose de deux films noirs et cruels (*Alas de mariposa*, *La madre muerta*), d'une comédie « petarda »[4] parodique (*Airbag*), et d'une comédie dramatique s'apparentant à la fable (*Frágil*). Dans ses films les plus obscurs, le réalisateur joue avec les moules génériques de façon beaucoup moins appuyée que son compatriote basque et opte plutôt pour le mode de l'évocation : il ne retient de ces modèles standardisés que certains éléments qu'il associe et qui se fondent dans son univers singulier. Dans *Alas de mariposa* et *La madre muerta*, il marie des traits empruntés aussi bien au

[1] Signalons également le projet avorté d'adaptation des aventures littéraires du machiavélique Chinois Fu Manchu, *La máscara de Fu Manchú*, qui devait être tourné en anglais au début de la décennie, avec Antonio Banderas dans le rôle-titre.
[2] Déclaration du réalisateur tirée du livret qui accompagne le DVD espagnol de *Balada triste de trompeta* (2011).
[3] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 134.
[4] MONTERDE José Enrique, « Il cinema spagnolo, un cinema di genere? » *in* ARMOCIDA, P., SPAGNOLETTI, G. & VIDAL, N., *Cinema in Spagna oggi...*, *op. cit.*, p. 56. Il est difficile de proposer une traduction satisfaisante de ce terme familier en français. Chargé de connotations péjoratives, il renvoie selon les contextes à une chose pénible, ennuyeuse, une personne laide ou peu compétente ou encore une escroquerie. Il désigne ici un produit cinématographique à l'humour peu subtil, jugé de mauvaise qualité.

drame qu'au « cine de terror »[1] pour créer une atmosphère mystérieuse et inquiétante, ancrée dans la vie quotidienne et mise au service de deux traitements distincts de la violence. Le premier long-métrage tient de la tragédie familiale tandis que le second apparaît comme un *thriller* sanguinolent où les meurtres et tentatives d'assassinat sont l'œuvre de deux marginaux, « *serial killers* de andar por casa »[2]. Quatre ans plus tard, *Airbag* marque une rupture ou, plutôt, ouvre une parenthèse dans la filmographie de Bajo Ulloa : « broma de equipo »[3] pour le réalisateur, onéreuse « sucesión de chistes autoindulgentes »[4] selon certains critiques et journalistes, cette comédie populaire élaborée à partir d'une anecdote personnelle n'a d'autre prétention que de divertir le public en détournant les topiques du film d'action américain. Mélange de western *kitsch* et de *road movie* burlesque, *Airbag* livre également une représentation satirique du paysage politique et social basque, brocardé à travers tout un réseau de référents culturels régionaux. En 2004, Bajo Ulloa revient aux problématiques qui lui sont chères avec *Frágil* : la solitude et l'incommunication, mises en scène dans une libre adaptation cinématographique du *Vilain Petit Canard*. Sorte de parabole sur la vanité des apparences, l'œuvre s'apparente à un conte ironique dont l'héroïne, au physique ingrat, abandonne le prince charmant, au terme de son aventure, pour un compagnon non moins disgracieux. À l'exception d'*Airbag*, son unique film comique sorti sur les écrans[5], dans lequel il procède à des métissages semblables à ceux pratiqués par Álex de la Iglesia, il semble généralement frôler les genres sans jamais y entrer de plain-pied, préférant peindre des atmosphères qui suscitent le malaise du spectateur par la combinaison de touches génériques.

L'œuvre longue de Santiago Segura se résume quant à elle aux cinq opus qui constituent la série des *Torrente* : *Torrente, el brazo tonto de la ley*, *Torrente 2: Misión Marbella*, *Torrente 3: el Protector*, *Torrente 4: Lethal Crisis (crisis letal)* et *Torrente 5: Operación Eurovegas*, comédies parodiant les codes des genres américains selon des modalités qui rappellent le cinéma d'Álex de la Iglesia. Elles présentent une dimension populaire et contre-culturelle qui a conduit certains chercheurs à les considérer comme des produits du « cinéma-poubelle »[6]. Celui-ci constitue l'un des aspects de la « cultura-spazzatura », que Jordi Costa définit comme « una lotta privata contro

---

[1] Le « cine de terror » regroupe tous les films suscitant l'inquiétude, l'angoisse ou la répugnance du spectateur : le *thriller*, le fantastique, l'épouvante, l'horreur et ses sous-genres (notamment le *gore*), s'inscrivent dans cette catégorie cinématographique.
[2] SEGUIN, J.-C., « La madre muerta », *art. cit.*, p. 935.
[3] HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 155.
[4] LLOPART, Salvador, « Juanma Bajo Ulloa presenta *Airbag*, una broma con aspiraciones de crítica social », *La Vanguardia*, Barcelona, 19/06/1997, p. 50.
[5] Nous évoquerons dans la troisième partie sa comédie actuellement en cours d'élaboration, *Rey Gitano*.
[6] COSTA, Jordi, « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenomeno Torrente » *in* ARMOCIDA, P., SPAGNOLETTI, G. & VIDAL, N., *Cinema in Spagna oggi...*, *op. cit.,* p. 61-68.

le dittature del gusto » et se caractérisant par « un atteggiamento militante contro il clima di correttezza politica »[1]. À travers les exploits, la plupart du temps involontaires, de son piètre justicier, vulgaire et couard, Segura multiplie et conjugue les détournements parodiques de films nord-américains, et les met au service de son humour politiquement incorrect : un tel traitement, de surcroît souvent scabreux, met à mal les conventions des genres dont il s'inspire (film d'action, film d'espionnage, film noir, cinéma d'arts martiaux, cinéma catastrophe…) et désamorce chez le spectateur les émotions initialement visées par les modèles traditionnels, en vue de susciter l'hilarité du public. Dans ses cinq longs-métrages, Segura insère pléthore de clins d'œil au cinéma de consommation hollywoodien et les mêle aux références populaires espagnoles que nous évoquions précédemment. Ces réécritures croisées contribuent à brosser le portrait d'un personnage ridicule, reflet déformé des héros du cinéma *mainstream*, qui n'a paradoxalement de cesse de revendiquer son *casticismo.* Elles participent de la comicité d'une série dont la vocation parodique n'a fait que s'accentuer, de volet en volet.

L'examen général des trois filmographies révèle ainsi la perméabilité de ces jeunes réalisateurs aux modèles industriels nord-américains. En même temps, ils s'émancipent des catégories monolithiques en optant dans leur cinéma pour une approche fragmentaire et kaléidoscopique du genre. Ce qui pourrait à première vue constituer une simple politique commerciale, fondée sur la rentabilité de certaines formules génériques qu'ils rénovent en les transformant et en les alliant, relève d'un véritable dessein artistique, en particulier chez les deux premiers cinéastes, auteurs à part entière dont il convient de mettre en avant le rigoureux travail sur l'image et la narration.

2.2.4. Des conteurs de l'écran

Soucieux de se distinguer de la tendance des films politisés ou d'inspiration littéraire de la décennie antérieure, les créateurs de la nouvelle génération entendent réaliser « un cine más físico, más lúdico y menos intelectual »[2]. L'adjectif « physique » renvoie en l'occurrence à la recherche menée à la fois sur la mise en images des corps et sur l'organicité de l'image qui, dans ce cinéma, acquiert véritablement une dimension matérielle, palpable. Carlos F. Heredero souligne la place centrale qu'occupe le visuel dans la narration cinématographique des années

[1] COSTA, J., « Cinema-spazzatura in Spagna... », *art. cit.*, p. 62-63.
[2] HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 686.

1990 : « buscan los cimientos seguros del viejo relato para tratar de contarlo, ahora, desde la libertad y la audacia visual que ellos mismos han heredado, probablemente sin saberlo, de las conquistas de la modernidad. »[1] Si ces jeunes metteurs en scène portent un soin tout particulier à la construction de l'image, c'est aussi parce qu'ils y voient le support d'un cinéma « ludique », bien souvent spectaculaire, sans nulle autre ambition que de raconter une histoire et de divertir le public : il s'agit avant tout de faire en sorte que le film soit « une fête pour le spectateur »[2], comme le propose Álex de la Iglesia.

Juanma Bajo Ulloa apparaît indéniablement comme l'un de ces conteurs de l'écran et ce n'est pas un hasard si certains de ses films renvoient à la tradition du conte. Doué d'un sens inné du récit, comme il l'affirme lui-même, il déploie des ressorts qui lui permettent de manipuler constamment les émotions du spectateur, de l'orienter vers de fausses pistes pour mieux le surprendre et le détromper[3]. Dans ses drames en particulier, la narration repose sur une mise en scène millimétrée et des images dont la force d'évocation vient pallier les silences de personnages incapables de verbaliser leurs émotions. Nous avons ici affaire à une véritable rhétorique visuelle élaborée par un réalisateur qui ne cache pas sa méfiance à l'égard des mots :

> … cuando en el cine se utilizan las palabras para contar algo, siempre tiendo a pensar que han recurrido a ellas porque no han encontrado otra forma de hacerlo. Sin embargo, lo que se cuenta con palabras tiene menos peso y menos expresión que lo que se cuenta con imágenes, porque éstas son siempre más poderosas[4].

Dans ses deux premiers longs-métrages, il tisse des réseaux d'images symboliques et métaphoriques qui, alliés à certaines constantes chromatiques, parviennent mieux que les mots, selon lui, à densifier la réalité et à traduire la complexité des émotions qui assaillent ses créatures. La rhétorique conçue par Bajo Ulloa sert l'élaboration de récits destinés à de nouvelles générations de spectateurs qui, comme lui, ont grandi au contact d'un univers audiovisuel protéiforme et, par conséquent, « cada vez necesitan menos datos para entender las cosas »[5].

Dans une interview consacrée à l'élaboration de *El día de la bestia*, Álex de la Iglesia, quant à lui, fait part de sa conception du cinéma comme art de la narration : « A mí me interesa contar

---

[1] HEREDERO, C. F., *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 24.
[2] Álex de la Iglesia dans LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 29.
[3] QUINTANA, Ángel, « Juanma Bajo Ulloa no vol que 'Alas de mariposa' deixi el públic indiferent », *Punt Diari*, Gerona, 30/10/1991.
[4] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…, op. cit.*, p. 124.
[5] *Ibid.*, p. 139.

aventuras e historias sin más. Cómo contarlas bien es el problema. »[1] Le « comment raconter » pose la question du style cinématographique et des stratégies narratives que doit déployer le réalisateur pour rendre son récit efficace et séduire le public. « Comment installer l'envie, la fête… Faire que le spectateur ait les yeux tout ronds. […] Il faut qu'il hallucine, qu'il en prenne plein la tête, je dois littéralement le bluffer »[2], déclare le metteur en scène, revendiquant la dimension spectaculaire et hyperbolique de son cinéma. Son œuvre combine ainsi une esthétique hallucinatoire et une bande sonore explosive pour produire un véritable feu d'artifice audiovisuel. Présenté par Enrique Urbizu comme un perfectionniste de la mise en scène[3] à la recherche d'effets toujours plus saisissants, le cinéaste met lui-même en relief la primauté de l'image dans son processus de création. À ses yeux, la spécificité de l'écriture scénaristique réside dans la visualisation préalable de l'histoire à mettre en scène : réalisateur et scénariste conçoivent dès cette phase initiale les images qui confèreront son impact visuel au film, et les traduisent à l'écrit. Le langage des mots devient chez de la Iglesia un simple instrument de travail permettant de poser les jalons du récit filmique et d'organiser, d'un point de vue à la fois narratif et technique, les images qui le composeront. « Me duelen mucho los guiones en los que ponen: 'La luna amarilleaba el horizonte'. Y tú te preguntas cómo es que tienes que rodar eso », déclare, pragmatique, le cinéaste. Cette étape de planification visuelle est facilitée dans certains cas par l'exécution d'un *story board*[4] précisant comment concrétiser les effets qui permettront de raconter l'histoire. Il est d'ailleurs significatif que plusieurs des monographies consacrées à Álex de la Iglesia en intègre des extraits, pour certains films, afin d'illustrer le travail du réalisateur sur la composition des plans et souligner l'influence de la bande dessinée sur son approche de l'image cinématographique. Les interventions du directeur de la photographie et du directeur artistique jouent également un rôle fondamental dans cette mise en images du scénario dont ils œuvrent à optimiser le potentiel visuel.

Il importe de signaler enfin que c'est sur la dimension trompeuse de l'image que s'interroge Álex de la Iglesia qui déclare notamment préférer tourner en studio, dans des décors fabriqués sur mesure, lui offrant une plus grande liberté créatrice que les décors naturels : « Si hay algo cierto en el cine es que todo es una puta mentira continua, así que cuanto más mientes, mejor cine haces. »[5] Cette affirmation fait poindre un discours sur les leurres du spectacle cinématographique, discours qui s'inscrit dans le cadre plus large d'une réflexion sur une thématique récurrente de sa filmographie : la facticité. Déclinée sur le plan diégétique à travers

[1] Álex de la Iglesia dans VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2…*, *op. cit.*, p. 18.
[2] Álex de la Iglesia dans LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 29.
[3] HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 690.
[4] Álex de la Iglesia dans VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2…*, *op. cit.*, p. 227. L'ouvrage comporte plusieurs planches du *story board* qui accompagne le scénario de *El día de la bestia*.
[5] Álex de la Iglesia dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 475.

les simulacres que nombre de ses personnages s'efforcent de mettre en place, elle fait partie intégrante de son œuvre et relève des excès d'un cinéma qui fait fi de toute frontière, brouillant les limites entre réalité et fiction, entre vérité et illusion, ainsi que nous le montrerons dans la troisième partie de ce travail.

S'il semble plus difficile de reconnaître à Santiago Segura la sensibilité plastique de Juanma Bajo Ulloa et d'Álex de la Iglesia, l'acteur-réalisateur n'en apparaît pas moins comme un conteur d'histoires, ainsi que le suggère le titre de son premier court-métrage en super-8, *Relatos de la medianoche*. Toutes ses œuvres brèves constituent des micro-récits mettant le visuel à l'honneur et permettent à Segura d'esquisser l'univers sordide développé dans ses succès postérieurs. De fait, il met en place dans sa production « préhistorique » une véritable esthétique de l'abjection, volontiers *gore* dans le diptyque *Evilio*, à travers la représentation de personnages repoussants qui évoluent dans des intérieurs obscurs et crasseux, situés dans des périphéries urbaines dégradées. On retrouve ces éléments dans *Torrente*, où la créativité audiovisuelle du cinéaste se traduit, d'une part, par l'approfondissement de cette esthétique dans l'espace plus large que lui offre le long-métrage ; d'autre part, par un travail de réécriture, sensible au niveau de la construction de l'image parodique, qui détourne à des fins comiques certains plans cinématographiques, voire certaines séquences empruntées surtout au cinéma hollywoodien. La comicité de nombre d'effets audiovisuels réside ainsi dans leur mise en relation avec les sources parodiées, que l'on pense aux génériques d'ouverture inspirés de *James Bond* ou aux scènes spectaculaires de filature et de règlements de compte dans la veine du film d'action et du cinéma d'espionnage. Malgré tout, Segura, dont il ne faut pas perdre de vue les objectifs commerciaux, ne manifeste pas la rigueur de ses deux compatriotes dans la recherche narrative et la mise en scène. Il se préoccupe avant tout d'élaborer un produit économiquement rentable, susceptible de remporter l'adhésion du public, en racontant d'épisode en épisode les différentes missions d'un antihéros qu'il s'attache à toujours ridiculiser. L'histoire de l'élaboration de la saga révèle que la figure du justicier incompétent est le fruit de « un experimento que [él] quería hacer »[1] : s'inspirant d'une anecdote personnelle portée à l'écran dans le premier opus (la séquence où Torrente hèle avec mépris la serveuse du restaurant chinois), il crée « un personaje universal, humano », « una rata humana »[2] dont les aventures motivent un discours satirique sur la société espagnole contemporaine, sensible en particulier dans le premier épisode. Cinq ans avant sa mort, Berlanga déclarait d'ailleurs avoir été enthousiasmé par Torrente et son humour gras, allant jusqu'à considérer le passage où

[1] Santiago Segura dans GALIZZI FLORES, S., « Torrente en Montevideo », *art. cit.* [en ligne].
[2] *Ibid.*

« Torrente está en un bar, coge un palillo, se limpia entre los dientes y lo vuelve a colocar en el palillero » comme « el mejor gag de la España más espantosa que pueda existir », « una definición absolutamente increíble y maravillosa de los niveles en los que está la ciudadanía española »[1]. Segura se veut moins un maître de l'image qu'une sorte de bouffon de l'écran qui, comme le suggère la lecture politique proposée ici par Berlanga, met le rire au service de la satire sociale. Quoique le propos critique tende à se diluer dans les films qui suivent, le cinéaste enraye en partie les mécanismes d'identification à son personnage[2] et ne cesse de repousser, épisode après épisode, les limites du mauvais goût. Il invite son public à se délecter sans complexe des spectacles qu'il lui présente et, en même temps, utilise l'exagération comme un procédé visant à dévoiler les travers de l'Espagnol moyen.

Nous nous sommes efforcée dans ces pages de dégager les particularités stylistiques des écritures de trois réalisateurs qui, en façonnant chacun un univers personnel et original, ont contribué au renouvellement de la production cinématographique espagnole à partir des années 1990. Si Juanma Bajo Ulloa privilégie le visuel parce qu'il le considère comme le support le plus à même d'exprimer l'indicible dans des mondes fictionnels régis par l'incommunication, Álex de la Iglesia élabore une écriture de la surenchère visant à impressionner et à distraire son public. Santiago Segura partage avec lui cette inclination pour le divertissement mais, contrairement aux deux autres metteurs en scène, s'avère être moins un auteur qu'une vedette populaire ayant réussi à construire un univers cinématographique autour du succès médiatique de son odieux personnage. Fruit et reflet tout à la fois de l'époque contemporaine, les œuvres de ces trois réalisateurs présentent des traits caractéristiques et des enjeux en partie communs avec le cinéma de Pedro Almodóvar et de Bigas Luna : les cinq styles sont en effet autant de facettes d'une production que critiques et chercheurs rattachent au courant de la postmodernité. C'est précisément à ce concept, fondamental pour appréhender le cinéma de l'outrance, que nous consacrerons le prochain chapitre.

---

[1] Luis García Berlanga dans GABRIELA ROJAS, Ana & SÉRVULO GONZÁLEZ, Jesús, « Borau y García Berlanga se definen como dos pesimistas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 27/07/2005, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2005/07/27/espectaculos/1122415204_850215.html> (consulté le 10/09/2012)

[2] En termes psychanalytiques, Segura s'adresse au Ça du spectateur, ce qui permet à la fois une complicité et une distance mise en place par le Surmoi, qui peut aller jusqu'au rejet.

Chapitre trois. Un cinéma de la postmodernité

Quoique le terme « postmoderne » soit à l'heure actuelle souvent utilisé de façon abusive et chargé de connotations péjoratives, il renvoie à une notion incontournable pour cerner l'objet de notre étude. Il s'avère qu'un certain nombre de productions contemporaines présentent des traits narratifs et plastiques ainsi que des thématiques récurrentes qui permettent de les inscrire dans le courant postmoderne, que nous nous emploierons à définir. Dans ce chapitre, plus bref que les précédents, nous ne prétendons pas réaliser un compte-rendu exhaustif des travaux menés sur la question : il s'agit d'expliciter le sens que nous prêtons au concept dans notre travail en nous appuyant sur les théories qui nous semblent fournir les éléments les plus pertinents pour une étude de l'outrance dans le cinéma de la démocratie. Les mutations qu'a connues l'Espagne à la mort du dictateur font coïncider l'émergence de ce courant à échelle nationale avec le postfranquisme, nouvelle phase de l'histoire du pays, qui bouscule repères et identités, et conduit à une redéfinition des notions traditionnellement antagoniques de centre et de périphérie. Après cette présentation générale de la postmodernité espagnole, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux particularités du cinéma postmoderne, illustrées par les films du corpus : d'un point de vue formel, ce cinéma se caractérise par une esthétique de la surenchère spectaculaire, de la fragmentation et de l'allusion, qui, loin de tourner le dos au passé, convoque et recycle celui-ci pour l'intégrer à la matière filmique.

3.1. Postmodernité et postfranquisme : bouleversement des repères et redéfinition des identités

L'adjectif « postmoderne » apparaît pour la première fois sous la plume de l'historien britannique Arnold Joseph Toynbee, au début des années 1950, pour qualifier le dernier quart du XIXème siècle, période charnière ayant engendré de profonds changements politiques, économiques et sociaux dans l'histoire de la civilisation occidentale[1]. Pionnier de la pensée postmoderne en France, Jean-François Lyotard analyse celle-ci dans trois œuvres majeures, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979), *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985* (1986) et *Moralités postmodernes* (1993). Il démontre que

[1] CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (1987), Madrid, Tecnos, 2003 (2ª edición), trad. Francisco Rodríguez Martín, p. 139.

l'avènement de la postmodernité coïncide avec l'entrée du monde occidental dans une ère nouvelle, marquée par la mise en place de la société postindustrielle et par la défaite des valeurs modernes qui prévalaient depuis le XVIIIème siècle : « Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXème siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits. »[1] Ces récits ou « métarécits », pour reprendre le terme employé par Lyotard un peu plus loin, renvoient aux idées de progrès linéaire et d'émancipation de l'humanité telles qu'elles apparaissent chez les philosophes des Lumières, dans la conception idéaliste d'Hegel ou dans la pensée matérialiste de Marx. Délégitimés par leur application systématisée et les abominations perpétrées en leur nom au cours du XXème siècle[2], ils se sont désagrégés, scellant la défaite des explications totalisantes de l'histoire de l'humanité. Si l'ère postmoderne marque une rupture par rapport à la modernité, c'est donc parce qu'elle ne se fonde plus sur les idées de linéarité et d'unité qui définissaient cette dernière, désormais considérées comme inopérantes. Le philosophe et homme politique italien Gianni Vattimo, qui a consacré une grande partie de ses travaux au courant postmoderne, défend un point de vue sensiblement identique à celui de Lyotard : « l'Occident vit une situation explosive, une pluralisation qui semble irrésistible et qui ne permet plus de concevoir le monde et l'histoire à partir de points de vue unitaires. »[3] En d'autres termes, l'avènement de la postmodernité implique le développement de nouveaux discours théoriques et esthétiques fondés sur la différence, l'hétéroclisme, la discontinuité, la fragmentation et la déconstruction.

Ces propriétés constituent autant de problématiques patentes dans la production cinématographique qui nous intéresse ici. Elles sont l'expression du nouveau paradigme qui se met en place en Espagne à la mort de Franco et implique un bouleversement des repères et des identités, illustré notamment par le phénomène de la Movida, évoqué dans le chapitre précédent[4]. Dans ce climat de changement, c'est la société tout entière qui semble chercher à redéfinir ses marques. Anthony L. Geist situe l'entrée du pays dans l'ère postmoderne au

---

[1] LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

[2] Les dogmatismes et les totalitarismes du XXème siècle ont mis les conquêtes technoscientifiques de la modernité au service de la barbarie qui, selon Lyotard, atteint son paroxysme avec le génocide juif : Auschwitz est « le crime qui ouvre la postmodernité ». LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985* (1986), Paris, Galilée, coll. « Biblio essais », n° 4183, 1993, p. 33. C'est également la thèse défendue par A. J. Toynbee, qui considère la brutalité manifestée durant le conflit mondial comme « la culminación de una modernidad demoníaca, una modernidad que había sido finalmente superada ». CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad…*, *op. cit.*, p. 291.

[3] VATTIMO, Gianni, *La Société transparente* (1989), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Éclats », 1990, trad. J. P. Pisetta, p. 15.

[4] Dans son ouvrage consacré aux mutations de l'après-dictature, Bernard Bessière étudie en détail l'apparition et la diffusion des concepts postmodernes dans l'Espagne libérée du joug franquiste : il montre comment les intellectuels ont découvert ce courant, à l'origine extérieur à la pensée espagnole, et comment ils se sont positionnés par rapport aux principes qui le définissent. BESSIÈRE, B., « 9-A) Un temps post-moderne ? Parcours espagnol d'un concept », *La Culture espagnole…*, *op. cit.*, p. 255-281.

moment de la disparition du Caudillo et du processus de démocratisation : « en el breve espacio de quince años, entre 1975 y 1990, España pasa de ser un país prácticamente preindustrial, predemocrático y premoderno a ser una nación postindustrial, posdictatorial y posmoderna. »[1] Les transformations rapides qu'ont engendrées ces mutations politiques conduisent Gianni Vattimo, dans la préface à l'édition espagnole de *La sociedad transparente* (1990), à présenter l'Espagne de la fin du XXème siècle comme « uno de los modelos de sociedad posmoderna » et « [el] lugar ideal donde se han dado cita todas las aventuras intelectuales de Occidente »[2]. En effet, les problématiques de la postmodernité surgissent au moment où l'histoire nationale bascule, remettant en cause les fondements d'une société modelée par trente-six ans de dictature. Cette rupture reflète à l'échelle du pays la crise mise en évidence par Lyotard, génératrice de doutes et d'interrogations chez l'individu confronté pour la première fois au vide, à la possible fin de l'Histoire et à l'absence de tout repère. « [T]emps d'hésitation, d'incertitude, […] temps de béance »[3], l'ère contemporaine se caractérise par un climat de désenchantement – pensons au *desencanto* de la démocratie espagnole balbutiante – et de pessimisme engendré par une société soumise à des bouleversements constants, soucieuse de redessiner ses limites.

Ce sont ces perturbations que dépeignent certains films tournés au cours des quarante dernières années : les identités s'y révèlent fluctuantes, elles se déconstruisent pour mieux se refondre en regard de nouveaux canons et valeurs. Il s'agit de les réinscrire dans une vision plurielle, née de l'éclatement du centre et de l'intégration des anciennes marges. Marsha Kinder démontre dans ses écrits sur la reconfiguration de l'identité espagnole que le cinéma postfranquiste privilégie les représentations de la marginalité et conduit à un déplacement de la notion de centre[4] : comme nous l'avons précédemment signalé, la sexualité et ses pratiques alternatives, la drogue, le terrorisme, la délinquance et la violence urbaine s'affichent dès l'époque de la Transition, en réponse à la répression politique, sociale et sexuelle des décennies précédentes. En ce sens, le cinéma de la démocratie illustre le propos de Gianni Vattimo sur le processus de pluralisation postmoderne qui invalide l'idéal unitaire et universel du régime antérieur :

> Privé de l'idée d'une rationalité centrale de l'histoire, le monde de la communication généralisée explose sous la poussée d'une multiplicité de rationalités 'locales' – minorités ethniques, sexuelles, religieuses, culturelles ou esthétiques – qui prennent la parole, non plus bâillonnées et jugulées (enfin) par l'idée qu'il n'y a qu'une seule forme d'humanité vraie à réaliser au

[1] GEIST, Anthony L., « Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990 » *in* MONLEÓN, José B. (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Ediciones Akal, col. « Akal Universitaria », Serie Letras, 1995, p. 143.
[2] Cité par BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección « Arte », 2001, p. 12.
[3] ROUX, Louis (coord.), *Les Liens et le vide*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », n° 84, 1994, p. 16.
[4] KINDER, Marsha (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, p. 432-433.

> détriment de toutes les particularités, de toutes les individualités limitées, éphémères, contingentes[1].

La représentation des figures de la lisière, auparavant invisibles, dans le cinéma libéral et libéré de l'après-franquisme, reflète un glissement des territoires du centre et de la périphérie. Elle marque par là même le triomphe du renversement des hiérarchies spatiales et sociales. Le cinéma postmoderne espagnol malmène en premier lieu la norme sexuelle canonique, interrogée dès la fin des années 1970 par Bigas Luna et Almodóvar dans leurs premières œuvres. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que, dans ses films les plus sombres, le cinéaste catalan brossait le portrait de personnages multipliant les expériences extrêmes tandis que le réalisateur *manchego*, dans un cinéma illustrant l'« hédonisme exacerbé » et la « libération sexuelle »[2] propres à l'ère postmoderne pour Gilles Lipovetsky, mettait en scène des corps ambigus, travestis, multisexuels, figures de la société postfranquiste auxquelles Pietsie Feenstra attribue la fonction de nouveaux mythes[3]. L'esthétique subversive de ces deux cinéastes traduit une volonté de briser les tabous, de dévoiler les corps et les interdits pour mettre un terme au règne des organismes « a-sexuel[s] »[4] qui constituaient l'unique représentation légitime sous la dictature. Chez Almodóvar en particulier, on assiste à « l'effacement progressif des grandes entités et identités sociales au profit non pas de l'homégénéité des êtres mais d'une diversification atomistique incomparable », phénomène étudié par Lipovetsky dans ses travaux sur la postmodernité : « Le masculin et le féminin se brouillent, perdent leurs caractéristiques tranchées d'autrefois » et « toutes les sexualités ou à peu près sont admises et forment des combinaisons inédites »[5]. Le corps subit toutes formes d'hybridations et de transformations – qu'elles soient chirurgicales (greffes et transplantations)[6] ou simplement vestimentaires – pouvant donner lieu à des chiasmes identitaires. Par exemple, dans *La ley del deseo*, c'est un transsexuel, Bibi Andersen, qui incarne une femme, et c'est une vraie femme, Carmen Maura, qui joue le rôle d'un transsexuel. La célébration de l'homosexualité, désormais reconnue, acceptée et même revendiquée, se conjugue à ces manipulations et participe du brouillage des frontières entre les espaces du

---

[1] VATTIMO, G., *La Société transparente*, *op. cit.*, p. 18.
[2] LIPOVETSKY, Gilles, « Consommation et hédonisme », *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 121, 2013, p. 151 *sqq*.
[3] FEENSTRA, Pietsie, *Les Nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, 297 p.
[4] *Ibid.*, p. 31.
[5] LIPOVETSKY, G., *L'Ère du vide…*, *op. cit.*, p. 156.
[6] Pour une étude du motif de la greffe et des modifications qu'elle entraîne pour le corps humain et le corps filmique dans le cinéma d'Almodóvar, voir THIBAUDEAU, Pascale, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar » *in* CAMPAN, Véronique & MÉNÉGALDO, Gilles (coord.), *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 2003, p. 195-211. Nous empruntons à l'auteure l'image de la greffe dans son acception textuelle, utilisée à plusieurs reprises dans ce travail.

masculin et du féminin[1], partition binaire également mise à mal par d'autres réalisateurs du corpus : ils n'hésitent pas à démonter les caractéristiques genrées traditionnellement associées à l'un et l'autre sexe et, chez Bigas Luna et Segura, c'est autour de la figure du *macho ibérico* que se polarise cette opération de déconstruction. Par ailleurs, le cinéma d'Almodóvar exalte la féminité à travers une vaste galerie d'héroïnes hautes en couleurs qui se démènent pour gagner ou préserver leur liberté et leur indépendance. Les tribulations des personnages interprétés par Carmen Maura, Julieta Serrano, Cecilia Roth, Verónica Forqué, Marisa Paredes, Rossy de Palma, Loles León, Victoria Abril ou plus récemment Penélope Cruz – les fameuses *chicas almodovarianas*, pour reprendre l'expression chère aux critiques – et les univers essentiellement féminins de certains films (*Pepi, Luci, Bom…*, *Entre tinieblas*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Todo sobre mi madre*, *Volver*) constituent autant d'hommages à la femme espagnole, qui évacuent le modèle patriarcal franquiste et font de cette dernière un pilier de la société démocratique.

Comme nous l'avons déjà rapidement signalé, la focalisation du cinéma postmoderne sur les espaces traditionnellement en marge de la société permet également la peinture de différentes formes d'expression de la violence et de « corps dissidents »[2] : au même titre que les sexualités plurielles, la délinquance et la criminalité, désormais visibles, sont érigées en nouveaux centres de la création cinématographique. Si les personnages des cinq réalisateurs de notre corpus évoluent tous dans des contextes marqués par la cruauté des rapports humains, que celle-ci s'exprime au sein de communautés réduites ou à l'échelle de la société tout entière, certains cinéastes des années 1990 comme Álex de la Iglesia ou Juanma Bajo Ulloa s'attachent à la dévoiler sous son jour le plus insoutenable. La gratuité des actes perpétrés par nombre de leurs créatures reflète un « déclin de l'affect »[3], caractéristique de la société postmoderne pour le théoricien politique américain Fredric Jameson, et également illustré par un autre film espagnol marquant de l'année 1995, *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz : dans cette adaptation du roman homonyme de José Ángel Mañas, paru l'année précédente, un groupe de jeunes madrilènes issus de la petite bourgeoisie urbaine, focalisés sur leur présent et incapables de se projeter vers l'avenir, partage son quotidien entre alcool, drogues, sexe et musique *rock*. Ce

---

[1] Pour une analyse du renversement de l'hégémonie hétérosexuelle et du binarisme homme / femme, voir ORMAÑA ANDUEZA, Julieta, « De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 18, 2001, disponible sur : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html> (consulté le 05/05/2012)

[2] Pietsie Feenstra présente Eloy de la Iglesia comme un précurseur dans cet avènement du « corps dissident », après la mort de Franco : drogue, délinquance et homosexualité se côtoient dans son cinéma provocateur et bénéficient d'une visibilité inédite. Les gros plans des seringues sont à cet égard particulièrement représentatifs. FEENSTRA, P., *Les Nouvelles figures…*, *op. cit.*, p. 45-46.

[3] JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux Arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, trad. Florence Nevoltry, p. 55.

désœuvrement teinté de « nihilisme suicidaire »[1] est le symptôme d'une apathie propre aux individus appartenant à ce que certains sociologues nomment la Génération X[2]. Tout comme les jeunes d'Armendáriz, des personnages extrêmes tels que José María et les citadins madrilènes dans *El día de la bestia*, ou Ismael dans *La madre muerta*, apparaissent à bien des égards comme des êtres « abúlicos, individualistas, escépticos ante el futuro, perdedores y agresivos. No pretenden cambiar al mundo, pero tampoco adaptarse a él. »[3] Force est de constater que bon nombre de sujets dans ce cinéma sont des êtres sans attaches, des antihéros dont le parcours s'achève presque toujours par une défaite. Souvent exercée mécaniquement, banalisée, quelquefois érigée en nouvelle norme, la brutalité apparaît comme l'unique comportement valide face à cette absence de salut et matérialise le scepticisme, voire le nihilisme, propre à une société postmoderne qui semble condamner irrémédiablement l'homme à l'échec.

3.2. Spécificités formelles du cinéma postmoderne

Après cette rapide présentation des problématiques que le nouveau paradigme socioculturel voit surgir dans le cinéma espagnol et qui s'entrecroisent dans notre corpus, c'est sur les particularités de la création cinématographique postmoderne que nous souhaitons nous attarder, à partir de la base théorique que constitue l'ouvrage de Laurent Jullier, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* (1997)[4]. L'auteur propose une réflexion sur le statut de l'image dans un contexte caractérisé, affirme-t-il, par le règne des médias, l'omniprésence des hautes technologies et la circulation intensive de l'information. Sa pensée rejoint en partie celle de Gilles Lipovetsky, qui envisage la postmodernité comme l'ère de la prolifération des écrans, de l'avènement de nouvelles esthétiques de l'excès et de l'hyperspectacularisation[5], ou encore celle de Jeffrey C. Alexander, lequel montre que les moyens

---

[1] AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, p. 190-191.

[2] C'est l'auteur canadien Douglas Coupland qui a popularisé ce concept d'origine sociologique dans son roman *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991). Il y décrit une génération d'individus, nés dans les années 1970 et 1980, peinant à trouver leur place dans une société en mutation, marquée par l'avènement des nouvelles technologies et le développement des *mass medias*. Leur mal-être existentiel se manifeste par un cynisme et une agressivité que l'on retrouve chez les personnages d'un certain nombre d'auteurs et de cinéastes espagnols auxquels a parfois été attribuée l'étiquette de « generación Kronen », en référence à l'œuvre de Mañas. *Ibid.*, p. 191.

[3] ZANELLO TICÓ, Liliana, *Crueldad y sexo en la novela española contemporánea: del Tremendismo a la Generación X*, Antigua Librería, Prado, Buenos Aires, 1998, p. 6.

[4] JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, 203 p.

[5] Voir LIPOVETSKY, G., *L'Ère du vide…*, *op. cit.* et LIPOVETSKY, Gilles, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne* (2007), Paris, Seuil, 2011, 384 p.

de communication constituent l'axe d'une véritable industrie culturelle imposant des patrons qui modèlent les attentes du consommateur. C'est à travers les médias que l'individu visualise la société et reçoit le conditionnement qui lui permet de se sentir membre à part entière de cette dernière[1]. À longueur de journée, où qu'il se trouve, il est assailli d'images et de messages de toute sorte qui le confrontent moins à la réalité elle-même qu'à une représentation de la réalité se substituant à cette dernière. Jean Baudrillard a créé le terme d'« hyperréalité » pour désigner cette simulation d'un réel où « tous les ordres de simulacres [sont] enchevêtrés »[2]. Laurent Jullier développe un raisonnement similaire, employant pour sa part la métaphore de l'écran :

> Les espaces publics, dans le sens large du terme, c'est-à-dire des rues de la ville aux programmes radio, des pages de journaux aux émissions de TV, seraient dévolus à une communication plus ou moins mercantile du monde, qui le masque sous couvert de la représentation – c'est en ce sens que l'on peut parler d'écran postmoderne : faire écran[3].

Si leur cinéma témoigne d'une influence multimédiatique propre à la culture postmoderne dans laquelle ils s'inscrivent, des metteurs en scène comme Pedro Almodóvar ou Álex de la Iglesia portent un regard particulièrement critique sur l'omniprésence de ces médias dont ils dénoncent le caractère aliénant. Dans plusieurs de ses films, le réalisateur *bilbaíno*, en particulier, invite le spectateur à s'interroger sur les rouages d'une société de consommation gouvernée par le matérialisme et le simulacre, comme nous le verrons ultérieurement.

Dans ce climat culturel dominé par l'usage des moyens de communication à des fins mercantiles, l'aspect esthétique et créatif des réalisations postmodernes se double bien souvent d'une dimension économique liée à la question de la rentabilité du film, nous l'avons souligné. Celui-ci n'est plus appréhendé seulement comme une œuvre artistique mais aussi comme un produit à consommer, évolution qui illustre la redéfinition du statut de la culture caractérisant l'âge postindustriel pour Lyotard :

> Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas, pour être échangé. Il cesse d'être à lui-même sa propre fin, il perd sa 'valeur d'usage'[4].

Dans ses travaux sur le courant postmoderne comme corollaire du capitalisme tardif multinational[5], Jameson rejoint la position du philosophe français lorsqu'il affirme que la

---

[1] ALEXANDER, Jeffrey C., « The Mass Media in Systematic, Historical and Comparative Perspective » *in* KATZ, Elihu & SZECSKÖ, Tamás (coord.), *Mass Media and Social Change*, Beverly Hills, CA, Sage, 1981, p. 17-52.
[2] BAUDRILLARD, Jean, « Hyperréel et imaginaire », *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28.
[3] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 15.
[4] LYOTARD, J. F., *La Condition postmoderne…*, *op. cit.*, p. 14.
[5] Jameson considère la commercialisation du savoir, désormais réduit à une simple marchandise, comme paradigmatique de la revitalisation du capitalisme et de l'émergence d'un nouveau contexte socioculturel à partir des années 1950. Les bouleversements engendrés par la Seconde Guerre Mondiale débouchent

postmodernité se définit comme « la consommation de la pure marchandisation comme processus », opération qui affecte la culture elle-même puisque celle-ci « est devenue un produit à part entière » et a intégré « la sphère des marchandises »[1]. Les arts acquièrent le statut de biens culturels, de forces de production adaptées aux besoins que le marché crée et alimente. Fernando De Felipe déclare d'ailleurs au sujet du cinéma qu'il est « el arte posmoderno por excelencia, el producto de las formas más refinadas de producción industrial, la última máquina »[2]. De fait, les stratégies promotionnelles déployées par le cinéma espagnol après l'application des réformes de la fin des années 1980 et de la décennie suivante illustrent ces préoccupations industrielles : le film n'est pas seulement considéré comme une œuvre d'art mais aussi comme une marchandise destinée à la commercialisation, un produit élaboré par la machinerie cinématographique pour répondre aux attentes du spectateur-consommateur. Il conviendra, le moment venu, de se demander dans quelle mesure dessein esthétique et vocation commerciale influent l'un sur l'autre chez les réalisateurs de l'outrance.

Ce cinéma de consommation, pur produit de ce que Guy Debord a désigné, dès la fin des années 1960, par « société du spectacle »[3], présente un caractère fondamentalement ludique qui tient en premier lieu à sa double dimension sensorielle et spectaculaire. L'accent est mis sur la recherche formelle et technologique dans des réalisations situées à la confluence d'objets audiovisuels extérieurs tels que le spot publicitaire, le clip musical, l'émission télévisée ou le spectacle pyrotechnique. Le bain de sensations brutes « que l'on peut goûter sans trop y réfléchir » – le « feu d'artifice » que Laurent Jullier évoque dans le titre de son livre – ainsi que le jeu avec les couleurs, les textures et le dialogue inter-médiatique servent l'élaboration d'un divertissement audiovisuel n'ayant à première vue d'autre fin que lui-même[4]. Dans son ouvrage, l'auteur montre que les metteurs en scène postmodernes cherchent à en mettre « plein les yeux »[5] et, pouvons-nous ajouter, plein les oreilles au public, susceptible à tout moment de s'ennuyer : assailli de sensations visuelles et auditives brutes, le spectateur fait l'objet de stratégies destinées à déclencher en lui des émotions fortes et à entretenir son plaisir. Laurent

---

sur une réorganisation des relations internationales, qui s'intensifie au moment de la décolonisation et de la mort de l'impérialisme européen, et la naissance d'un nouveau système économique. Le monde occidental n'est désormais plus régi par les lois du capitalisme classique, fondé sur la lutte des classes, mais par celles du capitalisme tardif. Ces changements socioéconomiques supposent aussi une transformation des mentalités : celle-ci s'amorce à la fin des années 1950 et se cristallise au cours de la décennie suivante. Elle coïncide avec l'émergence de la société de consommation, qui se développe pour combler les pénuries liées aux restrictions de la guerre, et marque une véritable rupture dans l'histoire de l'Occident. JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 15-32.

[1] *Ibid.*, p. 16.

[2] DE FELIPE, Fernando, *Joel y Ethan Cohen. El cine siamés*, Barcelona, Glénat, 1999, p. 104.

[3] DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 209 p.

[4] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 7-12.

[5] *Ibid.*, p. 9.

Jullier mentionne en premier lieu ce que les psychologues nomment les « conduites de vertige »[1], c'est-à-dire toutes les marques d'énonciation prononcées qui rappellent sans cesse au public le caractère factice du spectacle en train de se jouer sous ses yeux : les effets produits par certains types de montage, les plans et angles de vue vertigineux ou euphorisants relèvent d'une rhétorique de l'excès, privilégiée par des réalisateurs tels qu'Álex de la Iglesia dont le cinéma hallucinatoire illustre peut-être le mieux ce bombardement audiovisuel postmoderne. Couramment considéré comme le Tarantino espagnol, il est l'un des premiers metteurs en scène de son pays à avoir eu recours aux effets spéciaux numériques[2], mécanisme essentiel de ce que Béatrice Picon-Vallin nomme le « spectaculaire de masse » cinématographique, basé sur la recherche d'« effet[s] de choc visuel, auditif, émotionnel »[3]. Il affectionne les plans de grand ensemble, les points de vue élevés et les mouvements de caméra sophistiqués suggérant au spectateur que l'histoire ne se raconte pas toute seule : c'est le cinéaste-démiurge, entité omnisciente et omnipotente, qui mène le jeu et organise le récit filmique selon son bon gré. Ces conduites de vertige affectent aussi la bande sonore : l'accumulation de sons, dont le volume est par ailleurs souvent amplifié au moment du montage, participe de cette opération visant à saturer le spectateur de données audiovisuelles. Là encore, le cinéma d'Álex de la Iglesia offre de nombreux exemples de surenchère acoustique : l'agressivité du *heavy metal* fait ainsi ressortir l'anarchie urbaine et la violence auditive des scènes de rue dans le Madrid apocalyptique de *El día de la bestia*.

Alimentées par cette avalanche de sensations, les représentations les plus crues de la violence relèvent également du spectacle cinématographique postmoderne. « [C]inéaste[s] du champ »[4], certains metteurs en scène espagnols imposent à notre regard des corps acteurs ou victimes d'actes barbares dont la mise en images illustre les propos de Gilles Lipovetsky au sujet de la « débauche d'horreur et d'atrocité » qui caractérise en partie le cinéma de la postmodernité : « jamais 'l'art' ne s'est autant attaché à présenter d'aussi près la texture même de la violence, violence *hi-fi* faite de scènes insupportables d'os broyés, jets de sang, cris, décapitations, amputations, émasculations. »[5] Le caractère souvent absurde et non motivé de la brutalité naît de l'a-causalité[6] caractérisant de nombreux films postmodernes dont les personnages frappent, violent ou tuent sans raison réelle, sans qu'aucun élément déclencheur ne

---

[1] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 143.
[2] « Juan Tomicic. Efectos digitales » *in* VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 2…*, *op. cit.*, p. 193-198.
[3] PICON-VALLIN, Béatrice, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma (Eisenstein dans le contexte théâtral soviétique) » *in* GARDIES, André & HAMON-SIRÉJOL, Christine (coord.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, p. 63. Pour une étude plus spécifique des effets spéciaux, voir aussi BUENDIA, Patrice, « Du jamais vu ! Le spectaculaire et les effets spéciaux au cinéma », *ibid.*, p. 138-144.
[4] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 137.
[5] LIPOVETSKY, G., « Violences sauvages, violences modernes », *L'Ère du vide…*, *op. cit.*, p. 293.
[6] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 106-108.

justifie leurs comportements extrêmes. Optant souvent pour un régime de représentation fragmentaire des anatomies, les réalisateurs se complaisent à choquer le spectateur par des mises en scène « jusqu'au-boutiste[s] » suscitant la sidération, voire une sensation de répulsion instantanée[1]. Mais paradoxalement, ce sentiment se double souvent d'un certain plaisir chez le public qui peut se délecter de voir le corps humain malmené, écartelé, dépecé, soumis à pléthore de traitements cruels. Cette capacité du consommateur de cinéma postmoderne à endurer, voire à apprécier images et/ou situations insupportables, est le fait d'une crise de la croyance qui va de pair avec le ludisme propre à l'œuvre postmoderne. C'est ce mécanisme qui est activé par exemple dans *¿Qué he hecho yo…*, *Torrente* ou les comédies noires d'Álex de la Iglesia : le public ne croit plus à la réalité dépeinte, ou du moins à ce qui est présenté comme une réalité. Il peut donc se laisser entraîner par le metteur en scène, accepter d'être choqué et s'amuser en toute liberté, rire des pires atrocités en ayant toujours à l'esprit l'idée que ce qu'il voit « n'est que du cinéma »[2]. Un tel détachement, chez ces metteurs en scène contemporains, interdit toute empathie pour les personnages abjects et va même jusqu'à gripper – quelquefois en partie seulement – les rouages de l'identification aux victimes. Il permet au public de considérer avec distance des aventures qui ne se révèlent être finalement que de gigantesques mascarades.

Ce caractère factice est aussi lié à l'affirmation de la présence de l'instance énonciatrice, qui suppose d'interroger le rapport au réel, filtré et reconfiguré par de multiples effets spéciaux et artifices. L'œuvre postmoderne ne recherche pas l'illusion de réalité ni l'authenticité mais, au contraire, s'en détourne ostensiblement, par jeu. Elle dévoile volontiers ses propres dispositifs et les codes narratifs qui la régissent, motivant des lectures de type métadiscursif sur ses conventions, dont elle brocarde au passage le caractère arbitraire. Certains films du corpus illustrent la jouissance de réalisateurs, tels Pedro Almodóvar et Álex de la Iglesia, qui n'hésitent pas à intégrer l'envers du décor à leur propre processus créatif et à retourner le tissage cinématographique pour en révéler la trame. C'est ce que fait ainsi le réalisateur *manchego* dans le plan-séquence inaugural de *¿Qué he hecho yo…*, que nous analyserons ultérieurement : en montrant l'héroïne en train de traverser une place où s'est installée une équipe de tournage, il signale d'emblée au spectateur qu'il va lui raconter une histoire et révèle comment il fabrique son récit[3]. Quelques séquences plus loin, c'est l'échange entre Antonio et Lucas dans un bar qui constitue un spectacle à un double niveau, non seulement pour le public extradiégétique, mais aussi pour la foule anonyme qui suit avec attention la conversation depuis la rue, le nez collé à la vitre (figure 1) : la présence saugrenue de ces spectateurs dans la fiction vient nous rappeler avec humour le caractère artificiel de la représentation cinématographique, tout comme le plan,

[1] LIPOVETSKY, G., *L'Ère du vide…*, *op. cit.*, p. 293.
[2] *Ibid.*, p. 143-144.
[3] SEGUIN, Jean-Claude, « Pedro Almodóvar : dispositifs de postmodernité » *in* ROUX, L. (coord.), *Les Liens et le vide*, *op. cit.*, p. 123-143.

dans un autre passage, sur les photographies des acteurs principaux du film, affichées à l'entrée de l'immeuble ou réside Gloria (figure 2).

Figure 1

Figure 2

De même, Álex de la Iglesia n'hésite pas à malmener les principes de la narration et à briser la linéarité du récit filmique en accordant provisoirement à certains personnages le statut de narrateur extradiégétique pour leur permettre de s'adresser directement au spectateur. C'est le cas de Julián, l'agent des deux comiques de *Muertos de risa*, dont la première intervention introduit le *flash-back* qui englobe presque tout le récit et qui, par le biais de la voix *off*, guide notre visionnage. C'est aussi celui de Rafael, protagoniste de *Crimen ferpecto*, qui, dans une séquence parodiant les codes du spot publicitaire, décrit son quotidien de séducteur ambitieux en regardant l'objectif de la caméra (figure 3) et en malmenant en toute impunité les passants dans la rue. Dans chacun de ces exemples, l'œuvre opère une sorte de retour sur elle-même et suggère que ces univers fictifs ne sont que des simulacres du réel : les cinéastes rompent les conventions du récit traditionnel pour mieux jouer avec la matière filmique et exhiber les mécanismes de la narration, entraînant leur spectateur sur un terrain de jeu dont ils sont les seuls maîtres.

Figure 3

La postmodernité implique par conséquent des changements dans les formes de création et d'énonciation, mais aussi de réception des textes filmiques. L'orientation générale du cinéma narratif de consommation contemporain résulte de deux crises, postulat que pose Jullier et que l'on peut mettre en relation avec l'épuisement des grands récits chez Lyotard : « on avancera que ce cinéma est le produit d'une première crise, celle des figures classiques du récit et de la représentation, et d'une autre plus récente, qui tenta d'apporter des solutions à la première, celle de la Modernité. »[1] Dans la lignée de l'architecte américain Robert Venturi, précurseur de la postmodernité qui prône, dans son traité *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)[2], l'abandon de la création linéaire, basée sur la nouveauté, au profit d'une esthétique de l'emprunt, les créateurs rattachés à ce courant réemploient et contournent les figures anciennes : ils s'approprient et revisitent ostensiblement des formes préexistantes que le spectateur est invité à identifier. Le slogan postmoderne par excellence, « recognize & enjoy », suggère une démarche essentiellement ludique, dédaignée par certains car, à leurs yeux, elle suppose de citer pour citer, sans autre but que l'exhibition des mécanismes de la citation et le plaisir que le destinataire tire de la reconnaissance de celle-ci. La pluralité caractéristique de l'œuvre postmoderne réside précisément dans cette pratique du clin d'œil, « du fragmentaire arbitraire et de l'aléatoire »[3], qui court-circuite toute forme d'homogénéité. Ce « cinéma de l'allusion », pour reprendre les mots de Jullier, repose sur un double processus de « recyclage »[4], c'est-à-dire de récupération de créations antérieures, et de détournement d'inspirations hétéroclites. Celles-ci s'entremêlent au sein du texte filmique, « 'site' de modes de représentation en intersection »[5], où interagissent les univers, les supports et les niveaux de culture, ainsi que le soulignent certains théoriciens de la postmodernité : tandis que Fredric Jameson considère « l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande Culture et la culture dite commerciale, la culture de masse » comme le premier facteur de « l'émergence de nouveaux types de textes imprégnés des formes, catégories et contenus de cette industrie culturelle »[6], Linda Hutcheon parle de « transgression of boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass cultures »[7]. C'est cette démarche artistique fondée sur l'effacement des limites culturelles et textuelles qu'illustrent, dans le cinéma de l'outrance, la

---

[1] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 7.
[2] VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, coll. « Papers and Architecture », 1966, 143 p.
[3] JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 68.
[4] Emprunté au domaine de l'écologie, ce terme est utilisé par Laurent Jullier et, avant lui, par Walter Moser. Voir MOSER, Walter, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique » *in* DUCHET, Claude & VACHON, Stéphane (éd.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Québec, PUF / CCIFQ / XYZ, 1993, p. 519-533.
[5] J. Collins cité par JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 13.
[6] JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 35.
[7] HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism* (1989), London / New York, Routledge, 2002, p. 18.

juxtaposition et l'entrelacement de diverses influences, sur le modèle du collage ou du *patchwork*.

Nous ne nous appesantissons pas ici sur le processus de création de nouvelles formes à partir du recyclage ou de « la joyeuse cannibalisation des anciennes »[1], opérations auxquelles nous consacrons une étude approfondie dans notre troisième partie. En revanche, il importe de souligner dès à présent que les métaphores utilisées par Jullier et Jameson mettent en évidence l'existence d'un rapport dialogique entre ancien et nouveau, qui confère toute sa spécificité à l'œuvre postmoderne : loin de chercher à rompre avec le passé, elle n'évacue pas ce dernier mais le convoque et le remodèle depuis le présent dans lequel elle s'inscrit.

3.3. Le rapport de l'œuvre postmoderne au passé

L'appréhension du passé – entendu à la fois dans son acception historique et dans le sens de mémoire culturelle – depuis un point d'ancrage contemporain constitue l'un des éléments définitoires de la postmodernité[2]. Nous nous proposons ici d'exposer à grands traits les théories de deux spécialistes du courant qui se sont interrogés sur cet aspect, Fredric Jameson et Linda Hutcheon, dont la confrontation nous aidera à cerner le dialogue postmoderne entre passé et présent dans toute sa complexité.

3.3.1. Confrontation de deux théories

Le jugement critique de Jameson s'inscrit dans une vision marxiste des problématiques de l'ère contemporaine. Le théoricien nord-américain considère le courant postmoderne comme l'expression culturelle d'une époque qui a oublié comment penser historiquement. Il met en évidence une « crise de l'historicité »[3] dont le surgissement coïncide avec un moment de rupture dans l'évolution de la société occidentale : les mutations du système capitaliste classique débouchent sur l'émergence du capitalisme tardif multinational, nouveau contexte issu d'une réorganisation du travail et des pouvoirs internationaux et dominé par l'image et les médias. Tandis que les modernes privilégiaient la *parodie*, exercice de réécriture supposant un écart par rapport à une norme puis la réaffirmation de celle-ci, c'est, selon Jameson, la pratique du

[1] JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 442.
[2] NAVAJAS, Gonzalo, « El pasado recuperado », *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, col. « Humanidades », n° 10, 1996, p. 25-60.
[3] JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*,p. 63.

pastiche en tant que collage de styles, de formes et de concepts ayant perdu tout référent historique qui prédomine chez les créateurs postmodernes. Dans ce climat postindustriel caractérisé par la pluralité, la fragmentation et le déplacement de ce qui constituait auparavant le centre et la marge, les pays capitalistes avancés occupent « le champ d'une hétérogénéité stylistique et discursive sans norme »[1]. Le théoricien recourt au terme d'« historicisme », emprunté aux historiens de l'architecture, pour désigner la « cannibalisation aveugle de tous les styles du passé, le jeu de l'allusion, stylistique et aléatoire »[2], opération dont relève la parodie. Mais dans ce nouveau climat, celle-ci a perdu son objet, elle se retrouve vidée de toute substance, réduite à un simple pastiche que Jameson définit en ces mots : « il s'agit d'une pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrière-pensées de la parodie, amputée de l'élan satirique », « une espèce d'ironie vide »[3]. Autrement dit, le pastiche s'apparente à une forme sans fond, gratuite et n'ayant d'autre fin qu'elle-même. Sa pratique généralisée va de pair avec le développement de la société du simulacre, de l'hyperréel, pour reprendre le concept de Baudrillard, « monde transformé en pures images de lui-même, […] copie à l'identique d'un original qui n'a jamais existé »[4]. Jameson illustre son propos en s'appuyant sur l'exemple du cinéma, qu'il considère comme la forme d'art la plus spécifiquement médiatique et donc la plus emblématique de l'ère contemporaine. Il explore les mécanismes de la « nostalgie »[5] déployés dans certains films (*American Graffiti*, George Lucas, 1973 ; *Chinatown*, Roman Polanski, 1974 ; *Le Conformiste*[6], Bernardo Bertolucci, 1970…), précisant que le terme ne doit pas être entendu dans sa traditionnelle acception affective, mais comme une sorte de langage artistique du simulacre auxquels les metteurs en scène recourent pour réaliser le pastiche stéréotypé d'une époque révolue. Par le biais d'un réseau de signes esthétiques qui connotent la passéité et mettent à distance l'image contemporaine, ils ne proposent pas au spectateur une représentation du passé mais un mirage visuel fondé sur des idées préconçues de ce passé. En d'autres termes, la tentative des postmodernes pour s'approprier celui-ci s'avère être vaine : selon Jameson, elle est le symptôme d'une « surdité à l'Histoire »[7] inhérente à l'époque contemporaine.

La chercheuse canadienne Linda Hutcheon démontre quant à elle que l'Histoire n'est pas ignorée mais passée au filtre d'une réécriture distanciée, et donc repensée depuis un présent qui ne peut être qualifié d'anhistorique (« ahistorical ») ou de déshistoricisé (« de-historiciz[ed] ») : « postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites, but uses

[1] JAMESON, F., *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 56.
[2] *Ibid.*, p. 58.
[3] *Ibid.*, p. 57.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 59-62.
[6] *Il Conformista*.
[7] *Ibid.*, p. 17.

irony to ackowledge the fact that we are inevitably separated from past today –by time and by the subsequent history of those representations. »[1] À la différence de Jameson, elle considère la parodie[2], pratique centrale de l'esthétique postmoderne à ses yeux, comme le fruit d'une reconstruction ironique du passé, « some sort of presentist spectacle »[3] non pas basé sur la nostalgie mais sur la distance critique que l'œuvre établit entre le modèle original et sa réélaboration. Les travaux de Hutcheon entrent en résonance avec ceux d'Umberto Eco qui appréhende ainsi la création postmoderne : « La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non inocente. »[4] Autrement dit, depuis cette perspective, le présent ne peut exclure le passé ni ignorer l'Histoire, contrairement à ce qu'affirme Jameson. Loin de réduire la convocation de cette dernière à un pastiche détaché, à une enveloppe vide, la parodie postmoderne telle que la conçoivent Hutcheon et Eco se construit sur les ruines d'un passé qu'elle revitalise par le biais de l'ironie, définie par l'auteure canadienne comme « a semantically complex process of relating, differentiating and combining said and unsaid meanings – and doing so with an evaluative edge »[5]. Elle présente en outre une dimension contradictoire qui réside dans une double dynamique de continuité et de rupture par rapport au passé : « This ambivalence set up between conservative repetition and revolutionary difference is part of the very paradoxical essence of parody. »[6] Si une telle pratique implique une transgression des conventions du modèle parodié, celle-ci se révèle être en quelque sorte une transgression autorisée car l'œuvre parodiante n'existe et ne prend tout son sens qu'en regard de l'original. Nous pouvons par conséquent affirmer que, dans la conception de Hutcheon, le passé s'apparente à une matière plastique que les postmodernes manipulent et modèlent à leur gré, séparés de lui par la distance critique qu'ils établissent depuis le présent de la création.

S'il nous semblait indispensable de présenter dans les grandes lignes et de mettre en perspective les théories de ces deux spécialistes du courant postmoderne, c'est la position de Linda Hutcheon qui nous paraît la plus éclairante pour notre travail. Bien que plusieurs critiques aient réduit la manipulation du passé, chez certains des réalisateurs étudiés ici, à une série de jeux d'allusion gratuits et de simples emprunts formels excluant toute réflexion réelle sur le

---

[1] HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism…*, *op. cit.*, p. 90.
[2] Nous aborderons de manière plus approfondie la notion de parodie dans un point ultérieur sur les différentes formes de réécriture dans les films du corpus, et nous l'étudierons notamment à la lumière des travaux de l'un des grands spécialistes de la transtextualité, Gérard Genette.
[3] HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism…*, *op. cit.*, p. 89.
[4] ECO, Umberto, *Postille a 'Il nome della rosa'*, *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1983, p. 507-533.
[5] HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London / New York, Routledge, 1994, p. 89.
[6] HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, p. 77.

passé, une analyse approfondie de leurs récits filmiques révèle qu'au-delà d'un ludisme de surface, les cinq cinéastes sont loin de confiner leurs fictions dans un présent totalement déshistoricisé, et de demeurer sourds à l'héritage historique et culturel de leur pays. C'est notamment par rapport aux traumatismes récents de l'Espagne que ces metteurs en scène de la démocratie se positionnent, de façon plus ou moins évidente. La projection du passé dans leurs univers diégétiques est rarement « vide » et injustifiée, et suppose la plupart du temps une distanciation rendue possible par l'activation des mécanismes mis au jour par Linda Hutcheon.

3.3.2. Les traces du passé dans un cinéma du présent

À première vue, les réalisateurs de notre corpus se détournent du passé national récent pour se centrer sur des problématiques contemporaines. C'est ainsi le cas de Bigas Luna, qui, dans l'ensemble de sa filmographie, n'évoque jamais l'histoire de l'Espagne, préférant sonder les obsessions et les passions des individus de son temps. Les protagonistes de *Tatuaje* ou de *Bilbao*, par exemple, évoluent dans les milieux urbains d'un pays en voie de démocratisation, sans que les événements diégétiques ne renvoient directement aux transformations qui s'opèrent dans le pays. De même, dans sa trilogie ibérique, Bigas Luna ne s'interroge pas sur le passé historique national mais sur la redéfinition de l'identité espagnole dans le contexte des années 1990. C'est un passé esthétisé, romanesque et non politique qu'il revisite dans *La camarera del Titanic* et *Volavérunt*, récits qui transportent le spectateur respectivement au début du XXème siècle, au moment où le célèbre paquebot s'apprête à lever l'ancre, et à la fin du XVIIIème siècle. Le réalisateur revient à des thématiques contemporaines dans les années 2000 avec *Yo soy la Juani* et *DiDi Hollywood*, qui constituent les deux volets d'un dytique sur les rêves et les désillusions de la jeunesse du IIIème millénaire. Malgré tout, il serait inexact d'affirmer que l'histoire récente de l'Espagne n'a exercé aucune influence sur la production de Bigas Luna : les thèmes de prédilection de ce cinéaste né en 1946, soit sept ans après l'instauration de la dictature franquiste, plongent sans nul doute leurs racines dans la censure morale qu'a exercée le régime. À l'époque où *Bilbao* et *Caniche* sortent sur les écrans, l'exhibition de la sexualité, tourmentée mais non racoleuse comme dans les films du *destape*, constitue un acte éminemment politique. Cette obsession, que le réalisateur partage avec d'autres metteurs en scène tels que Vicente Aranda ou, parmi les membres du Jeune Cinéma Espagnol, Julio Medem, apparaît en quelque sorte comme une réponse, consciente ou pas, à la répression sexuelle et au sentiment de culpabilité généralisé qui a longtemps pesé et pèse encore sur une partie de la population espagnole, engendrant à l'échelle nationale une sorte de névrose transmise de génération en génération. La prégnance de cette thématique, y compris dans des œuvres récentes, révèle que la

fin du franquisme n'a pas suffi à faire oublier ce passé de censure féroce et que ses conséquences continuent de se faire ressentir dans la production de la démocratie.

« Antifranquiste sans le montrer »[1], Pedro Almodóvar a pour sa part longtemps déclaré préférer taire le nom de Franco : le réalisateur *manchego* prétend ignorer cette page sombre de l'histoire espagnole et feindre que le Caudillo n'a pas existé pour réaliser un cinéma libéré du fantôme de la dictature. De même, son refus de se projeter dans le futur révèle une conception de l'existence inscrite dans un présent immédiat, ainsi qu'une volonté de se focaliser sur les questions sociales et émotionnelles de son époque : « No me planteo el futuro, porque no hay mucha sensación de futuro en la vida que hacemos […] La vida es como una jungla, la cotidianeidad se convierte en una lucha feroz »[2], déclare-t-il au début des années 1980. Ne formulant aucun discours politique explicite, il met en scène des personnages à son image, enfants de la démocratie s'interrogeant sur leur présent et sur leur identité. Il faut attendre *Carne trémula* pour que le réalisateur évoque ouvertement le régime de Franco : la séquence inaugurale de l'accouchement permet de situer l'action très précisément puisque le protagoniste naît le 24 janvier 1970, date à laquelle est décrété l'état d'exception, en réponse à l'agitation qui gagne l'Espagne. Le positionnement idéologique du réalisateur est également sensible dans *La mala educación* : les deux héros masculins, amis d'enfance, se retrouvent dans les années 1980 et se remémorent les sévices subis vingt ans auparavant dans le pensionnat religieux au sein duquel ils ont grandi. Le film livre une critique de l'Église, pilier du régime franquiste, qui se nourrit par ailleurs des souvenirs que le cinéaste lui-même garde de ses années d'études secondaires chez les Salésiens et les Franciscains[3]. Si ses prises de position se font plus patentes à partir de la fin des années 1990, ses films précédents ne sont pas pour autant dépourvus de repères temporels et de références au passé, contrairement à ce que prétend démontrer Gonzalo Navajas lorsqu'il évoque l'« ahistoricidad posmoderna » du cinéma d'Almodóvar[4]. Le réalisateur glisse en effet des allusions à l'idéologie franquiste dès ses premiers longs-métrages, à travers des figures patriarcales et conservatrices telles que le policier de *Pepi, Luci, Bom…*, contrepoint aux libertés revendiquées par les protagonistes féminines[5]. Dans une étude consacrée à la filmographie almodovarienne, Alejandro Yarza file la métaphore du recyclage et s'intéresse aux

---

[1] MÉJEAN, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, coll. « Les Grands réalisateurs », 2004, p. 13.
[2] Article extrait de *Tiempo* (26 novembre 1984) cité dans GARCÍA DE LEÓN, María Antonia & MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográfica)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, p. 48.
[3] SOTINEL, Thomas, *Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma / Le Monde, coll. « Grands cinéastes », n° 9, 2007, p. 60-61.
[4] NAVAJAS, Gonzalo, « Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *¡Átame!*, de Pedro Almodóvar », cité dans MONLEÓN, J. B., *Del franquismo a la posmodernidad…*, *op. cit.*, p. 292.
[5] SMITH, Paul Julian, « *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap*, 1980). Rhetoric and Reference », *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London / New York, Verso, 1994, p. 9-21.

« desecho[s] histórico[s] »[1] semés dans les récits du cinéaste castillan, déchets qui renvoient tant à ces clins d'œil historiques qu'au détournement des icônes de la culture espagnole traditionnelle. Autrement dit, Pedro Almodóvar ne rejette pas le passé, comme on pourrait le croire à première vue : bien que très contemporaines et contenant peu d'allusions directes à l'histoire de son pays, ses œuvres ne témoignent pas moins d'un désir de toujours concilier l'ancien et l'actuel en incorporant à la matière filmique des référents empruntés tant à la culture hispanique qu'à un patrimoine cinématographique, littéraire et musical international.

Les trois représentants du Jeune Cinéma Espagnol ne prennent pas plus que leurs aînés le parti de la déshistorication totale. Juanma Bajo Ulloa choisit ainsi la dictature franquiste comme arrière-plan de *Alas de mariposa*, œuvre de sa filmographie qui établit le lien le plus direct avec le passé espagnol, sans qu'il y soit fait pour autant ouvertement référence :

> *Alas de mariposa* transcurría durante el franquismo, pero se situó allí porque esa ubicación hacía más creíbles algunos pasajes de la historia. Por lo demás, todo lo que se me ocurre contar, todo lo que me interesa o se me pasa por la cabeza (la soledad, la incomunicación, el amor, el odio, lo que quieras) son emociones y sentimientos que los puedo expresar de una forma más cercana, sencilla y manejable sin necesidad de vestir a los personajes con ropas de época, lo que me parece un poco folclórico. Siempre me interesa más lo que les sucede a las personas que la época en la que viven[2].

Le cinéaste situe l'intrigue de manière imprécise, dans les années 1960 ou 1970, époque que permettent d'identifier les intérieurs domestiques et une configuration familiale patriarcale qu'il n'épargne guère. Les trois principes que se sont, pour leur part, fixés Álex de la Iglesia et son coscénariste Jorge Guerricaechevarría, au moment d'écrire le script de leur premier long-métrage, reflètent le désir, à l'origine, de ne pas mentionner le passé traumatique de l'Espagne :

> Entre viaje y viaje empezamos a darle vueltas a la idea de escribir otra historia, con tres premisas básicas:
> 1) Evitar la guerra civil y la posguerra,
> 2) No adaptar una novela de prestigio y,
> 3) No recrear traumas infantiles[3].

Si le réalisateur basque semble respecter ces règles dans *Acción mutante*, *Perdita Durango*, *Crimen ferpecto*, *Los crímenes de Oxford* ou encore *La chispa de la vida*, il déroge à la première dans *Muertos de risa* et *Balada triste...*. Dans les deux œuvres, le récit des tribulations et de l'affrontement à mort d'un couple de comiques ou de clowns repose sur un processus de distorsion mis au service de la peinture d'une violence hyperbolique, générée par les convulsions du XXème siècle espagnol. De la Guerre Civile à la tentative du coup d'État du 23-F, en

[1] YARZA, Alejandro, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, col. « Universidad », 1999, p. 17.
[2] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 137.
[3] Álex de la Iglesia dans ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n° 12, 1997, p. 100.

passant par les parties de chasse de Franco et l'assassinat spectaculaire de Carrero Blanco par l'ETA, ce sont les événements marquants, les symboles et les figures du passé national récent qui font l'objet de relectures dont il importera, le moment venu, de mettre en perspective les modalités. Toutefois, bien avant *Balada triste…*, film dans lequel Álex de la Iglesia aborde le plus directement la thématique historique, le spectateur peut déceler des traces de l'héritage dictatorial du pays dans le présent démocratique que dépeignent *El día de la bestia* et *La comunidad*, rongé par l'extrémisme et le conservatisme. C'est une atmosphère réactionnaire semblable qui règne dans l'Espagne contemporaine dont Torrente est l'incarnation. Raciste, misogyne, chauvin, le policier personnifie une société héritière des valeurs du franquisme, qui alimente inégalités et injustices sociales. Le spectateur n'a pas ici affaire à une représentation historique à proprement parler mais à la caricature d'un legs idéologique matérialisé par l'univers outré du protagoniste. Parce qu'ils participent du détachement nécessaire à la construction de ce regard distancié porté sur le passé national et sur sa résurgence au cœur du présent, les procédés de l'humour noir et de la caricature déployés par Álex de la Iglesia et par Santiago Segura servent le dialogue entre « continuité » et « différence »[1], inhérent à la démarche ironique qui, pour Hutcheon, sous-tend toute création postmoderne.

Le cinéma réalisé par les metteurs en scène du corpus s'inscrit ainsi de plain-pied dans la postmodernité, par les thématiques et les problématiques créatives qu'il met en jeu. Propriétés définitoires du courant postmoderne, les notions de spectacularité et de pluralité que nous avons mises en lumière dans ce chapitre s'avèrent être fondamentales pour appréhender l'esthétique qui fait l'objet de cette étude. Le glissement des espaces du centre et de la périphérie, les excès visuels et sonores, la concurrence entre réel et simulacre, les transactions qui s'effectuent, au cours des opérations de recyclage, entre culture nationale et culture globalisée, entre ancien et nouveau, renvoient tous à l'idée d'une limite qui s'estompe et peut être franchie. À ce stade de notre travail, nous disposons d'éléments contextuels et d'outils théoriques suffisants pour tenter de proposer une définition du concept d'outrance telle qu'il se manifeste dans le cinéma de la démocratie, en tenant compte de ses liens avec le fonds culturel proprement espagnol dont cette esthétique est la dépositaire.

[1] HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism…*, *op. cit.*, p. 89.

Chapitre quatre. L'esthétique de l'outrance : une proposition de définition

Dans les chapitres précédents, nous avons présenté le cinéma étudié dans ce travail à partir d'une idée première, d'une intuition de l'outrance, qui nous a conduite, en attendant d'en définir plus rigoureusement les contours, à employer à plusieurs reprises les termes d'excès, de démesure ou encore d'exagération. Nous entendons la poser comme un concept esthétique à part entière pour mener l'étude des différentes écritures cinématographiques dont elle constitue la clé de voûte. Difficile à cerner faute de contenu déterminé, l'outrance apparaît comme une notion fuyante, tant la variété des expériences qu'elle recouvre est large. Intimement liées aux obsessions et aux constantes créatives de chaque metteur en scène, les multiples expressions de la profusion et du débordement que nous avons précédemment relevées dans les cinq filmographies, à la fois au niveau diégétique et sur le plan de la forme filmique, rendent compte du caractère protéiforme et de la polyvalence de ce concept d'outrance. En dépit d'une telle hétérogénéité, nos premières observations semblent faire émerger un dénominateur commun à tous ces films : ils sont autant d'espaces où se déploie une esthétique qui interroge les limites, envisagée sous l'angle d'une écriture éminemment organique, qui se révèle aussi bien à travers la surabondance des corps que par la représentation de corps excédant leurs propres frontières.

Au seuil de cette entreprise de théorisation, il convient d'examiner de plus près le vocable « outrance », terme que nous avons retenu pour analyser les spécificités de ce cinéma hyperbolique, et qui recouvre un plus vaste champ sémantique que son équivalent hispanique « ultranza », dont l'usage se limite à la seule locution adverbiale « a ultranza ». Émile Littré rappelle que, comme en espagnol, il n'est à l'origine usité en français que dans les expressions adverbiales « à outrance », « à toute outrance », qui signifient « jusqu'à l'excès », mais se montre partisan de son emploi comme substantif. *Le Trésor de la Langue Française* et *Le Grand Robert*, qui mentionnent également cette locution, proposent de nos jours les entrées suivantes :

> A. – Caractère de ce qui est outré (dans les paroles, le comportement). Synon. *démesure, exagération*. […]
> B. – Action, chose excessive, exagérée. Synon. *excès* (*TLF*)
>
> 1° Chose ou action outrée. V. **Excès**. […]
> – Caractère de ce qui est outré. V. **Démesure, exagération.** (*Le Grand Robert*)

Issu du latin *excessus*, lui-même dérivé de l'infinitif *excedere*, « excéder », le substantif « excès » indique une « différence en plus », une « trop grande quantité », un « dépassement de la mesure moyenne » (*Le Grand Rober*t), tandis que le vocable espagnol « exceso » désigne à la fois la

« parte que excede y pasa más allá de la medida o regla » et une « cosa que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario o de lo lícito » (*Diccionario de la Real Academia Española*) ; ces sens font d'ailleurs du mot un synonyme de « abuso » et de « demasía », signale María Moliner. Le nom « démesure » désigne de son côté une « absence de mesure », une « attitude excessive, dépassant les bornes » (*TLF*), acception similaire aux significations attribuées par les dictionnaires espagnols au substantif « desmesura » : « descomedimiento, falta de mesura » (*Diccionario del Uso del Español* ; *Diccionario etimológico de la lengua española*). Utilisé dans la langue parlée, le nom espagnol « desmadre », que certains dictionnaires bilingues traduisent, de manière quelque peu inexacte, par « pagaïe » ou « bazar », conjugue d'ailleurs ces deux premières notions, puisqu'il désigne un « exceso desmesurado en palabras y acciones » (*DRAE*). Le terme « exagération », quant à lui, renvoie à « [l']action, [au] fait de présenter une chose en lui donnant plus d'importance ou des proportions plus grandes qu'elle n'en a réellement », mais aussi à une « représentation excessive de quelque chose » (*TLF*) ; son équivalent castillan, « exageración », désigne un « concepto, hecho o cosa que traspasa los límites de lo justo, verdadero o razonable » (*DRAE*). Les diverses acceptions citées ici révèlent un lien de parenté étroit entre ces notions et témoignent de la facilité avec laquelle les dictionnaires français et espagnols passent de l'une à l'autre, se contentant parfois de proposer un synonyme ou l'un de ses dérivés grammaticaux pour expliciter leur sens. L'idée qui se dégage de la mise en perspective de ces définitions est celle d'un trop-plein impliquant le dépassement d'un seuil, d'une quantité optimale. Elle est également contenue dans la préposition polysémique « outre », racine du substantif « outrance », issue de l'adverbe latin *ultra*, « au-delà », lequel a lui-même été conservé par le français et le castillan : « ultra » s'antépose à un adjectif qualificatif, soit comme synonyme de « super », pour exprimer une idée d'excès, soit pour désigner une posture idéologique extrémiste. Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric Godefroy prête quatre sens au mot « outre » : si le vocable n'exprime plus aujourd'hui ni l'opposition ni la temporalité (il pouvait signifier selon le contexte « malgré, contre » ou « après »), les idées de quantité et d'ajout véhiculées par l'adverbe archaïque ont survécu jusqu'à notre époque. Celui-ci pouvait, soit s'employer dans le sens de « excessivement », qui renvoie à l'idée mentionnée plus haut de dépassement d'une limite, de surplus, soit dans celui de « en outre, de plus », qui suggère une addition, une accumulation d'éléments, et présente par conséquent une signification elle aussi quantitative que nous retrouvons en espagnol à la tête des entrées associées à l'adverbe « ultra » : « además de » (*DRAE*). Il s'agit là d'une particularité sémantique qu'il est indispensable de prendre en compte dans l'analyse d'un cinéma pléthorique conjuguant les déclinaisons diégétiques de la surenchère aux agglomérats référentiels.

Aux emplois de l'ancien français s'ajoutent les entrées proposées par Littré et *Le Grand Robert* : préposition ou adverbe de lieu selon les cas, « outre » hérite de son étymologie latine le sens de « au-delà », « plus loin », « plus avant », contenu dans le préfixe du verbe « outrepasser » et dans l'adverbe de l'expression verbale « passer outre ». L'idée de traversée, de franchissement, est par conséquent consubstantielle à la notion d'outrance. Nous la retrouvons dans l'infinitif « outrer » qui signifie littéralement « passer au-delà de, dépasser, traverser, passer outre » (*Dictionnaire de l'ancienne langue française*), et dans l'adjectif « outré », « poussé au-delà de la mesure » (*Le Grand Robert*). Au sens figuré, le verbe acquiert une dimension morale et traduit une réaction de réprobation – « indigner, provoquer une vive indignation, pousser à bout » (*TLF*) –, aspect qui nous paraît s'imposer de manière plus évidente qu'avec les mots « excès » ou « démesure ». Sans perdre de vue les liens qui unissent ces notions corollaires, nous nous proposons de sonder les mécanismes de l'outrance en envisageant celle-ci comme une esthétique spectaculaire, c'est-à-dire une « esthétique du plein, voire de la prolifération », qui surprend et saisit le regard car elle privilégie « tout ce qui semble irreprésentable, en raison de son excès et qu'on représente malgré tout »[1]. Cette démarche implique de prendre en compte la présence d'un destinataire gagné par des sentiments souvent contradictoires, face à des propositions filmiques placées sous le signe de la perte des limites : elles ont parfois été qualifiées par la critique de délirantes, d'insolentes, de provocatrices ou de dérangeantes, en regard d'un seuil normatif qu'il convient d'interroger.

4.1. Une expérience de la limite

« Rien de trop », pouvait-on lire sur le fronton du temple de Delphes à côté de la fameuse sentence socratique « Connais-toi toi-même ». L'inscription pose le « trop », associé à l'idée de quantité, comme le dépassement répréhensible d'un degré convenable, de cette juste mesure dont Alain Brunn rappelle qu'elle est une vertu essentielle dans la pensée philosophique grecque[2]. Il l'associe au concept grec d'*hybris* (« démesure », « violence injuste », « insolence », « absence de vergogne ») qui traduit ce qui excède l'homme : la démesure s'oppose, dans la conception sophistique, à l'honneur et à la justice, c'est-à-dire à la norme publique du comportement, puis, dans la pensée aristotélicienne, à la prudence, à la tempérance et au juste milieu. En d'autres termes, elle se définit comme une mauvaise proportion des choses, le

[1] PICON-VALLIN, B., « Le spectaculaire de masse… », *art. cit.*, p. 64.
[2] BRUNN, Alain, « L'homme entre mesure et démesure », *Mesure et démesure*, Paris, Flammarion, coll. « Prépas scientifiques », 2003, p. 9-33.

bouleversement d'un ordre donné. L'excès et la démesure représentent par conséquent l'autre pôle d'une dialectique morale qui met en évidence le jugement négatif traditionnellement porté sur l'idée de trop-plein, de surplus : ils vont à l'encontre de la sagesse en ce qu'ils sont la conséquence de la violence des passions humaines qui tendent naturellement à déborder l'individu. Les connotations péjoratives dont ces substantifs sont chargés sont ainsi perceptibles à travers l'usage que font certains critiques des termes d'excès, d'accumulation et autres mots quantitatifs employés de manière défavorable au sujet des réalisateurs de l'outrance : au moment de sa sortie sur les écrans en Espagne, *Entre tinieblas* n'est perçu que comme « un conglomerado memorial de excesos que acaban por neutralizarse entre sí »[1]. Située « [e]ntre el exceso, el surrealismo y el más descarado de los erotismos »[2], la trilogie rouge de Bigas Luna s'ouvre, avec *Jamón jamón*, par ce que Carlos F. Heredero considère comme « [una] agobiante acumulación de referencias improductivas y guiños cómplices que se miran el ombligo a sí mismos »[3]. Carlos Boyero voit de son côté dans le premier long-métrage de Juanma Bajo Ulloa « una historia que puede bordear el exceso, el efectismo, lo tremebundo, lo gratuito »[4], un drame dont la violence, pourtant plus contenue que dans son film suivant, annonce la kyrielle de « sucesos de extrema crueldad » et « la fórmula de *lo más bestial todavía*, variante del efecto por el efecto »[5], qu'Ángel Fernández-Santos pointe dans *La madre muerta*. Quant à Álex de la Iglesia, il est l'auteur de films dont certains n'échappent pas au jugement sévère d'une partie de la critique : à cause de sa violence paroxystique et des parenthèses narratives considérées comme de « gratuitas ramificaciones del guión que no van hacia ningún sitio », *Balada triste…* est par exemple qualifié de « dilatad[o] en exceso », « histriónic[o], abrupt[o] y descontrolad[o] »[6]. De même, le journal galicien *A nosa terra* voit dans *Torrente, el brazo tonto…* une comédie où « non se controlan os límites », une simple « acumulación de grácias que ganan máis contadas que vistas », un film où l'humour « desbórdase en incontinéncias de sal gorda »[7].

Ces commentaires peu cléments renvoient à une même image de capharnaüm cinématographique régi par les principes de la surabondance gratuite et de l'accumulation vertigineuse, actualisant les jugements réprobateurs suscités au XVIIème siècle par les excès du baroque. Celui-ci oppose à l'harmonie et à l'équilibre du classicisme la profusion, l'exubérance et le mouvement, caractéristiques dont Eugenio D'Ors rappelle qu'elles lui valurent d'être

---

[1] Ce commentaire de Juan Miguel Company, formulé au sujet de *Entre tinieblas,* figure dans le dossier de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.
[2] « La teta y la luna », *Deia*, Vizcaya, 21/10/1994, p. 51.
[3] HEREDERO, Carlos F., « Jamón, jamón », *Diario 16*, 18/09/1992, p. 12.
[4] BOYERO, Carlos, « Niños insomnes y traidores », *El Mundo*, 21/09/1991, p. 6.
[5] FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, « El cine como engaño », *El País*, 15/01/1994, p. 27. (L'auteur souligne)
[6] PLANES PEDREÑO, José A., « Balada triste de trompeta » *in* MARTÍN, Jerónimo José et al. (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2010, p. 217-218.
[7] « *Torrente*, un arroto de liberdade », *A Nosa Terra*, Pontevedra, 16/04/1998, p. 24.

communément considéré comme un art décadent, « un estilo patológico, una ola de monstruosidad y de mal gusto »[1], en rupture avec la création académique et sa recherche d'une posture stable et raisonnable. C'est d'ailleurs l'étiquette de cinéma de « mauvais goût » que certains critiques et journalistes attribuent, tant en Espagne qu'à l'étranger, à plusieurs films des réalisateurs de l'outrance : hormis l'amoncellement de références qu'ils jugent parfois superflues, ils réprouvent les excès que constituent entre autres les multiples spectacles de la sexualité et de la scatologie, qui mettent à mal les codes conventionnels de la représentation des corps. Nous aspirons dans ce travail à dépasser ce jugement subjectif et réducteur afin d'extraire l'outrance du champ sémantique dépréciatif dans lequel elle est souvent circonscrite. Une telle démarche est motivée par les déclarations de certains cinéastes aujourd'hui considérés, dans leur pays et hors de ses frontières, comme des auteurs à part entière revendiquant explicitement cette posture du « trop » : dès le début des années 1980, Pedro Almodóvar affirme ainsi que « [le] gustan los comportamientos excesivos, o la acción absolutamente inverosímil »[2], inclination plus que jamais patente dans son dernier film, *Amantes pasajeros* (2013). Álex de la Iglesia se présente pour sa part comme l'incarnation de l'outrance décriée plus haut et exprime son goût pour « la cantidad », dont il prétend que « lleva a la calidad » : « El exceso, soy soy. »[3]

Ces notions de quantité et de surplus se trouvent être étroitement liées à celle de fragmentation, celle-ci découlant d'un débordement, comme le fait remarquer Tiphaine Samoyault dans un ouvrage consacré aux excès du roman. L'auteure postule que lorsque des limites formelles sont établies, l'excès fait voler en éclats la forme originelle en la soumettant à une distorsion et à un élargissement monstrueux de ses frontières[4]. Elle montre que la quantité peut être atomisée et pose le fragment comme le site où s'accomplit le processus de déconstruction caractéristique de la postmodernité :

> Liés à tous les mythes de rupture nés de la modernité, le fragment refuse la totalité en s'opposant à l'unité et à la continuité. On peut désormais le penser de façon autonome, hors de la problématique du rapport de la partie à la totalité. Un tout peut être constitué d'une co-présence des fragments, sans qu'on ait besoin d'en faire la somme[5].

Cette esthétique de l'excès et de la désagrégation entretient inévitablement des liens étroits avec la monstruosité : la propension d'une forme donnée à être débordée, que cette dernière soit

---

[1] D'ORS, Eugenio, *Lo barroco* (1935), Madrid, Tecnos / Alianza, col. « Neometrópolis », prólogo de Alfredo E. Pérez Sánchez, 2013, p. 69.
[2] CASSANI, Borja, « Entrevista a Pedro Almodóvar », dossier de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.
[3] Ce sont les mots que le cinéaste a employés lorsque nous lui avons présenté notre sujet de thèse à l'occasion d'un bref échange, au moment de sa visite à la Sorbonne pour la promotion de *Las brujas de Zugarramurdi*, le 20 décembre 2013.
[4] Voir notamment le premier chapitre, « Quantité : le roman est un monstre » *in* SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999, p. 15-50.
[5] *Ibid.*, p. 172.

romanesque, comme dans la démonstration de Tiphaine Samoyault, ou filmique, dans le cas qui nous intéresse, permet le décloisonnement et le mélange de catégories qui n'ont plus rien d'unanimes et d'unifiantes. De fait, chez les cinq réalisateurs, la représentation des corps, régie par les principes du morcellement et de l'inachèvement, ainsi que le brassage de références et de matériaux hétérogènes au sein de l'entité composite que constitue le corps filmique, participent de l'élaboration d'un cinéma de l'informe et du monstrueux, fondé sur la « négation provisoire des frontières »[1].

Cet effacement de toute ligne de démarcation nous invite à envisager le concept central de notre étude comme une expérience de la limite ou plutôt, pour le dire avec les mots de Magali Tirel, du « hors-limite »[2]. En ce sens, l'outrance évoque nécessairement l'idée d'une transgression, terme dont l'étymologie dénote non seulement le franchissement d'une frontière physique (le parfait latin *transgresi* signifie « traverser, franchir ») mais aussi une faute morale (en latin chrétien, le substantif *transgressio* peut se traduire par « péché », « faute » ou « violation »). Cette seconde acception nous renvoie à l'appréhension antique de la démesure, contraire à la vertu morale de la modération, mais aussi au nouveau sens dont se charge le mot « excès » à partir du XVIème siècle : il désigne un acte de débauche ou de violence, un dérèglement de la conduite, autrement dit une attitude qui dépasse à tort la mesure normale des choses[3]. Nous retrouvons ici l'idée d'infraction aux principes d'un ordre établi et de manquement à une règle imposée comme limite normative : « l'excès n'a qu'une loi, celle de n'en respecter aucune »[4], postule Ricardo Postal dans un article consacré aux manifestations de l'excès dans la littérature brésilienne. L'entorse peut aller jusqu'à la subversion, c'est-à-dire au bouleversement et même à la destruction de cet ordre (*subvertere* signifie en latin « retourner, renverser, bouleverser »), phénomène qui se manifeste, dans les différents films, tant au sein de la fiction, où toutes les limites somatiques et sociales sont malmenées, que sur le plan textuel, à travers les dispositifs du recyclage et du détournement. L'excès a donc à voir aussi avec l'excentricité, entendue dans le sens d'écart, de ce qui échappe à la norme, comme le suggère le préfixe commun aux deux substantifs, *ex*-, « hors de ». La remise en question de cette dernière entraîne une inévitable redéfinition de ses antithèses, la déviance et la marginalité. On assiste à la reconfiguration des espaces respectivement associés au centre normatif et à la périphérie,

---

[1] SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman…*, *op. cit.*, p. 191.
[2] TIREL, Magali (sous la direction de Françoise Dastur), *Excès : points de vue sur l'énigme du hors-limite*, thèse de doctorat en philosophie, Université Nice Sophia-Antipolis, 2003, 380 p.
[3] TONUS, José Leonardo, « L'art de la provocation chez Samuel Rawet (L'excès au service d'une poétique transgressive) » *in* PENJON, Jacqueline (coord.), *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2005, p. 119.
[4] POSTAL, Ricardo, « Des excès et des masques dans la 'Cata pras Icamiabas' de Mário de Andrade » *in* PENJON, Jacqueline (coord.), *Débordements : études sur l'excès*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2006, p. 151.

dynamique dont nous avons vu qu'elle sous-tendait le cinéma espagnol de la posmodernité. Il est à cet égard significatif que les réalisateurs de l'outrance soient considérés ou se considèrent eux-mêmes comme des créateurs qui échappent à la norme : Álex de la Iglesia, par exemple, a été présenté, au moment de la sortie de *El día de la bestia*, comme « un director que […] sale de la norma »[1], auteur d'une œuvre en rupture avec les tendances cinématographiques dominantes, et attaché aux représentations de la marginalité. Pour promouvoir son cinéma, Santiago Segura n'a quant à lui cessé de revendiquer une posture créative excentrique et un côté « un poco monstruoso » : « tengo asumido que no soy una persona normal dentro del cine español »[2], déclarait-il à l'époque de son premier long-métrage.

Avec cet anéantissement de la norme point une expression fondamentale de l'outrance, commune aux cinq filmographies, conséquence principale du débordement des passions et des dérèglements comportementaux que celui-ci engendre : il s'agit de la violence, que mettent en exergue les acceptions archaïques du vocable « outrance ». Dans son *Dictionnaire de la Langue Française du seizième siècle*, Edmond Huguet en propose les définitions suivantes :

> Souffrance excessive. […]
> Mal, dommage, violence. *Faire outrance à.* Frapper. […]
> *A grande outrance*. Avec grande violence, grande dureté. […]
> *A outrance*. De manière à blesser, à tuer. […]
> *Par outrance*. Violemment.

Le mot est donc, à l'origine, associé à une idée d'affrontement physique visant l'élimination de l'adversaire, signification que confirme l'une des entrées proposées par Émile Littré : « Combat à outrance, combat qui ne devait se terminer que par la mort ou la défaite d'un des deux combattants. » Par ailleurs, l'infinitif « outrer » est défini par Godefroy comme l'action de « trépasser » ou bien celle de « surpasser, vaincre, exterminer, tuer, ruiner ». Huguet lui confère encore le sens de « percer, blesser » et prête à la forme pronominale « s'outrer » celui de « se frapper mutuellement » et de « se transpercer ». Si le français moderne a abandonné ces usages, il n'en demeure pas moins que ceux-ci nous fournissent des pistes de lecture pertinentes dans la mesure où elles nous permettent de tendre des ponts avec le terme espagnol « ultranza », employé dans la locution adverbiale « a ultranza », qui signifie littéralement « a muerte » et, par extension, « a todo trance, resueltamente » (*DRAE*). Ces définitions font apparaître la violence mortifère comme une composante essentielle de l'outrance, en tant qu'elle résulte d'une transgression des limites : elle surgit dans le hors-limite, lorsque les frontières de l'humanité vacillent, lorsque les normes se dissolvent, lorsque les pulsions ne peuvent plus être canalisées par les règles qui régissent la vie en communauté, permettant ainsi le retour à la primitivité.

[1] BONET MOJICA, Lluís, « De la Iglesia y el anticristo », *La Vanguardia*, Barcelona, 01/11/1995, p. 39.
[2] Santiago Segura dans MUÑOZ, Diego, « Mi película es un vómito sobre la España cutre que todos llevamos dentro », *La Vanguardia*, Barcelona, 09/03/1998, p. 36.

Dans la plupart des films, les personnages « s'outrent » au sens où l'entend Huguet, et les réalisateurs n'épargnent pas au public le spectacle des organismes atteints dans leur intégrité, meurtris dans leur chair. Que la cruauté des rapports humains et le déchaînement des instincts soient traités sur un mode comique ou tragique, ils se manifestent physiquement et donnent lieu de manière presque systématique à des duels, bagarres et autres affrontements. Ces représentations de la violence se conjuguent aux innombrables images sexuelles et scatologiques qui irriguent le cinéma de l'outrance, pour dépeindre les excès de ce que Tatiana Salem Levy nomme le « corps exalté », c'est-à-dire le corps qui s'extravase, qui s'épanche, par opposition au « corps contenu »[1], immobile, silencieux, replié sur lui-même, dont certains films de Juanma Bajo Ulloa, et tout particulièrement *Alas de mariposa*, offrent sans doute les exemples les plus significatifs. Force est de constater que la plupart des œuvres étudiées ici grouillent d'organismes qui s'exposent à l'œil du spectateur et se dévoilent au point de déborder leurs propres frontières.

On ne peut traiter cette question de l'exhibition des corps sans s'interroger sur son degré d'obscénité, réflexion à laquelle convie l'idée d'indignation contenue dans le verbe « outrer » : parce qu'elle est transgressive par nature et touche à l'inadmissible, l'outrance est propice à l'irruption de l'obscène, lequel, souligne Estelle Bayon, concerne le tabou, l'interdit, l'excès et le débordement jouissif de la loi, de la limite[2]. Dans l'article qu'il consacre à ce sujet[3], Jean-Christophe Abramovici rappelle pour sa part que le Dictionnaire de l'Académie (1694) définit le terme comme ce qui « blesse la pudeur », ce qui heurte le bon sens, le bon goût, et souligne la dimension plastique d'un concept fondamentalement subjectif qui ne cesse de se remodeler en fonction des époques et des publics. Il insiste sur l'essence visuelle d'une catégorie qui apparaît dès son origine comme étroitement liée à l'image, et montre que c'est à la fois le contenu de cette dernière et la manière dont elle s'impose au spectateur qui constituent les moteurs de l'obscène. Tributaire de l'évolution des mœurs, ce « marqueur de sensibilité »[4] reflète le regard que chaque société entretient avec le domaine de ce qui est caché, et dénote une réprobation morale, un sentiment de gêne, voire une souffrance du spectateur, face à ce qui lui est donné à voir. Il est le site d'une tension entre le montrable et l'immontrable, ainsi que le suggère la double étymologie du mot « obscène » :

> Rattaché au latin *scaevus*, qui signifie 'mauvais présage', l'obscène désigne ce qui est sinistre, de mauvais augure. Par là même, il possède une parenté

[1] SALEM LEVY, Tatiana, « Le corps hors de soi : une analyse de l'excès dans l'œuvre de Samuel Rawet » *in* PENJON, J. (coord.), *Débordements…*, *op. cit.*, p. 177-187.
[2] BAYON, Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, p. 27.
[3] ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Litote ou hyperbole ? La catégorie de l'obscène, d'hier à aujourd'hui » *in* SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *L'Obscène*, Université Lyon 2, Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 9-13.
[4] *Ibid.*, p. 10.

> étymologique avec le mot 'obscur' dont il partage le rapport au caché et au secret. Référé, selon une étymologie séduisante mais plus contestée à la *scena*, l'obscène peut à l'inverse être saisi comme ce qui s'impose à la scène jusqu'à l'obstruer, faisant ainsi violence à la vision. Il procède alors d'une visibilité jugée excessive[1].

Cette idée d'agression visuelle se révèle éclairante pour l'analyse d'un corpus où l'image cinématographique constitue l'espace d'une déroutante exhibition des corps, de leurs effusions, de leur morcellement visuel (par le mode de filmage) et/ou physique (ils sont littéralement démembrés). C'est cette violence infligée au regard du destinataire du spectacle obscène que figure la représentation de l'œil énucléé dans *Anguish*, elle-même inspirée de celle du globe oculaire incisé dans *Un chien andalou*. Elle métaphorise l'impudique dévoilement d'une corporalité outrancière qui se révèle dans ses moindres détails et, dans les cas les plus extrêmes, va jusqu'à livrer une « vision de l'organique, de la *(sic)* viscère moite, plus ou moins sanguinolente »[2]. Le *thriller* de Bigas Luna mais aussi certains films d'Álex de la Iglesia et de Juanma Bajo Ulloa jouent avec cette exhibition de l'immontrable. Ces réalisateurs versent volontiers du côté du Grand-Guignol et de l'esthétique *gore*[3], livrant au public le spectacle à la fois révulsant et fascinant de corps qu'ils dissèquent littéralement, comme l'ont fait avant eux les représentants du fantastique et du cinéma d'horreur espagnols : dans une étude diachronique consacrée à ces genres, Sergi Ramos Alquezar fait observer que « [l]a monstration envisagée dans une perspective hyperbolique semble être le trait principal du fantastique hispanique, tissant ainsi des liens avec une certaine tradition espagnole »[4] dont nous dirons quelques mots dans la prochaine section de ce chapitre.

Les outrances sexuelles et scatologiques n'atteignent certes pas toutes la posture extrême du *gore*, qui constitue sans nul doute le degré le plus élevé sur l'échelle des obscénités corporelles. Il n'en demeure pas moins qu'elles renvoient toujours, de manière plus ou moins marquée, à une notion d'abjection inscrite dans le champ de l'obscène : hormis le sens déjà signalé de « mauvais augure », le singulier latin *obscenus* signifie littéralement « dégoûtant, hideux, indécent », tandis que le pluriel *obscena* désigne, selon les cas, les parties viriles ou les excréments. Les idées de spectacle écœurant et de matérialité organique se rejoignent dans les travaux consacrés par Julia Kristeva au concept d'abjection, saisi comme « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. »[5] L'auteure montre que les souillures et épanchements organiques

---

[1] BERNAS, Steven & DAKHLIA, Jamil (coord.), *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image – Images de la théorie », 2008, p. 7.
[2] ABRAMOVICI, J.-C., « Litote ou hyperbole ?... », *art. cit.*, p. 11.
[3] À propos de l'influence du Théâtre du Grand-Guignol sur la constitution de l'esthétique cinématographique *gore*, voir ROUYER, P., *Le Cinéma gore…*, *op. cit.*, p. 127-130.
[4] RAMOS ALQUEZAR, S., « Le fantastique espagnol… », *art. cit.*, p. 37.
[5] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

configurent un espace périphérique situé au-delà des frontières du corps : ils se rapportent « à une limite et représente[nt], plus particulièrement, l'objet chu de cette limite, son autre côté, une marge. »[1] Nous retrouvons ici la notion clé de transgression, de franchissement d'une lisière, à laquelle s'ajoute l'image de mouvement descendant, qui se décline, dans les différentes fictions, non seulement sous la forme d'actes à teneur sexuelle ou scatologique (rabaissement vers des parties anatomiques non nobles), mais aussi, dans certains cas, à travers les représentations de corps en décomposition. En effet, les chairs en putréfaction matérialisent la chute de l'être (le substantif « cadavre » procède de l'infinitif latin *cadere*, « tomber ») qui a dépassé les limites de sa condition de vivant. Qu'elle soit source de rire comique ou bien de malaise et d'horreur, l'abjection repose sur un paradoxe qui la fait apparaître comme un spectacle à la fois déplaisant et attractif. Une partie des réalisateurs de l'outrance se complaît à alimenter le sentiment de dégoût et de rejet du public parce qu'il vient en même temps piquer la curiosité de celui-ci, éveiller en lui un intérêt inavouable. Cette inclination pour l'abject mène ainsi, chez certains d'entre eux, au façonnement d'une véritable esthétique de la répugnance, privilégiée dans les comédies où elle contribue à l'activation des mécanismes du rire. C'est en particulier le cas d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, auteurs d'un cinéma qui fait la part belle à la *cutrería*, dont nous rencontrons aussi quelques manifestations chez les autres metteurs en scène. Le philosophe espagnol Javier Sádaba souligne toute l'ambivalence de ce substantif castillan[2] qu'il nous semble difficile de traduire de manière satisfaisante en français :

> Por una parte, es lo peor, lo escatológico, el excremento, las sobras, lo que está fuera de toda norma. Y, por otra, es lo mejor, en el sentido de que se sustrae a lo corriente, lo habitual, lo pesado. Bien usado, tiene éxito, y a la vista está. […] me parece la negación del falso refinamiento, de la hipocresía, de la burguesía de medio pelo que hay en España. Me gusta lo cutre cuando es exageración, ridículo y pone en el espejo la falsedad de lo que existe[3].

Véritable marque de fabrique de ces cinéastes, le style *cutre* trouve des antécédents dans les premiers films d'Almodóvar mais aussi, plusieurs décennies auparavant, dans les provocations des surréalistes Luis Buñuel et Salvador Dalí. Littéralement marginal, il mêle saleté, scatologie et autres représentations dégradées des corps dans un cocktail abject qui constitue une facette de l'outrance, incontournable dans le cinéma de la démocratie. Chez de la Iglesia comme chez Segura, la *cutrería*, moins gratuite qu'elle n'en a l'air, est bien souvent associée à la représentation ironique et critique d'une Espagne contemporaine dont les travers sont révélés

---

[1] KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur…*, *op. cit.*, p. 84.

[2] Les dictionnaires bilingues en proposent des traductions réductrices qui excluent une partie de son champ sémantique : caractère de ce qui est miteux, minable ; radinerie ; misère ; vulgarité.

[3] Javier Sádaba dans RAMÍREZ, Fatima, « Al abrigo de la torrentemanía. El triunfo de lo cutre », *Tribuna de Actualidad*, 25/05/1998, p. 72. La journaliste fait remarquer que la *cutrería* a également séduit au même moment une partie de la jeunesse allemande, suite à la prestation de l'excentrique chanteur Guido Horn à l'Eurovision, en 1998.

par la lentille déformante de l'obscène. Eu égard aux liens intimes qu'elle entretient avec l'immontrable et l'abject dans ces films, l'outrance participe d'un processus qui déjoue l'endroit et l'envers des systèmes, et se situe dans un espace interstitiel qui lui permet d'exhiber les tares de la société tout en s'affranchissant des convenances. C'est par la mise en œuvre des mécanismes de l'exagération que s'effectue le dévoilement de ce qui est latent dans une réalité non épargnée par les cinéastes : ils jettent sur elle « le regard grossissant de l'excès »[1], celui-ci se matérialisant à travers les figures caricaturales que sont l'ignoble Torrente et les personnages les plus outrés d'Álex de la Iglesia. Le critique José Luis Sánchez Noriega observe à ce propos que l'unique intérêt du film de Segura réside, à ses yeux, « [en] su carácter de esperpento, de deformación excesiva de un tipo histórico, un intento de costumbrismo desmadrado que atrae y repugna al mismo tiempo en la medida en que refleja actitudes identificables en nuestra sociedad. »[2] En lien avec les déformations de l'*esperpento*, sur lesquelles nous reviendrons, la caricature nous intéresse ici tout particulièrement parce qu'elle relève d'un travail sur la limite et dit l'outrance de façon explicite. Mais elle ne se réduit pas au simple franchissement d'une frontière : elle montre ostensiblement qu'elle outrepasse cette dernière et fournit au destinataire des clés qui lui permettent de percevoir et de mesurer la transgression, d'évaluer le degré de distorsion des contours d'une forme originelle. Elle constitue le ressort privilégié d'un dispositif esthétique dont il est nécessaire, à ce stade de notre analyse, de montrer comment il s'articule au concept d'outrance : nous faisons référence au grotesque, présent chez les cinq réalisateurs et dans presque tous les films de notre corpus.

4.2. L'outrance depuis la perspective grotesque

Si l'outrance telle que nous l'envisageons dans ce travail ne peut pas être assimilée de manière systématique au grotesque, ce dernier n'en demeure pas moins l'une de ses expressions majeures. Il se déploie dans l'ensemble des longs-métrages du corpus, à l'exception de *Alas de mariposa*, seul film dans lequel le réalisateur préfère emprunter la voie du repli et du silence pour explorer les rouages de l'outrance. Qu'il embrasse l'ensemble du récit, se limite à certaines figures, ou bien s'exprime dans l'espace restreint d'une séquence, voire d'un plan (dans *La madre muerta* en particulier), il présente des spécificités qui le rattachent au concept central de notre étude : un retour sur l'étymologie du vocable « grotesque » et un examen de son évolution

[1] POSTAL, R., « Des excès et des masques… », *art. cit.*, p. 152.
[2] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, « Torrente, el brazo tonto de la ley », *Cine para leer*, Bilbao, Ed. Mensajero, col. « Equipo reseña », 1998, p. 560-562.

sémantique permettent de mettre en lumière deux de ses propriétés définitoires, la déformation et l'hybridité, opérations formelles qui malmènent la limite. Ce sont aussi les frontières entre curiosité et malaise, entre rire et inquiétude, qui s'estompent chez le destinataire du spectacle grotesque : celui-ci constitue tantôt une source d'angoisse, tantôt le moteur d'un rire comique régénérateur, selon qu'on le considère depuis le point de vue kayserien ou depuis la perspective carnavalesque bakhtinienne. L'exploration des deux versants de cette notion duelle s'avèrera indispensable pour aborder les cinq écritures cinématographiques dans toute leur ambivalence.

4.2.1. Prémisses de l'élaboration du concept de grotesque

Archéologie d'une esthétique

Le terme français « grotesque » et son équivalent espagnol « grutesco », qui donnera « grotesco », naissent à la fin du XVème siècle, au moment de la découverte des fresques de la *Domus Aurea* de Néron, enfouie sous les thermes de Trajan, pour désigner les peintures singulières qui ornaient les murs de cette villa romaine. Les dictionnaires français et espagnols signalent que le vocable est issu de l'italien *grottesche*, dérivé de *grotta* (grotte) qui lui-même, par le biais du latin *crypta* (crypte), procède du nom grec *krupth* (grotte souterraine, crypte) formé à partir du verbe *kruptein* (cacher, couvrir). C'est à l'origine un substantif dont l'usage est circonscrit à l'art pictural et qui concerne donc un support exclusivement visuel, particularité d'autant plus importante que nous l'appliquons dans le cadre de notre travail à un corpus où l'image occupe une place centrale. Il renvoie initialement à un style ornemental caractérisé par la représentation d'arabesques, de volutes et par une hybridation étrange d'espèces animales et végétales produisant un effet de mouvement interne, sens premier attesté par le *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias :

> Grutesco. Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas, y savendijas y aves noturnas. […] Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros…

Cette nouvelle forme d'expression artistique se développe au cours du XVIème siècle, époque à laquelle surgit aussi une polémique en partie alimentée par les écrits de Vitruve, architecte romain du Ier siècle av. J.-C., qui condamne les grotesques et les qualifie d'intolérables car elles mettent à mal le principe de *mimesis*. Les réactions partagées que suscite la transgression des canons académiques révèlent qu'au-delà des questions stylistiques, la liberté créatrice manifestée par les auteurs de ces fantaisies picturales place l'observateur face à une nouvelle

appréhension de la représentation de la réalité dans l'art, et met en jeu la définition d'un concept esthétique inédit. « [Este] movimiento liberador artístico que rompe el orden establecido »[1] s'étend peu à peu à tous les domaines de la création (arts plastiques, architecture, joaillerie, littérature, musique, danse), dans divers pays. Le rejet de la norme et de l'orthodoxie que suppose cette forme de représentation est patent dans de nombreuses œuvres du patrimoine culturel européen. C'est Montaigne qui introduit au XVIème siècle le terme en littérature, au moment de la composition de ses *Essais*, œuvre vaste et éclatée caractérisée par l'hétérogénéité et la succession aléatoire des sujets traités. Il assimile son approche fragmentaire du texte écrit à la démarche d'un peintre peuplant l'espace de sa création de « crotesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite. »[2] Le transfert du mot au domaine littéraire entraîne une réélaboration notionnelle qui implique au passage un changement de nature grammaticale : le substantif devient un adjectif qualificatif et intègre le vocabulaire courant[3]. À la fin du XVIIème siècle, l'encyclopédie de Richelet le définit comme « [p]laisant, qui a quelque chose de plaisamment ridicule », tandis que le Dictionnaire de l'Académie Française lui confère en 1694 le sens de « ridicule, bizarre, extravagant », et crée par extension l'adverbe « grotesquement » (« d'une manière ridicule et extravagante »). De nos jours, le *Trésor de la Langue Française* reprend et enrichit ces définitions en proposant entre autres les entrées suivantes :

> *Subst. masc. ou fém.* (le plus souvent *au plur*.) Ornement (dessin, peinture ou sculpture) des monuments antiques mis au jour en Italie par les fouilles de la Renaissance et représentant des sujets fantastiques, des compositions capricieuses figurant des personnages, des animaux, des plantes étranges.
>
> *Adj.* Qui prête à rire par son côté invraisemblable, excentrique ou extravagant.
>
> *Subst. masc. sing. A valeur de neutre, littér.* Catégorie esthétique caractérisée par le goût du bizarre et du bouffon poussé jusqu'au fantastique, à l'irréel. Synon. *le burlesque, la charge* ; anton. *le sublime*.
>
> *Adj.* Qui prête à la dérision par son côté outrancier et son mauvais goût. Synon. *ridicule*.

Assez logiquement, les définitions françaises et espagnoles se font écho : au XIXème siècle, Roque Barcia soulignait déjà cette idée de mauvais goût dans son *Diccionario general etimológico de la lengua española*, où il qualifiait de « grotesco » ce qui était « extravagante en el traje ó en los modales », « chocante y de mal gusto ». De nos jours, outre la définition architecturale associée à la forme ancienne « grutesco », le *Diccionario de la Real Academia Española* propose les deux

[1] DIEGO, Rosa & VÁZQUEZ, Lydia (eds), *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Diputación foral de Álava, 1996, p. 9.
[2] MONTAIGNE, Michel de, « De l'amitié » (chapitre XXVIII), *Les Essais* (1580), Livre I, Paris, Quadrige / PUF, édition de Pierre Villey (1924), 1999, p. 183.
[3] ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Saint-Denis, 1991, p. 22.

entrées suivantes : « ridículo y extravagante » ou bien « irregular, grosero y de mal gusto ». Dans son *Diccionario de uso del español*, María Moliner applique quant à elle le terme « a las cosas que, intencionada o no intencionadamente, provocan risa o predisponen el ánimo de ella. » Les acceptions françaises et espagnoles actuelles font par conséquent ressortir certains traits spécifiques du grotesque, hérités des représentations murales à l'origine du terme : la relation étroite mais complexe qu'il entretient avec le rire (« qui prête à rire » ; « bouffon » ; « qui prête à la dérision », « que provocan risa »), les idées d'étrangeté et de position marginale par rapport à un centre (« invraisemblable, excentrique ou extravagant » ; « bizarre » ; « extravagante »), de franchissement des limites du réel (« poussé jusqu'au fantastique, à l'irréel »), sur lequel le français semble insister davantage, et, bien sûr, d'outrance proprement dite (« outrancier » ; « mauvais goût » ; « mal gusto »), autant d'aspects rencontrés dans les précédents chapitres et qui touchent au cœur de notre sujet.

L'évolution sémantique du mot et son entrée dans les dictionnaires au XVIIème siècle révèlent que le grotesque, à l'origine simple style 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 dégager les constantes et de l'élever au rang de concept, grâce aux apports de différents théoriciens. C'est notamment au XIXème siècle que certains auteurs romantiques français s'efforcent de le définir dans le cadre de leurs observations sur le nouvel état de l'art. Dans sa préface de *Cromwell* (1827), premier véritable écrit sur le sujet, Victor Hugo réalise une apologie du grotesque dans laquelle il présente celui-ci comme une catégorie essentielle pour comprendre les œuvres de la Modernité. Il l'envisage comme un « principe » et l'associe à l'émergence d'une « forme », la comédie, postulat qui fait ressortir le lien entre grotesque et rire comique souligné par les dictionnaires, mais l'inscrit dans une conception binaire du monde où le beau s'oppose au laid, la lumière à l'ombre, l'âme au corps, le bien au mal. Depuis cette nouvelle perspective, ces notions, bien qu'antithétiques, ne s'excluent pas mutuellement mais se révèlent intrinsèquement liées. Le grotesque apparaît de ce fait comme un faire-valoir du sublime, par effet de contraste :

> Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondin ; le gnome embellit le sylphe[1].

Une connexion paraît ainsi se dessiner entre le grotesque et le laid, considéré comme le revers du beau. À l'équilibre et à la symétrie parfaite mais restreinte de celui-ci répond la pluralité de celui-là. L'absence de cohérence et le rejet du « bon sens » propres au grotesque permet

[1] HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell* (1827), Paris, Flammarion, 1968, p. 72.

l'émergence d'une laideur polymorphe, contre-point à l'uniformité du beau : « ce qui rend le laid possible, c'est d'abord une infraction à la mesure universelle de l'unité, de la différence, de l'harmonie »[1], affirme Karl Rosenkranz. Dans la conception hugolienne, les deux versants sont indissociables, l'un n'existant que dans le rapport qui l'oppose à l'autre, et c'est précisément cette tension insurmontable qui confère toute sa spécificité à l'esthétique grotesque.

La réflexion théorique s'enrichit avec la publication en 1844 de *Les Grotesques*, ouvrage dans lequel Théophile Gautier s'interroge sur les innovations littéraires de son temps et sur l'adhésion ou le rejet qu'elles suscitent. En brossant le portrait d'auteurs oubliés ou ignorés, il appréhende le grotesque de façon plus poétique qu'analytique : il convie son lecteur à un voyage à travers l'histoire du concept et lui présente les curiosités nées de l'infraction des canons esthétiques, à différentes époques. Pour Rosa de Diego et Lydia Vázquez, la plume romantique de Gautier situe le grotesque, tel qu'il se dessine à travers les œuvres de ces écrivains, « en el punto de arranque de la fantasía, de la innovación, en las múltiples posibilidades de la pluralidad, en el nacimiento de lo otro, de lo siempre vivo. »[2] Nous retrouvons ici les idées dégagées plus haut de fantaisie, et donc d'entorse au réel, ainsi que de pluralité et d'altérité, fondamentales dans le cinéma espagnol postmoderne. D'ailleurs, l'exploration de « lo otro » s'effectue par la redécouverte d'écritures périphériques, celles d'auteurs tombés dans l'oubli ou méprisés, qui fait affleurer une thématique sous-tendant toute la production grotesque : la marginalité. L'œuvre de Gautier, bien qu'inclassable, apporte ainsi une nouvelle pierre à l'édifice : la particularité du grotesque semble résider dans un glissement du point de vue, dans la singularité d'un regard qui se détourne de la norme esthétique, et donc du centre, pour envisager l'acte créatif depuis la périphérie.

Onze ans plus tard, Baudelaire publie « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », bref essai incorporé à sa *Critique artistique*. Son projet initial d'analyser les mécanismes de la caricature le conduit à sonder les indéniables mais complexes rapports entre rire et grotesque. Signe « d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale »[3] dont la déformation du visage, la torsion de la bouche et les convulsions du corps sont les symptômes, le rire s'avère être diabolique parce qu'il est le révélateur de l'orgueil et de l'imperfection de l'homme : « le rire est satanique, il est donc profondément humain »[4], écrit Baudelaire. S'il situe l'individu au-dessus des animaux et des sots, il est aussi la marque de son

[1] ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid* (1853), Belval, Circé, 2004, trad. Sibylle Muller, p. 166.
[2] DIEGO, R. & VÁZQUEZ, L., *De lo Grotesco*, *op. cit.*, p. 12.
[3] BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1961, p. 978.
[4] BAUDELAIRE, C., « De l'essence du rire… », *op. cit.*, p. 982.

infériorité par rapport au Sage, qui « ne rit qu'en tremblant »[1]. Les mots du poète reflètent une vision angoissante qui s'exprime à travers l'image ambivalente du rire grimacier, exploitée dans plusieurs des films abordés ici. Baudelaire distingue le rire provoqué par le comique ordinaire (« comique significatif ») de celui suscité par les figures irrationnelles du grotesque (« comique absolu »), par lequel l'être humain réaffirme sa supériorité sur la nature tout en se laissant envahir par une sensation de « vertige »[2], caractère particulier que nous retrouverons dans la conception du grotesque aliénant développée cent ans plus tard.

Les ébauches de réflexion théorique produites au XIXème siècle ouvrent la voie aux investigations ultérieures, en particulier à celles de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine qui, dans leurs travaux respectifs, approfondissent l'étude des traits distinctifs dégagés ici. Cette rapide présentation révèle que deux caractéristiques semblent faire surface dès l'Antiquité, époque à laquelle furent réalisées les fresques murales découvertes à la Renaissance, et s'imposent au fil du temps comme des constantes du style grotesque, étudiées par les théoriciens du XXème siècle depuis des perspectives différentes : il s'agit de l'hybridité et de la déformation, propriétés esthétiques qui nous permettent d'établir une connexion avec l'outrance telle qu'elle se manifeste dans les films du corpus.

Hybridité et difformité

Ce retour sur les prémisses de l'élaboration du concept de grotesque permet de mieux en percevoir la densité notionnelle. Les dictionnaires soulignent l'importance du sentiment d'étrangeté chez le destinataire de l'œuvre grotesque et le lien étroit qui l'unit au rire : le spectacle grotesque se veut ludique, divertissant, à l'image des fantaisies picturales qui ornaient les murs de la *Domus Aurea*, et c'est sa dimension ridicule ou cocasse qui génère cet amusement, ce « délassement »[3] mis en évidence par David Fauconnier, auteur d'une thèse sur ses déclinaisons dans le cinéma espagnol des années 1960-1965. L'esthétique grotesque repose en premier lieu sur l'hybridation d'espèces totalement étrangères les unes aux autres, cause première de la sensation de bizarrerie qu'elle provoque : le caractère fantaisiste des fresques murales découvertes à la Renaissance réside dans des mariages incongrus, dans des entrelacs de formes animales et végétales produisant des corps hétérogènes, improbables. Étienne Souriau met en lumière la relation qui s'établit entre cette hybridité et le concept d'outrance :

[1] BAUDELAIRE, C., « De l'essence du rire… », *op. cit.*, p. 976.
[2] *Ibid.*, p. 990.
[3] FAUCONNIER, David (sous la direction de Claudine Eizykman), *L'Esprit grotesque dans le cinéma espagnol. 1960-1965* (2 tomes), thèse de doctorat, Université Paris 8, 2003, p. 45.

> Comme les grotesques employaient parfois des motifs d'animaux composites, griffons, centaures, le mot a pris le sens de monstrueux, et a glissé de là à celui de difforme, puis d'une sorte de burlesque jouant avec les formes naturelles et les outrant[1].

Une telle démarche implique de la part du créateur de malmener les espèces, de les distordre, c'est-à-dire de mettre à mal leur forme originelle, d'outrepasser les frontières qui les délimitent pour les entremêler et faire naître de leur union insolite des corps inédits. Ces créations invraisemblables sont le fruit d'un acte contre-nature, monstrueux, qui associe les fragments de différents organismes au sein d'un ensemble hétéroclite portant atteinte à tout principe d'harmonie et de cohérence. Elles combinent des éléments non pas surgis *ex nihilo* mais empruntés à différentes réalités et identifiables, « *membra disjecta* d'un univers autrement cohérent et organisé »[2]. Pour David Fauconnier, il s'avère ainsi plus exact de qualifier ces fragments de « surréels » que d'« irréels » parce qu'ils se situent « *au-delà* du réel sans toutefois l'exclure »[3]. C'est ce principe créatif qui est notamment à l'origine des mondes oniriques imaginés par les peintres flamands Jérôme Bosch – Covarrubias signale d'ailleurs dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* que les hybridations caractéristiques des grotesques s'opèrent « al modo del famoso pintor Gerónimo Bosco » – et Pieter Brueghel, ou encore, quatre siècles plus tard, par les deux grands représentants du surréalisme espagnol que sont Buñuel et Dalí.

Outre l'hybridité, le jeu grotesque « avec les formes naturelles » inclut l'idée de difformité et, par là-même, celle d'exagération des proportions d'origine. Nous avons précédemment mentionné le procédé de la caricature qui pousse l'opération de distorsion jusqu'à l'extrême et altère un élément d'une figure originale au point de le rendre informe ; elle peut devenir comique, le rire jaillissant de la confrontation entre le résultat de cette déformation et son modèle, ou au contraire se révéler effrayante[4]. Parce qu'il abolit les frontières entre les règnes de la nature et corrompt monstrueusement les formes, le grotesque relève de l'infraction aux « lois d'un cosmos organisé »[5], bouleversant non seulement nos repères perceptifs traditionnels mais aussi l'ordre établi. En ce sens, il participe pleinement de la dimension subversive de l'outrance, ce que confirment les polémiques et le rejet qu'il a suscités chez certains intellectuels au cours de son histoire. L'éloignement par rapport à la forme d'origine implique ainsi une transgression des limites imposées par l'art académique, la rupture des canons et le déplacement du centre de gravité esthétique vers la périphérie : « Voué aux marges, voilà que l'ornement menace d'empiéter sur le centre, de remettre en cause toute une hiérarchie des figures et des signes, de

---

[1] SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 (3ème édition), p. 852.
[2] Citation de Vitruve dans ROSEN, E., *Sur le grotesque…*, *op. cit.*, p. 14-15.
[3] FAUCONNIER, D., *L'Esprit grotesque…*, *op. cit.*, p. 41.
[4] ROSENKRANZ, K., « La caricature », *Esthétique du laid*, *op. cit.*, p. 341-373.
[5] LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 31.

porter atteinte à un ordre qui est aussi celui du sens et du pouvoir »[1], observe Elisheva Rosen. Ainsi, à l'image des créatures chimériques qui peuplent les bordures des fresques murales antiques, la plupart des êtres évoluant au sein des univers des films étudiés dans ce travail sont des sujets marginaux en regard de normes physiques et sociales, variables chez chaque réalisateur, et toujours interrogées, voire démontées par le truchement de l'outrance.

Hybridité, déformation, monstruosité et marginalité s'imposent ainsi comme des caractéristiques essentielles du grotesque et renvoient toutes à l'image de franchissement d'une bordure, ce qui le fait apparaître comme une esthétique intrinsèquement outrancière. La curieuse combinaison d'éléments disparates qui définit ces créations insolites peut provoquer l'amusement, voire le rire et, en même temps, une certaine inquiétude chez l'observateur, confronté à une réalité qui lui est étrangère et qui paraît soudainement se révéler sous la surface du monde connu[2]. C'est précisément dans cette contradiction que réside l'une des clés de lecture de l'outrance dans les films que nous avons choisi de mettre en perspective.

4.2.2. Le paradoxe du grotesque

L'ambivalence soulignée par Victor Hugo et Charles Baudelaire se cristallise à travers le conflit entre deux visions du grotesque forgées au XXème siècle par les théoriciens Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine. Parce qu'il met en scène le monstrueux, le marginal, le surréel, le grotesque malmène l'environnement rassurant du spectateur et situe ce dernier à l'entre-deux de la curiosité amusée, du divertissement, et de l'angoisse générée par la perte de tout repère, faisant coexister « la proximidad hacia lo cómico y […] lo que nos distancia de él »[3]. Les ouvrages de ces deux critiques, premières réflexions abouties sur le grotesque, coïncident respectivement avec l'un ou l'autre des points de vue. Dans son étude sur l'histoire du concept, Dominique Iehl affirme que l'ouvrage de Bakhtine « est en partie une réfutation de celui de Kayser publié huit ans plus tôt. Mais il représente dans l'histoire du grotesque une étape antérieure. »[4] Nous suivrons ici l'ordre chronologique de parution des deux œuvres théoriques et nous nous appliquerons à démontrer que ces appréhensions du grotesque constituent deux visions du

[1] ROSEN, E., *Sur le grotesque…*, *op. cit.*, p. 20.
[2] Rappelons que le verbe grec *kruptein* à l'origine du mot « grotesque » signifie littéralement « cacher, couvrir ».
[3] KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 104.
[4] IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3228, 1997, p. 9.

monde à part entière, deux postures intellectuelles apparemment inconciliables et présentant pourtant une complémentarité éclairante pour notre analyse.

Le grotesque générateur d'angoisse

C'est le sentiment de malaise et d'inquiétude suscités en lui par les univers fantastiques de Bosch, de Brueghel, et par les créatures difformes et contrefaites de Velázquez et de Goya lors d'une visite au Musée du Prado qui inspire au critique littéraire allemand Wolfgang Kayser son ouvrage *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), pilier de la réflexion théorique sur le grotesque au XXème siècle. L'élément déclencheur de sa démarche témoigne de l'importance de la tradition culturelle espagnole dans la constitution de l'esthétique qui nous occupe ici. Kayser remonte dans un premier temps à la découverte des fresques murales de la *Domus Aurea* pour comprendre comment s'est peu à peu forgé, puis élargi le concept de grotesque. S'il rappelle qu'en 1788, Flögel avait considéré ce dernier comme une sous-catégorie du comique dans son *Histoire du comique-grotesque*, il se refuse à le réduire à une simple forme de rire comique. Après un détour par la comicité des masques et de la gestuelle de la *Commedia dell'arte*, il procède à un examen diachronique du grotesque en peinture et en littérature sur la période qui s'étend du siècle des Lumières allemand au surréalisme. Son panorama inclut les analyses d'œuvres de Poe, d'Hoffmann ou de Kafka, pour ne citer que quelques noms, et fait émerger « el elemento perturbador, extraño e inhumano »[1] d'une représentation qui s'avère être plus effrayante que risible. L'esthétique grotesque se construit donc sur un paradoxe, déjà manifeste dans les « sogni dei pittori » de la Renaissance :

> … la palabra *grottesco* no solo significaba un sereno mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos[2].

En d'autres termes, ces figures hybrides et chimériques, « rêves » qui n'existent que dans l'imagination de leurs créateurs, naissent certes d'un acte ludique pouvant s'avérer plaisant pour le spectateur, mais le sentiment d'étrangeté qu'elles font surgir chez celui-ci est en même temps teinté d'inquiétude et se double d'une sensation de vertige, liée à la dissolution de ses repères, ce même vertige que Baudelaire évoquait dans ses écrits sur l'essence du rire. La distorsion et la transgression des frontières entre les formes et les espèces connues contrevient à tout principe de cohérence et met à mal l'ordre naturel. Ces manipulations monstrueuses relèvent d'un processus d'anéantissement progressif de la réalité précipitant le divorce entre le sujet et le

[1] KAYSER, W., *De lo grotesco*, *op. cit.*, p. 176.
[2] *Ibid*., p. 33.

monde qui lui est familier. Le réel se dérobe, ses contours se délitent, et l'homme se retrouve plongé au cœur d'un univers de confusion gouverné par des forces irrationnelles ou démoniaques. Le rire généré par le sentiment d'étrangeté cède le pas à la terreur dans ce monde « en estado de enajenación »[1] que le sujet ne reconnaît plus. La notion d'aliénation se situe ainsi au cœur de la conception kayserienne du grotesque : menacé par une réalité dont les principes structurants se dissolvent, susceptible d'être englouti par l'abyme qui s'ouvre devant lui – celui non pas du « miedo a la muerte » mais « [d]el pánico ante la vida »[2] –, l'homme est comme suspendu au-dessus du vide et n'a plus de prise à laquelle se raccrocher. Il perd lui-même sa propre identité au cours d'un processus de déshumanisation dont la folie constitue le degré ultime, « como si un 'ello', un extraño, un espíritu inhumano hubiera entrado en el espíritu de los hombres. »[3] De fait, cette dernière est une manifestation récurrente de l'outrance dans le cinéma étudié ici : qu'elle soit le fruit d'une rivalité amoureuse (*Jamón jamón*, *Balada triste…*), d'une jalousie démesurée (*Muertos de risa*, *La madre muerta*) ou d'une perception déformée du monde (*El día de la bestia*), elle donne lieu à des mises en scène grotesques où l'explosion des pulsions ne peut qu'entraîner l'anéantissement des êtres qu'elle anime. Les différents récits filmiques exploitent aussi abondamment l'image de la suspension de l'être humain au-dessus du vide : les réalisateurs l'interprètent littéralement et en font un procédé audiovisuel qui participe à la construction d'un regard cinématographique distancié. L'individu se voit réduit à l'état d'une vulgaire marionnette dont la vaine agitation est à la fois génératrice de rire et d'une inquiétude qui peut aller jusqu'à l'horreur. Le premier constitue d'ailleurs une soupape de sécurité face à la seconde ; il présente une fonction libératrice pour l'individu tentant d'échapper à l'abîme que suppose la pulvérisation de son environnement familier, et c'est ce qui conduit Kayser à formuler au terme de son exposé la définition suivante : « la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo. »[4] *A contrario*, c'est sur la conception d'un rire libéré de toute angoisse, située aux antipodes de cette vision obscure, que repose le grotesque tel que l'envisage Mikhaïl Bakhtine : huit ans plus tard, celui-ci révise la théorie de Kayser et présente le comique comme le seul principe actif d'une esthétique dont il montre qu'elle est l'héritière de la tradition populaire du Carnaval.

Du grotesque carnavalesque

Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), le théoricien russe expose une approche du grotesque issue de la culture

[1] KAYSER, W., *De lo grotesco*, *op. cit.*, p. 308.
[2] *Ibid.*, p. 310.
[3] *Ibid.*, p. 309.
[4] *Ibid.*, p. 315.

populaire et en particulier des pratiques carnavalesques, 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 fort éloignée du « grotesque de l'insécurité »[1] kayserien. Après un retour sur l'origine du terme « grotesque », l'auteur analyse 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, sensible chez Rabelais mais aussi dans d'autres productions culturelles européennes, comme le théâtre de la *Commedia dell'arte*. Ce concept repose sur l'appréhension du corps comme force positive et régénératrice, moteur d'un rire comique profondément ancré dans la matérialité. L'approche bakhtinienne se fonde en particulier sur des images corporelles en rupture avec celles véhiculées par les institutions et langages officiels : le grotesque jaillit de la tension entre culture élitaire et tradition populaire, ancien et nouveau, noble et trivial, sacré et profane. Étroitement lié à la dynamique de permutation carnavalesque du haut et du bas, il suppose un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs qui subvertit le rapport entre les pouvoirs et les classes dominées. Précédant l'ascèse et le jeûne du Carême, les mascarades du Carnaval brouillent les identités, autorisent tous les excès, abolissant les frontières spatiales et hiérarchiques. Bakhtine définit cette dynamique transgressive comme « le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel. »[2] Doublées d'hybridations entre l'humain et l'animal, ces inversions à visée satirique s'opèrent dans un climat de joyeuse anarchie et de spontanéité propice à la présentation de saynètes parodiques. Celles-ci travestissent et rabaissent les pouvoirs officiels en ôtant toute transcendance aux visions idéales, pour célébrer les multiples formes de la trivialité. En témoignent les nombreuses parodies médiévales de la Cène, dont la dimension subversive est actualisée au XXème siècle par les détournements religieux dans le cinéma anticlérical de Luis Buñuel, puis dans certains films de metteurs en scène contemporains tels que Pedro Almodóvar, Bigas Luna ou Álex de la Iglesia. Bakhtine montre que ces manifestations de la licence carnavalesque forment une culture à part entière, reflet antithétique des canons imposés par l'Église, la monarchie et les secteurs privilégiés de la société.

[1] IEHL, D., *Le Grotesque*, *op. cit.*, p. 12.
[2] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, p. 368.

Le principe de renversement présente également des implications topographiques qu'il est fondamental de prendre en compte pour aborder la question de l'outrance dans le cinéma espagnol postmoderne :

> En bas, à l'envers, le devant-derrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à la place du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore[1].

Ce mouvement de rabaissement propre au grotesque bakhtinien peut être rattaché à la dynamique descendante qui caractérise les abjectes matières organiques pour Julia Kristeva. Littéralement attirés par le bas ou polarisés autour de parties anatomiques non nobles, les corps sont saisis dans leur dimension fonctionnelle et apparaissent comme des assemblages de membres propices aux représentations les plus fantaisistes : leurs limites sont sans cesse mises à mal ; ils sont étirés, éclatés, déchiquetés, réduits à des formes stylisées ou à de simples fragments organiques. De plus, 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 l'illustrent les nombreuses scènes de banquet et de beuverie, ou encore le célèbre épisode du « torche-cul » dans les œuvres de Rabelais. L'outrance constitue donc, pour le théoricien russe, un moteur de l'esthétique grotesque, ainsi qu'il l'affirme lui-même : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque.* »[2] Les épanchements de l'organisme grotesque s'opposent à l'absence totale de défectuosité et à l'asexualité de l'anatomie classique. Bakhtine met en relief le caractère inachevé et irrégulier du premier, qu'il qualifie de « non prêt » en ce sens qu'il se meut de façon ininterrompue et entretient un rapport interactif avec son environnement : « le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : *il est toujours en état de construction, de création de lui-même et construit un autre corps* ; de plus ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.* »[3] Il présente des orifices et des protubérances (bouche, nez, ventre, organes génitaux, anus) qui lui permettent de manger, boire, digérer, régurgiter, uriner déféquer, copuler et constituent les espaces d'un dialogue perpétuel avec son environnement. C'est par leur biais qu'il interagit avec le monde, lequel le pénètre, circule en lui pour finalement en ressortir. Il déborde de ce fait les limites d'une représentation corporelle académique échappant à ses cycles naturels, rigoureusement achevée, isolée, démarquée de son environnement et des autres organismes par des barrières infranchissables.

---

[1] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, p. 368.
[2] *Ibid.*, p. 302. (L'auteur souligne)
[3] *Ibid.*, p. 315. (L'auteur souligne)

La trivialité de cette inscription dans le sol rappelant incessamment le corps à sa matérialité s'inscrit dans une conception cosmique de l'existence : la mort est considérée comme une expérience paradoxalement vitale, dont le rire est le joyeux vecteur. 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 le terme de l'existence, 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'une nouvelle ère. L'image bakhtinienne de résurrection éclaire ainsi la lecture des deux premiers longs-métrages d'Almodóvar : l'esprit de licence provocateur et coloré qui règne dans *Pepi, Luci, Bom…* et *Laberinto de pasiones*, réalisés dans le contexte carnavalesque de la Movida, motive une réflexion sur la dissolution des repères et l'émergence de valeurs inédites dans une Espagne démocratique qui se construit sur les cendres du régime dictatorial. De façon générale, le « réalisme grotesque » est décrit comme un principe d'extension infinie du réel où les inversions, dilatations et éclatements corporels sont le fruit d'une opération de transmutation qui métamorphose continuellement la vie en mort et la mort en vie. Dominique Iehl affirme d'ailleurs que « [c]hez Rabelais la déformation n'apparaît jamais comme la destruction d'une forme, mais comme la création euphorique et dynamique d'une forme nouvelle. »[1] Dans le cinéma de l'outrance, c'est aussi le film lui-même qui constitue l'espace de cette renaissance : les opérations de recyclage textuel s'apparentent au processus de rénovation carnavalesque, en ce sens que les œuvres des cinq réalisateurs sont le fruit de la résurrection de textes antérieurs éclatés, puis transférés et réactivés, sous forme de bribes, au sein de la forme filmique.

Si Bakhtine insiste sur le caractère régénérateur du grotesque carnavalesque, il met en même temps en exergue un substrat de violence inhérent aux bouleversements sociaux engendrés par l'effacement des limites, particularité qui renvoie directement au concept d'outrance. En effet, les célébrations du Carnaval reposent sur le façonnement provisoire d'un monde à l'envers malmenant normes et hiérarchies, en réponse à « la démesure régnant dans l'ordre social »[2]. Dans son étude sur les diverses manifestations de la tradition carnavalesque dans la péninsule ibérique, le folkloriste et ethnologue Julio Caro Baroja montre que, pendant

[1] IEHL, D., *Le Grotesque*, *op. cit.*, p. 12.
[2] CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, trad. Sylvie Sesé-Léger, p. 50.

cette période festive, au nom du principe de renversement, la population s'adonne à toute sorte d'actes violents s'échelonnant de la simple insulte à l'infraction de la loi. Plaisanteries scabreuses, moqueries publiques, publications de faits scandaleux, vols, vandalisme, rixes et agressions sexuelles non seulement participent d'une dynamique de transgression et d'inversion des usages établis par la morale, mais fonctionnent aussi comme les révélateurs de la bestialité des hommes et d'un retour aux instincts primaires, phénomène manifeste dans plusieurs films du corpus. Le travestissement favorise les jeux d'inversion et potentialise les hybridations grotesques entre masculin et féminin, entre humain et animal : il s'agit là d'un procédé abondamment exploité par les réalisateurs de l'outrance, ainsi qu'en témoignent, par exemple, la figure almodovarienne du travesti et les bourgeois décadents de *Caniche*, déjà évoqués. Pendant cette période de fête, masque et déguisement permettent à chaque individu de changer de statut, de personnalité, d'endosser une nouvelle identité et de se noyer dans la confusion carnavalesque. Les hommes font fi des normes culturelles et s'affranchissent provisoirement du joug de la raison pour donner libre cours « aux manifestations de lubricité, de joie collective ou individuelle, de méchanceté, d'impudeur, de cynisme et de goût du macabre »[1]. La vie et la fête côtoient ainsi la mort et la destruction, dans un climat d'anarchie où ce sont les limites mêmes de l'humanité qui s'effritent : « Détruire l'ordre social, commettre des violences sur le corps, abandonner sa propre personnalité équilibrée et se plonger dans une sorte de subconscient collectif, y a-t-il quelque chose de plus proprement dionysiaque ? »[2] Caro Baroja met en exergue la place centrale du corps dans cette conception populaire : celui-ci est le site et la cible de toutes les pulsions, et constitue par là même l'espace où s'exercent et se déploient les outrances du Carnaval.

Une telle violence est en partie détournée vers les organismes factices des pantins et autres créatures de l'imagerie populaire comme le *pelele*, « figura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que mantea el pueblo en las carnestolendas » (*DRAE*). Ils participent à des mises en scène débouchant presque toujours sur une mise à mort allégorique, destinée à célébrer la fin et le retour cyclique du Carnaval : le Carême est par exemple représenté sous les traits d'une vieille femme dont on mutile les sept jambes pour décompter les sept semaines de cette période de jeûne. De même, la fin du Carnaval est marquée par de multiples simulacres de procès et d'exécutions, comme l'enterrement de la sardine, le mercredi

[1] CARO BAROJA, J., *Le Carnaval…*, p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 116. Dans *La Naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche oppose deux visions esthétiques respectivement incarnées par Dionysos, dieu grec de l'ivresse, de la fête et du rire, et Apollon, divinité de la beauté et des arts. Là où le premier représente l'instinct primitif, la libre expression des forces naturelles et l'ivresse de l'émotion non canalisée par la raison, le second est associé à la mise en forme de ces forces et au contrôle de la nature par le biais de la norme culturelle et de la transfiguration esthétique des choses du monde.

des Cendres[1]. Au Pays Basque, c'est un gros pantin pansu, le *Zampanzar*, que l'on promène dans les rues le troisième jour des festivités, avant de le juger, puis de le brûler sur la place publique pour lui faire expier ses fautes[2]. La mort fait ainsi partie intégrante de ces rituels et présente la particularité d'être toujours tournée en dérision. Les créatures carnavalesques sont certes bernées, mutilées et vouées à disparaître, mais la violence s'exerce contre elles dans le cadre d'un cérémonial ludique, empreint de comique, qui fait ressortir toute l'ambivalence de ces célébrations.

Reposant sur une tension toute grotesque entre rire et inquiétude, entre fête et violence, entre vie et mort, les coutumes du Carnaval apparaissent ici comme un réservoir de représentations proprement outrancières qui ont largement inspiré les réalisateurs du corpus. La fixation écrite et artistique de cet héritage populaire témoigne de son importance dans la culture européenne et, pour le cas qui nous intéresse, en Espagne : l'iconographie carnavalesque imprègne la production littéraire et artistique nationale, et participe à l'élaboration d'un véritable patrimoine de l'outrance dans lequel s'enracine ce cinéma espagnol de la postmodernité.

4.2.3. Généalogie de l'outrance : un héritage culturel espagnol

Les réalisateurs de l'outrance sont couramment considérés comme les légataires d'une tradition culturelle nationale dont le principe grotesque de déformation des limites constitue l'axe principal. Elle trouve son expression sans doute la plus emblématique dans l'*esperpento*, courant né au début du XXème siècle avec la pièce de Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*. Nous ne le définissons ici que sommairement car nous analyserons en détail ses mécanismes et ses actualisations cinématographiques dans la troisième partie de notre étude. La distorsion est posée, dans cette conception, comme l'unique modalité de représentation susceptible de refléter une réalité espagnole marquée par la conscience d'une décadence historique et morale. Plus largement, elle apparaît comme un mode d'énonciation à part entière et une tentative de rénovation des codes esthétiques propres au réalisme. L'*esperpento* puise ses racines dans l'œuvre de Goya, en particulier dans les *Caprichos* et les *Disparates*, séries de gravures qui stigmatisent les fondements de l'identité espagnole à l'époque du peintre, à travers la lentille déformante du laid et du grotesque. Il éclaire rétrospectivement l'archéologie de l'outrance dans laquelle il s'inscrit, celle-ci embrassant la production artistique et picturale de plusieurs siècles :

[1] CARO BAROJA, J., *Le Carnaval*, *op. cit.*, p. 118-119.
[2] *Ibid.*, p. 113.

de la Célestine au cinéma dissident des années 1950-1960 en passant par la picaresque, l'Espagne noire de Solana, le *tremendismo* de Cela, ou encore le surréalisme de Dalí et de Buñuel, c'est tout un patrimoine espagnol qui est réactivé par les cinq réalisateurs, de manière volontaire ou inconsciente. L'héritage du grotesque carnavalesque s'exprime pleinement à travers l'obsédante thématique macabre, souvent traitée avec dérision dans une culture fascinée par la mort. Auteurs d'un ouvrage consacré à ce sujet[1], Rafael Núñez Florencio et Elena Núñez González analysent la nature profondément outrancière des traitements qui lui sont réservés dans les arts et les lettres espagnols, où « lo macabro busca el exceso, se complace en la paradoja »[2], et où la mort elle-même s'apparente à une monstrueuse distorsion, à « [una] deformación del curso 'natural' de las cosas »[3]. Ils montrent qu'elle exerce une forme d'attraction et, en même temps, suscite un sentiment de peur que le rire vise à conjurer, ambivalence que Lorca avait pointée, au début du siècle, dans sa conférence « Teoría y juego del duende » : « El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. »[4] Cependant, les deux auteurs rejettent la thèse d'un trait distinctif réduit au concept de « mort espagnole ». Ils soulignent plutôt l'existence, dans le fonds culturel national, d'un fil conducteur qui permet de rattacher cette inclination macabre à un mode de représentation singulier des corps : lorsque la mort n'est pas effective, « el cuerpo vivo expresa sufrimiento, esfuerzo, distorsión y, en los casos extremos, una especie de martirio, real o figurado »[5], sort réservé la plupart du temps aux organismes dans les œuvres et courants évoqués quelques lignes plus haut. C'est tout particulièrement la peinture « feísta » de « la podredumbre de lo material »[6] qui confère toute sa singularité à cette vision obscure, émanation d'un sens tragique de l'existence, pour le formuler en termes unamuniens, qu'accuse le prisme déformant de l'outrance : les représentations de corps agressés, traumatisés, soumis à une violence létale, et les déclinaisons de l'abjection sont ainsi les expressions de cette spécificité nationale dans une production cinématographique qui apparaît comme l'héritière de « la tragicomedia, el claroscuro, la burla cruel, la exacerbación grotesca, el esperpento »[7].

Il est nécessaire de s'attarder en particulier sur les productions de certains metteurs en scène qui, avant les réalisateurs postmodernes, ont contribué à forger à l'écran cette vision

---

[1] NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael & NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, 476 p.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 29.
[4] GARCÍA LORCA, Federico, « Teoría y juego del duende » (1918), *Conferencias* [en ligne], [s. l.], [s. e.], [s. d.], disponible sur : <http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm> (consulté le 14/08/2014)
[5] NÚÑEZ FLORENCIO, R. & NÚÑEZ GONZÁLEZ, E., *¡Viva la muerte!...*, *op. cit.*, p. 316.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 401.

proprement hispanique. Nous proposons ici une présentation, inévitablement sélective, de quelques antécédents notoires de l'outrance cinématographique telle que nous l'avons définie dans ce chapitre.

Les provocations de Buñuel

On ne peut étudier le débordement dans le septième art espagnol et universel sans s'attarder sur le cinéma de Luis Buñuel, auteur d'une œuvre provocatrice dont se réclament ouvertement Bigas Luna, Almodóvar et de la Iglesia. À travers les ressorts filmiques et narratifs que le surréalisme met à sa disposition, il interroge les frontières du réel et explore les excès de l'individu, s'aventurant aux confins de l'esprit humain[1]. André Bazin fait remarquer l'existence d'une filiation entre son œuvre et un certain patrimoine pictural qui fait la part belle aux corps dégradés et à l'abjection :

> … c'est toute une tradition espagnole qui se conjugue chez Buñuel avec le surréalisme. Ce goût de l'horrible, ce sens de la cruauté, cette recherche des aspects extrêmes de l'être, c'est aussi l'héritage de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de tout un sens tragique de l'humain que ces peintres ont précisément manifesté dans l'expression de la plus extrême déchéance humaine : celle de la guerre, de l'infirmité, de la misère et de ses pourritures[2].

L'homme est décrit dans l'œuvre buñuelienne comme perpétuellement tiraillé entre instinct et raison, entre pulsion et civilisation. Les glissements et renversements qui s'effectuent entre humanité et animalité, et le déchaînement des instincts auxquels s'abandonnent aussi bien les marginaux que les membres des classes aisées actualisent les mécanismes subversifs de la culture carnavalesque, sensible dans les traitements réservés aux corps. Buñuel développe en effet une forme de réalisme grotesque reposant sur des représentations somatiques héritières de la tradition explorée par Bakhtine. Il exhibe volontiers des corps hybrides, difformes, démembrés, « inachevés » au sens où l'entend le théoricien russe, par opposition aux organismes idéalisés classiques. « La cinematografía buñueliana representa esta imagen: sus cuerpos deformes combaten la perfección; lo acabado y entero no accede a su cine, porque sólo lo inconcluso y fragmentario encajan en la existencia »[3], observe à ce propos Aitor Bikandi-Mejias. Cette célébration du corps grotesque atteint des sommets dans *Viridiana* (1961), et en particulier dans l'épisode du banquet orgiaque, parodie de la Cène dont le caractère

---

[1] Sur le cinéma de Buñuel, on peut consulter ces ouvrages de référence : EVANS, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, col. « Paidós Comunicación Cine », n° 96, 1998, trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, 195 p. ; FUENTES, Víctor, *Los mundos de Luis Buñuel*, Madrid, Akal, 2000, 210 p. ; LEFÈVRE, Raymond, *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, coll. « Filmo 9 », 1984, 159 p.

[2] Cité par RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel, *Luis Buñuel*, Paris / Courbevoie, Bifi / Durante, coll. « Ciné-Regards », 2000, p. 107.

[3] BIKANDI-MEJIAS, Aitor, *El Carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Madrid, Ed. del Laberinto, col. « Hermes », n° 9, 2000, p. 24.

blasphématoire déclencha un scandale retentissant au moment de la sortie du film, qui fut interdit en Espagne jusqu'en 1977[1]. Profondément transgressifs, les détournements qui innervent l'œuvre buñuelienne et les inversions carnavalesques entre le spirituel et le trivial, entre le sacré et le profane, révèlent une volonté du réalisateur de bouleverser l'ordre établi en s'attaquant aux institutions et aux pouvoirs officiels. Il pourfend en particulier l'Église et la bourgeoisie grâce à la mise en œuvre d'un humour surréaliste dont certains mécanismes autorisent un rapprochement avec l'humour noir déployé par le cinéma satirique des années 1950-1960.

Humour noir et satire dans le cinéma anticonformiste (1950-1960)

Représentée par les metteurs en scène Marco Ferreri et Luis García Berlanga, par l'écrivain et scénariste Rafael Azcona, avec lequel tous deux ont collaboré à plusieurs reprises, et par le réalisateur Fernando Fernán Gómez, la tendance grotesque qui se développe sur les écrans au milieu du XXème siècle est, pour Jean-Claude Seguin, l'un des trois visages de la comédie espagnole, avec la comédie grasse « de sal gorda » et la comédie sophistiquée d'inspiration américaine[2]. Bien qu'en partie influencée par le néoréalisme italien, auquel certains metteurs en scène se montrent sensibles après l'organisation à Madrid d'une semaine du cinéma transalpin en novembre 1951[3], leur production s'enracine avant tout dans un terreau culturel national. Héritiers de l'esthétique déformante de l'*esperpento* et de certains genres du théâtre populaire comme le *sainete*, la *zarzuela* ou la *astracanada*[4], leurs films détonnent au milieu d'une cinématographie vouée à l'exaltation des valeurs du régime dictatorial et véhiculant l'image faussée d'une Espagne « [de] color, alegría, canciones », le tout « dentro de la moralidad más absoluta »[5]. C'est avec une dérision souvent macabre qu'ils mettent en lumière les dérèglements de la société franquiste dans des œuvres satiriques ayant quelquefois subi les affres de la censure. Ils exploitent toute l'ambivalence du rire grotesque pour forger un humour noir qui agit comme le révélateur d'une certaine réalité sociale, à une époque où le pays est en pleine transition entre les pénuries de l'après-guerre et le « miracle économique » des années 1960. Le propos critique affleure à travers les péripéties grotesques de personnages caricaturaux, prêts à

---

[1] SEGUIN, Jean-Claude, « *Viridiana* et l'humour noir espagnol », *Histoire du cinéma espagnol*, *op. cit.*, p. 60-62.
[2] SEGUIN, J.-C., « 20 ans de comédie en Espagne… », *art. cit.*, p. 175-181.
[3] SEGUIN, J.-C., « Le néo-réalisme espagnol », *Histoire du cinéma espagnol*, *op. cit.*, p. 54-55.
[4] Sur cet héritage, on peut consulter PÉREZ RUBIO, Pablo & HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 2011, col. « Colección de Letras », 254 p ; CASTRO DE PAZ, José Luis & CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relectura del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, sol. « Signo e imagen », n° 133, 2011, 222 p.
[5] NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, [s. l.], Quiasmo, 2009, p. 173.

tout pour surmonter les situations les plus absurdes. La misère est une constante de ces films et s'incarne dans les figures d'indigents et autres personnages peinant à joindre les deux bouts. Elle a pour corollaire la question récurrente de la crise du logement, prétexte à la mise en images d'une promiscuité peu propice à l'épanouissement personnel. L'action se déroule souvent dans des lieux étroits, sombres, des immeubles surpeuplés, des chambres exiguës, des couloirs s'apparentant à des galeries où se bousculent les sujets[1]. Loin d'encourager la solidarité, les difficultés économiques et la cohabitation forcée font imploser les familles, cellules d'un corps social défectueux dont les représentations trouvent des résonances dans les images grotesques d'organismes diminués, vieillissants ou frappés d'anomalies, voire, dans les comédies les plus noires, de corps en décomposition.

Ce cinéma satirique inclut les trois films tournés par le réalisateur italien Marco Ferreri alors qu'il vivait à Madrid : *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959) et *El cochecito* (1960)[2]. L'humour noir dominant tient en partie à l'étroite collaboration avec Azcona[3], auteur des deux livres dont *El pisito* et *El cochecito* sont les adaptations. Dans le premier, la pénurie de logements contraint un couple fiancé depuis douze ans à repousser indéfiniment la date de ses noces, faute d'un foyer où s'installer. Le personnage masculin n'a d'autre choix que de contracter un mariage blanc avec une vieille femme fortunée, propriétaire d'un grand appartement que les protagonistes espèrent récupérer à sa mort, mais qui tarde à pousser son dernier souffle. Après *Los chicos*, sorte de mélodrame à la construction narrative quelque peu chaotique et considéré comme un film mineur par certains analystes[4], Ferreri porte à l'écran le livre d'Azcona, *Pobre, paralítico y muerto* : dans *El cochecito*, le retraité don Anselmo, interprété par José Isbert, rêve de disposer d'un fauteuil roulant motorisé comme ses amis infirmes afin d'aller se promener avec eux. Valide, il se sent mis à l'écart d'un groupe au sein duquel le handicap est érigé en véritable signe identitaire. Il est également marginalisé par sa propre famille qui s'oppose à satisfaire ce qu'elle considère comme un simple caprice et menace de l'interner dans un asile. Indigné par la réaction de ses proches et par l'avarice de son fils, le vieillard entreprend d'empoisonner tous les membres de cet entourage qui l'infantilise et brime son désir d'indépendance. Il s'enfuit mais

---

[1] C'est une particularité qui n'est pas propre au cinéma grotesque puisque d'autres films en partie influencés par le néoréalisme italien, comme le drame *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, privilégient une telle représentation des espaces pour lever le voile sur la misère sociale régnant en Espagne à cette époque.

[2] La sortie de ce dernier film contraint Ferreri à regagner son Italie natale, le gouvernement de Franco ayant refusé de renouveler son permis de résident. MASONI, Tullio, « Anni spagnoli », *Marco Ferreri*, Roma, Gremese, 1998, p. 15-28.

[3] Voir CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto (coord.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 1997, 567 p.

[4] LARRAZ, Emmanuel, « L'humour macabre de Luis García Berlanga », *Voir et lire García Berlanga :* El Verdugo, *Hispanística XX*, Dijon, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, coll. « Critique et documents », 1998, p. 27.

finit par se repentir et téléphone à ses proches pour les avertir, avant d'être finalement arrêté par la Garde Civile[1].

Représentant majeur de la comédie *costumbrista* de l'époque, l'acteur de théâtre et de cinéma Fernando Fernán Gómez[2] passe derrière la caméra dans les années 1950 et tourne deux longs-métrages, *La vida por delante* (1958) et *La vida alrededor* (1959), qui tracent le portrait de jeunes couples désargentés dans le contexte économique défavorable de l'époque[3]. Après le drame *El mundo sigue* (1963), adaptation du roman homonyme de Juan Antonio de Zunzunegui, qui se heurte à la censure et restera pratiquement méconnu du grand public, il pousse l'ironie de ses deux premiers films encore plus loin dans *El extraño viaje* (1964), comédie macabre qui n'est diffusée que cinq ans après sa réalisation, dans laquelle il brocarde l'hypocrisie et la mentalité étriquée des petits villages. Le scénario, signé Pedro Beltrán, est inspiré d'un fait divers connu comme « le crime de Mazarrón »[4] : doña Ignacia, vieille fille fortunée et despotique, vit en marge de la communauté villageoise avec son frère Venancio et sa sœur Paquita, tous deux simples d'esprit. À l'insu de ces derniers, elle noue une relation amoureuse avec l'un des membres de l'orchestre local, Fernando, qui vient fréquemment lui rendre visite. Un jour, Paquita et Venancio entrent dans la chambre de leur sœur pour l'épier mais celle-ci les découvre ; pris de panique, ils la tuent. Fernando les aide à dissimuler le cadavre dans l'une des énormes cuves où est conservé le vin produit par doña Ignacia et tous trois s'enfuient. Pour se débarrasser de Paquita qui s'est entichée de lui, il verse des somnifères dans le repas des deux attardés mentaux mais ceux-ci succombent à une surdose. Les autorités retrouvent les trois corps et Fernando est arrêté. Cette même noirceur, qui atteint son paroxysme dans le passage humoristique de la dégustation du vin à l'arrière-goût de cadavre, imprègne certaines des œuvres postérieures de Fernán Gómez, notamment deux comédies que nous avons déjà mentionnées, *Bruja, más que bruja* (1976) et *Siete mil días juntos* (1994) : dans le premier, un jeune homme recourt aux services d'une

[1] Dans le dénouement de la version d'origine, toute la famille du vieillard mourait empoisonnée et le film s'achevait sur un plan des ambulanciers emportant les cadavres tandis que le grand-père, heureux propriétaire d'une petite voiture motorisée, était arrêté. C'est la censure qui imposa ce changement de scénario.

[2] Voir CASTRO DE PAZ, José Luis, *Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2010, 377 p.

[3] LARRAZ, E., « Fernando Fernán Gómez », *Le Cinéma espagnol des origines…*, *op. cit.*, p. 147-148.

[4] Dans une interview accordée aux auteurs d'un ouvrage consacré à Berlanga, Beltrán revient sur l'origine du film. Un jour qu'il commentait dans un café « le crime de Mazarrón » avec Berlanga et d'autres amis, le réalisateur valencien fit une remarque qui lui inspira un projet cinématographique : « Yo creo que a la hermana mayor la mataron y luego la enterraron en el pueblo. Y, para huir, el cómplice se disfrazó de mujer con las ropas de la víctima ». En dépit du peu d'enthousiasme manifesté par Berlanga, Pedro Beltrán rédigea d'abord un synopsis en collaboration avec Manuel Ruiz Castillo puis un scénario. Il présenta celui-ci à Fernando Fernán Gómez, qui accepta de tourner le film. CAÑEQUE, Carlos & GRAU, Maite, *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, col. « Destinolibro », n° 341, 1993, p. 205.

sorcière peu recommandable pour se débarrasser de son oncle et pouvoir épouser sa jeune veuve[1]. Dans le second, le protagoniste, technicien dans une école d'anatomie, vit un véritable enfer conjugal. Pour mettre un terme à son calvaire, habitué à manipuler des corps, il a un jour l'idée d'assassiner son épouse puis d'embaumer sa dépouille.

Issu de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* de Madrid, le cinéaste valencien Luis García Berlanga, que nous avons évoqué à plusieurs reprises dans les précédents chapitres, compte également parmi les principaux artisans de l'outrance cinématographique espagnole. Il est reconnu à l'heure actuelle comme l'un des plus grands réalisateurs du septième art national, à tel point que « Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia, Fernando Trueba, les plus doués parmi les jeunes cinéastes, l'admirent[,] le considèrent comme l'un de leurs maîtres »[2] et revendiquent ouvertement l'influence de son œuvre, comme c'est en particulier le cas de Santiago Segura. Sa prédilection pour le genre de la comédie lui vaut d'être considéré comme un réalisateur plus léger que Juan Antonio Bardem, autre grand metteur en scène antifranquiste de l'époque, avec lequel il réalise *Esa pareja feliz* (1951) puis coécrit *¡Bienvenido, Mr Marshall!* (1953)[3]. Ce sont sans doute les longs-métrages tournés au cours des décennies 1950 et 1960 qui sont le plus étudiés dans la filmographie de Berlanga : par le biais du grotesque et de l'ironie, il y pourfend la société franquiste et ses institutions. L'amertume sensible dans ses premiers films s'accentue à partir de *Plácido* (1961), premier volet d'un cycle sur le thème de la mort, dont la réalisation marque le début de la collaboration avec Azcona et une inflexion de son écriture : il développe un humour bien plus féroce que dans la première partie de son œuvre en approfondissant la filiation avec l'*esperpento*, moteur de comédies noires comme *El verdugo* (1963) ou *¡Vivan los novios!* (1969), où le rire ne fait que mieux ressortir la tragédie quotidienne vécue par des individus aux prises avec l'appareil répressif et la morale franquistes.

La Transition marque un tournant dans la carrière de Berlanga : il renoue avec un grotesque moins sombre dans la « trilogie nationale » évoquée au tout début de ce travail, fresque satirique narrant les mésaventures d'une famille aristocrate dans le contexte de la jeune démocratie espagnole, puis achève de s'imposer comme réalisateur de comédies populaires au cours des deux décennies suivantes avec *La vaquilla*, *Moros y cristianos*, *¡Todos a la cárcel!* et

---

[1] Le film apparaît comme une sorte de satire du genre de la *zarzuela* et témoigne de l'influence du théâtre populaire, milieu dont est issu Fernán Gómez, sur la production cinématographique de ce dernier. HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco…*, *op. cit.*, p. 210-212.

[2] LARRAZ, Emmanuel, *Voir et lire García Berlanga…*, *op. cit.*, p. 3.

[3] À propos du réalisateur et de son œuvre, on peut consulter les ouvrages suivants : CAÑEQUE, C. & GRAU, M., *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, *op. cit.* ; HERNÁNDEZ LES, Juan & HIDALGO, Manuel, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, col. « Cinemateca Anagrama », 1981, 157 p.; PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, 335 p.

París Tombuctú. La récurrence des gags scatologiques et autres plaisanteries grasses inscrit moins ces longs-métrages dans la catégorie de l'humour noir d'inspiration *esperpéntica* que dans la tradition comique de « sal gorda » définie par Jean-Claude Seguin. Si plusieurs films de notre corpus actualisent le rire grinçant du cinéma satirique du milieu du siècle, certains traits d'humour peu subtils et mises en scène du corps renvoient en même temps à un cinéma paillard, particulièrement prisé dans la Communauté Valencienne et en Catalogne, qui joue sur « les registres éculés de la pantalonnade, du sexe et des sous-entendus continuels »[1]. C'est à ce type de comédie qu'on peut aussi aisément rattacher le cinéma le plus commercial de Bigas Luna, la saga de Santiago Segura, mais aussi les premiers films d'Almodóvar, *Airbag*, la « comedia petarda » de Juanma Bajo Ulloa, ou encore certains longs-métrages d'Álex de la Iglesia.

Mentions spéciales

Outrance et grotesque président encore à l'œuvre de l'écrivain, dramaturge et cinéaste Fernando Arrabal, installé en France depuis 1955. En 1962, il fonde avec Roland Topor et Alejandro Jodorowsky le théâtre Panique, forme théâtrale brutale et provocatrice au carrefour des influences surréaliste et dadaïste, de l'absurde et du « théâtre de la cruauté », créé par Antonin Artaud. Sa production dramatique témoigne d'obsessions telles que l'inceste, le sadomasochisme, la scatologie, le cannibalisme, ainsi que d'un goût prononcé pour le blasphème, autant d'excès qui imprègnent aussi son œuvre cinématographique, tournée dans les années 1970 : les films *¡Viva la muerte!* (1970) et *L'arbre de Guernica* (1975) forment un diptyque corrosif consacré aux exactions commises par les franquistes durant la Guerre Civile et l'après-guerre ; *J'irai comme un cheval fou* (1972), dont la réalisation s'intercale entre celles des deux autres longs-métrages, n'aborde certes pas ce contexte historique mais ne s'attaque pas moins virulemment à l'Église catholique. « [D]ign[e] du grand-guignol » et dominé par « une outrance comique et une cruauté presque enfantine »[2], l'univers créatif d'Arrabal recueille l'héritage de Goya, de Valle-Inclán et de Buñuel, et trouve sa place dans la généalogie espagnole de la déformation : « Je me refuse à imaginer la réalité sans les phantasmes, les monstruosités, les distorsions du baroque. […] Le grotesque est une invention de la vie. Le grotesque me fascine ; on a besoin de lui »[3], affirme le metteur en scène, revendiquant l'outrance comme une posture à la fois esthétique et vitale que l'on peut, à certains égards, mettre en relation avec les écritures cinématographiques auxquelles est consacré ce travail.

---

[1] SEGUIN, J.-C., « 20 ans de comédie en Espagne… », *art. cit.*, p. 176.
[2] BONNEROT, Sylviane, *Visages du théâtre contemporain*, Paris, Masson et cie, coll. « Ensembles littéraires », 1971, p. 182.
[3] Extrait d'un entretien accordé à Alain Schifres, cité dans GILLE, Bernard, *Arrabal*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 12, 1970, p. 127-129.

Si l'humour noir pratiqué par les réalisateurs évoqués jusqu'ici est moins cultivé par le cinéma espagnol après l'avènement de la démocratie[1], il survit à travers certains films de Francisco Regueiro, représentant du Nouveau Cinéma Espagnol apparu dans les années 1960, comme *Duerme, duerme mi amor…* et *Las bodas de Blanca*, qui datent tous deux de 1975. À partir de la décennie suivante, le metteur en scène, parfois comparé à Buñuel, trace un portrait au vitriol de l'Espagne, dans l'unité composée par *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) et *Madre Gilda* (1993), ce dernier film s'attaquant directement à la figure du Caudillo. L'époque de la dictature se situe également au centre du film *Ovejas negras* (1989), du critique José María Carreño, qui dénonce par le biais de l'humour noir l'atmosphère oppressante d'un collège religieux. Un an avant la sortie de *El día de la bestia*, le mélange de rire grotesque, de violence et d'horreur cher à Álex de la Iglesia trouve un antécédent dans *Justino, un asesino de la tercera edad*, réalisé par deux metteurs en scène qui signent leur œuvre sous le pseudonyme La Cuadrilla. Le film raconte l'histoire d'un homme dont le métier consistait à donner le coup de grâce au taureau dans l'arène et qui se sent marginalisé depuis qu'il a pris sa retraite. Il embrasse alors une carrière de criminel qui lui permettra de réintégrer la société. Parallèlement à cette monstruosité sociale que dépeignent de la Iglesia et La Cuadrilla, fleurit une tendance cinématographique qui recourt à la distorsion grotesque et à l'humour noir pour traiter avec dérision la figure du monstre fantastique : les créatures outrées qui apparaissent dans *La lengua asesina* (Alberto Sciamma, 1996), *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 1999), *Kárate a muerte en Torremolinos* (Pedro Temboury, 2001), *Mucha sangre* (Pepe de las Heras, 2002) ou *Una de zombis* (Miguel Ángel Lamata, 2003)[2] incarnent l'alliance de la comédie et de l'« horreur […] exagérée et grand-guignolesque »[3], trait principal du fantastique hispanique d'après l'un de ses représentants, le cinéaste Jacinto Molina, dans des films hybrides qui mettent en avant une composante proprement nationale et n'excluent pas l'élaboration d'un propos sur l'Espagne contemporaine[4].

Les divers metteurs en scène que nous avons ici passés en revue ont chacun à leur manière contribué à forger un cinéma de l'outrance qui, dans un premier temps, a recueilli le legs du grotesque espagnol pour construire un discours critique sur la société franquiste. La distorsion constitue le principe créatif essentiel de ces films qui utilisent l'humour noir comme une arme politique, sous Franco, puis comme un moyen de brocarder la dictature *a posteriori*. Les occurrences de la déformation monstrueuse, l'appréhension matérielle des corps, la

[1] SEGUIN, J.-C., « 20 ans de comédie en Espagne… », *art. cit.*, p. 177-178.
[2] Santiago Segura apparaît d'ailleurs dans ce film dont il est aussi le producteur.
[3] Jacinto Molina cité dans RAMOS ALQUEZAR, Sergi, « Le fantastique espagnol… », *art. cit.*, p. 37.
[4] *Ibid.*, p. 46-47.

prégnance de la problématique de la marginalité et l'exploitation du grotesque dans son double versant comique et horrifique, sont les signes distinctifs de cette production, que nous retrouvons dans le cinéma qui fait l'objet de notre étude. À partir des années 1990, dans un régime démocratique consolidé, la dimension corrosive des décennies antérieures s'estompe, les réalisateurs de l'outrance préférant plutôt explorer les potentialités formelles de cette esthétique aux racines nationales, propice à la distorsion et à la perméabilité génériques, sans pour autant faire abstraction du contexte socioculturel de leur temps.

Notre objectif était dans cette première partie de contextualiser le cinéma de l'outrance à la lumière d'une analyse des mutations qu'a connues le septième art espagnol depuis l'époque de la Transition démocratique. Une exploration diachronique du panorama cinématographique des quatre dernières décennies nous a permis d'observer l'évolution de la production nationale à partir de la date historique clé qu'est la mort de Franco : l'émergence des metteurs en scène du corpus, globalement issus de deux générations distinctes (celle de la Transition pour Almodóvar et Bigas Luna ; celle des années 1990 pour Bajo Ulloa, de la Iglesia et Segura), coïncide avec différentes étapes de cette évolution, les particularités thématiques et formelles de leurs filmographies respectives étant symptomatiques du vent de postmodernité qui souffle sur le cinéma de la démocratie. Au-delà des spécificités de chaque écriture, un certain nombre de constantes se sont dessinées au cours de cette présentation : les cinq réalisateurs partagent une même inclination pour l'outrance, qui s'exprime tant à travers les thèmes abordés que par les expérimentations filmiques auxquelles ils se livrent. Tous s'adonnent à la pratique, propre à la postmodernité, du recyclage de références, fondée sur le réinvestissement de matériaux anciens à travers le détournement et l'exercice fragmentaire de la citation. S'ils se montrent soucieux de divertir leur public, ils aspirent aussi à jouer avec ses attentes, ses réactions, et à bouleverser ses repères en interrogeant continuellement la limite. C'est ainsi à un cinéma de la lisière et du franchissement qu'appartiennent les longs-métrages étudiés dans le cadre de ce travail. Les variations autour du débordement et de la déformation nous ont conduite à envisager cette question de l'outrance à travers le prisme d'un héritage national empreint de culture carnavalesque et sous-tendu par le principe moteur de la distorsion, héritage que les œuvres de ces réalisateurs, tout ancrées dans la contemporanéité qu'elles soient, réactivent et prolongent. Les formes hybrides et morcelées, les idées corollaires de laideur et de monstruosité, la reconfiguration des territoires du centre et de la marge, la tension entre rire et horreur, entre rire et mort, sont autant de traits distinctifs d'une esthétique reposant sur le brouillage des frontières. Elle relève d'un processus poussant à aller voir si quelque chose se trouve au-delà de la limite, et rend toujours possible l'empiètement d'un territoire sur un autre. De telles propriétés témoignent d'une proximité entre le concept d'outrance et celui de grotesque, ce dernier étant consubstantiel au premier dans la plupart de nos films. À travers eux, c'est la notion de corporalité qui s'impose comme point névralgique de cette esthétique du débordement. Nos premières observations nous ont permis de souligner la prégnance du corps en tant que forme sur laquelle s'exercent les stratégies de l'outrance dans ce cinéma. C'est tout particulièrement aux confins du corps humain et du corps social que s'aventurent les réalisateurs de l'outrance en dépeignant des mondes diégétiques où les organismes n'ont de cesse de se heurter aux limites et d'excéder leurs propres barrières somatiques.

DEUXIÈME PARTIE

OUTRANCES DES CORPS,

CORPS DE L'OUTRANCE

L'esthétique de l'outrance élaborée par les réalisateurs espagnols postmodernes qui font l'objet de notre étude a pour clé de voûte le corps saisi comme entité non homogène, située à l'intersection de la chair et du texte. Objet de figurations, défigurations et reconfigurations, il constitue une matière première malléable, propice à toutes les expérimentations. Le spectateur de Pedro Almodóvar, de Bigas Luna, de Juanma Bajo Ulloa, d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura ne peut que constater la surabondance de matière corporelle dans leurs œuvres, celle-ci débordant de toutes parts l'espace filmique. Les différents univers diégétiques sont ainsi envahis de multiples organismes observés à la loupe, examinés sous toutes les coutures, auxquels sont appliqués les principes carnavalesques de la déformation et de la fragmentation. Symptomatique de l'outrance qui caractérise leur cinéma, cette saturation met en lumière la primauté du corps envisagé sous son jour le plus matériel, pivot d'une esthétique qui n'a de cesse de solliciter les sens du spectateur et induit une réflexion sur l'interaction entre les images du corps et l'image comme corps. Ces spectacles organiques nourrissent en même temps des variations sur la monstruosité : « site de la mise en question des frontières »[1], le corps incarne le dialogue paradoxal entre unité et pluralité, cohérence et éclatement, désagrégation et recomposition. Il apparaît en ce sens comme le moteur d'un cinéma qui fait du monstrueux l'expression majeure de l'outrance, propice à un jeu avec la fascination de l'observateur pour ce qui échappe à la mesure et à la normalité. Les représentations de cette organicité hors normes ont pour dénominateur commun la violence qui anime les corps individuels et imprègne les lieux au sein desquels ils se meuvent. Plus ou moins explicite selon les films, cette dernière est une « force déréglée qui porte atteinte à l'intégrité physique et psychique »[2] et exerce une pression déformante sur les frontières somatiques. Ainsi les cinéastes dépeignent-ils des organismes de nature fluctuante, en perpétuel état d'inachèvement, dont les limites se distordent sous le regard du spectateur. Ils façonnent le portrait d'une humanité en métamorphose, qui se redéfinit incessamment à travers les rapports qu'elle entretient avec d'autres territoires du vivant et du non-vivant. Ses représentants circulent au sein d'un espace lui-même perçu comme organisme aux limites instables et monstrueusement fragmenté, celui du corps social, soumis, à l'instar des cellules qui le composent, à une dynamique d'atomisation, propre à l'esthétique postmoderne dans lequel s'inscrit ce cinéma de l'outrance.

---

[1] FINTZ, Claude (éd.), *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2007, actes du colloque de Grenoble, décembre 2002, p. 18.
[2] BAYON, Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, p. 9.

Chapitre premier. La célébration de la matérialité corporelle

Les cinq réalisateurs célèbrent le corps dans tous ses états et n'excluent de leurs mises en scène aucun de ses cycles vitaux : leur cinéma fait la part belle à l'organicité des anatomies mais aussi à la matière des images et des sons. Les différents textes filmiques sont en effet parcourus de représentations d'actes physiques tels que l'ingestion de nourriture, la satisfaction des besoins naturels, l'accouplement, la grossesse, l'accouchement…, autant de déclinaisons de l'image du corps organique abondamment exploitées par l'esthétique grotesque. D'après Bakhtine dans son étude de la tradition populaire carnavalesque, ces processus biologiques sont polarisés autour des zones anatomiques qui configurent le « bas », à savoir les parties génitales, le ventre et le postérieur[1], auxquels s'ajoute également la bouche, « porte ouverte qui conduit […] aux enfers corporels »[2]. Ces organes pourvus de béances et de protubérances constituent les voies de communication à travers lesquelles le corps interagit avec son environnement : il absorbe aliments et liquides, évacue les matières non assimilées, s'unit à d'autres corps qu'il pénètre ou dont il est pénétré, voire dévoré, donne la vie…, et se trouve par conséquent sans cesse confronté à la question du franchissement de ses propres limites. L'anatomie telle qu'elle est représentée chez Almodóvar, Bigas Luna, de la Iglesia, Bajo Ulloa et Segura ne partage pas le caractère achevé propre, selon le théoricien russe, aux corps académiques, totalement séparés du monde par des frontières hermétiques. Parce qu'elle présente une géographie irrégulière, elle s'apparente davantage aux organismes imparfaits bakhtiniens, que sa matérialité soit envisagée sous son jour le plus risible ou, au contraire, depuis la perspective de la tragique périssabilité humaine. Les différents films nous confrontent à trois expressions majeures de la notion de rabaissement. Elle se manifeste tout d'abord très concrètement à travers la représentation visuelle et/ou sonore de sécrétions organiques qui se déchargent et s'écoulent vers le sol. Celles-ci émanent de corps par ailleurs réduits, dans certains cas, à une matière comestible susceptible d'être ingérée par d'autres organismes. Enfin, le jeu dialectique entre les images de suspension et de chute sert la mise en scène d'organismes tentant de défier les lois de la pesanteur, mais inévitablement rappelés vers le sol, attirés par le « bas matériel » comme par un aimant.

---

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, p. 30.
[2] *Ibid.*, p. 323.

1.1. Le corps dans tous ses états

Le cinéma de l'outrance accorde une place fondamentale aux cinq sens puisque le corps humain y apparaît comme un générateur d'odeurs, de bruits, de saveurs et de substances propices à de multiples jeux visuels, sonores et langagiers qui font la part belle à la grivoiserie et à la scatologie. Profondément sensoriel, parfois charnel, ce cinéma dévoile non seulement les parties externes de l'organisme mais aussi ses mécaniques internes, biologiques et psychologiques, exhibition qui suscite des réactions contradictoires chez le public. En ce sens, il tend un pont entre ce qu'Hélène Singer-Delaunay définit comme le « corps externe », apparent, visible, et le « corps interne », fascinant car dissimulé[1]. Dans un ouvrage issu de sa thèse de doctorat en arts plastiques, l'auteure fait remarquer, à propos de l'œuvre de Louise Bourgeois :

> Le sang, le lait, le sperme et les larmes, au-delà de simples matières premières, sont pour Louise Bourgeois indissociables des émotions qui les font naître, comme la peur, la joie, la jouissance, la souffrance. Ces reflux organiques sont précieux, en ce qu'ils témoignent de la sensibilité humaine.
> Ces humeurs ne pourraient-elles pas être considérées comme des « expressions du corps interne » ? Il s'agit en effet de matières expulsées du corps organique. « Exprimer » signifie d'abord « presser sur quelque chose pour en faire sortir ce qui se trouvait à l'intérieur ». Dans cette logique, les expressions seraient les déchets projetés hors du corps interne, par pression sur ce dernier[2].

C'est sur les *expressions* que sont ces matières organiques, trait d'union entre corps externe et corps interne, que nous porterons ici notre attention.

Émanations olfactives

L'espace filmique est en premier lieu envahi d'exhalaisons corporelles : les personnages se sentent les uns les autres – le verbe de perception « oler » est récurrent dans les dialogues –, déclarent apprécier ou au contraire être rebutés par certaines odeurs que capte leur nez, double frontière anatomique, à la fois orifice et excroissance faciale. Ami refuse ainsi d'aller se promener avec son grand-père, dans *Alas de mariposa*, parce que « no [le] gusta como huele, huele mal ». De même, Spinelli, le truand de *Torrente 2: Misión en Marbella*, ordonne à ses hommes de main d'abattre le policier et son acolyte Cuco car « no [le] gusta como huelen ». Les résidents de l'immeuble de *La comunidad* se montrent pour leur part clairement indisposés par la puanteur du cadavre que les pompiers évacuent de l'appartement débordant d'ordures. Dans *La madre muerta*, Ismael, hypersensible aux odeurs, est irrité par les effluves d'urine qui se dégagent de Leire ou, au contraire, attendri par l'odeur chocolatée de sa peau et ému aux larmes, dans le train, par celle des excréments d'un bébé qui lui rappelle Leire. Lorsque les senteurs

---

[1] SINGER-DELAUNAY, Hélène, « Introduction », *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p. 11-14.
[2] *Ibid.*, p. 13.

organiques ne sont pas évoquées dans les dialogues, c'est l'image qui signale leur présence. Dans le premier volet des *Torrente*, par exemple, la séquence où le protagoniste applique un déodorant sous ses aisselles transpirantes, le hume et, écœuré par son parfum, le redépose aussitôt dans le rayon de la supérette provoque le dégoût du spectateur car le comique de geste suggère visuellement l'odeur répugnante du corps négligé de ce personnage sans-gêne, dont on sait par ailleurs qu'il se lave peu.

Mais les émanations volatiles qui flottent dans les espaces diégétiques peuvent aussi être source de plaisir olfactif. Ainsi, les exhalaisons axillaires de Rita constituent pour le protagoniste de *Huevos de oro* un moteur du désir animal, instinctif, qui anime nombre des personnages de la trilogie rouge. Les pieds se révèlent être également le siège d'odeurs puissantes chez Almodóvar, Bigas Luna et Álex de la Iglesia : la grand-mère de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* souligne avec fierté qu'il se dégage de ceux de son fils Antonio « un olor intenso, fuerte », véritable trait identitaire des hommes de la famille. Dans *La teta y la luna*, Estrellita manifeste un fétichisme semblable à celui de certaines figures buñueliennes : elle hume les pieds de son époux Maurice ou de son amant Miguel, en guise de prélude amoureux, et se délecte de leurs senteurs avant de les porter à sa bouche pour en identifier les saveurs – chou-fleur, croissant chaud, roquefort. Au contraire, l'odeur de ceux de Nino dans *Muertos de risa* imprègne ses « calcetines de la suerte », qu'il n'a jamais lavées ni même ôtées, par superstition, et motive un jeu de mots révélateur du malaise de Bruno : celui-ci propose à son timide collègue de tenter sa chance à Madrid pour « cambiar un poco de aire », trait d'esprit qui renvoie non seulement, au sens figuré, à son projet de quitter la province, mais aussi, de manière beaucoup plus littérale, à l'atmosphère viciée de la chambre de Nino.

Le corps en sons

Il convient aussi de prêter une attention particulière à la bande sonore et, plus précisément, à certains bruits diégétiques : l'anatomie humaine s'avère être productrice de sons traduisant les débordements émotionnels des personnages, ainsi que l'accomplissement de ses cycles biologiques. Les couples de la trilogie ibérique expriment par exemple leurs émois érotiques avec force cris et gémissements. Dans *La teta y la luna*, le petit Tete, encore privé d'une sexualité adulte, se focalise sur les bruits générés par le contact des corps, notamment par l'application de la bouche sur certaines parties anatomiques. Dans un plan qui donne à voir son frère en train de téter le sein de sa mère, bande image et bande sonore épousent son point de vue et traduisent la focalisation visuelle et auditive du protagoniste sur ce suçotement du mamelon maternel qui lui est désormais interdit. Amusé par les baisers qu'échangent les grandes personnes, il en reproduit et déforme le son, imitant avec sa bouche celui d'un ballon de

baudruche. Traversé par l'électricité qu'émet le corps d'Estrellita, Miguel, pour sa part, s'éprend de cette dernière et la séduit en lui entonnant un chant andalou que la jeune femme lui réclame plus loin, au beau milieu de leur étreinte amoureuse. Si le désir de la danseuse se nourrit d'odeurs et de saveurs, il est intensifié par les vibrations de la « voz de ángel » – ce sont les mots d'Estrellita – de ce jeune homme au prénom archangélique qui, non par hasard, interprètera à la fin du film le rôle d'un ange dans le numéro de Maurice et d'Estrellita.

Les outrances vocales prennent encore la forme de cris, voies d'accès à une intériorité qui déborde les êtres. Michel Chion affirme ainsi que « de la béance de la bouche s'extrait l'intimité ; le cri vomit l'intérieur »[1], propos illustrés notamment par l'ultime séquence de *Entre tinieblas* : le récit s'achève sur le hurlement déchirant de la Mère Supérieure, abandonnée par Yolanda, et ses sanglots, auxquels se superpose la chanson du générique de fin. « [M]atière sonore malléable »[2], morceau de corps, la voix participe également de la caractérisation outrancière des êtres diégétiques dans le cinéma de Santiago Segura et d'Álex de la Iglesia : celle, tremblotante, du père de Torrente est l'indice de son âge avancé et de sa constitution fragile tandis que les accents aigus des voix du garçon de café, de Carlitos et, surtout, de Pili, la sœur trisomique de Rafi, qui vend du poisson à la criée, sont l'indice des excès et dérèglements de ces corps. D'ailleurs, la typification physique et les hurlements de celle-ci génèrent des situations cocasses et peut évoquer les figures de l'excès dans certains antécédents cinématographiques des films étudiés ici, telles que l'hystérique Paquita dans *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) ou l'inquiétante mère de John dans *Anguish* (Bigas Luna, 1987). Chez Álex de la Iglesia, les figures caricaturales incarnées par Terele Pávez (*El día de la bestia*, *La comunidad*, *Balada triste de trompeta*) et Kiti Manver (*La comunidad*) ont en commun une voix grave qui se module au gré de leurs humeurs et explose dans leurs accès de colère. Dans le cinéma du réalisateur *bilbaíno*, les éclats vocaux qui s'échappent des corps martyrisés, par ailleurs, sont la plupart du temps l'expression d'émotions exacerbées, terreur, douleur ou rage. Ils apparaissent comme obscènes en ce qu'ils sont un dévoilement intime, une exhibition impudique, un excès de ce « corps intérieur » disséqué par Hélène Singer-Delaunay[3] dans son étude des performances de la voix. *Balada triste…* atteint des sommets dans cette démesure sonore, ainsi que l'illustre, entre autres, la séquence de l'affrontement entre Républicains et Nationalistes : le père de Javier pousse un cri aigu glaçant avant de décimer à lui seul les troupes ennemies, éventrant et décapitant frénétiquement les soldats. Les créatures d'Álex de la Iglesia et de Juanma Bajo Ulloa sont également secouées de rires sardoniques, voire démoniaques, manifestations d'une perception sensorielle ou d'une psychologie perturbée (José María face aux supposées manifestations du

[1] Michel Chion, cité par BAYON, E., *Le Corps obscène*, *op. cit.*, p. 20. Voir aussi SINGER-DELAUNAY, H., « Le corps interne : entre science et érotisme », *Expressions du corps interne…*, *op. cit.*, p. 25-42.
[2] SINGER-DELAUNAY, H., *Expressions du corps interne…*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Voir « Le cri et l'organique », *ibid.*, p. 43-47.

diable dans *El día de la bestia* ; les menaçantes voisines de *La comunidad* ; dans *Balada triste…*, les clowns psychopathes et le fou, sorte de descendant du bouffon Calabacillas de Velázquez, pris d'une incontrôlable crise de rire devant le colonel qui vient d'être énucléé ; les criminels cyniques Ismael et Maite dans *La madre muerta*). Ces débordements sonores tendent à tordre les bouches humaines en une grimace expressionniste[1], laide et informe, évoquant *Le Cri* d'Edvard Munch et s'imposant violemment au spectateur par le biais du gros plan. On peut toutefois signaler l'exception que constituent les deux drames de Bajo Ulloa, seul réalisateur de notre corpus à ériger paradoxalement le silence, entendu non comme absence de sons mais comme abstention de parole, volontaire ou subie – pour des raisons psychologiques ou cognitives –, en voie d'expression sonore de l'outrance. Comme dans ses courts-métrages, le silence est le signe de l'incommunication régnant dans le foyer d'Ami et caractérisant les relations du triangle formé par Ismael, Maite et Leire, handicapée mentale « que ni siquiera habla » ; une incommunication génératrice de violence et dont rendent compte les dialogues succints, voire, dans certains passages, inexistants car impossibles. Ces films sont les œuvres d'un réalisateur qui, rappelons-le, ne cache pas sa méfiance à l'égard du langage verbal et lui préfère celui des images, conjugué à une bande originale vibrante, pour signifier le mal-être de ses personnages.

À l'extériorisation hyperbolique des émotions humaines et au silence éloquent des créatures de Bajo Ulloa s'ajoutent, dans ce cinéma de l'outrance, les bruits émis par certains organes, tels les gargarismes de Torrente qui se rince la gorge avec l'alcool extorqué aux immigrés, ou produits lors de l'accomplissement des cycles biologiques, la digestion en particulier. Ainsi, plusieurs personnages concluent leur repas par un rot : Antonio après avoir bu l'eau de Vichy dans *¿Qué he hecho yo…*, Raúl alors qu'il savoure du champagne et flirte avec Conchita dans *Jamón jamón*, Torrente à la fin de son déjeuner dans un bar. De même, les gaz intestinaux sont un motif organique récurrent du cinéma de l'outrance, déjà exploité auparavant par d'autres metteurs en scène, comme Luis García Berlanga (*Patrimonio Nacional* ; *Todos a la cárcel*) et Fernando Arrabal (*¡Viva la muerte!*), mais aussi par certains des auteurs les plus emblématiques du patrimoine littéraire national (Cervantes et Quevedo jouent allègrement avec la scatologie). Les ventosités de certains personnages dans ces références de la tradition culturelle espagnole préfigurent, par exemple, le pet lâché par Bruno, endormi nu sur son lit après avoir passé la nuit avec Laura dans *Muertos de risa*. On pense aussi à la flatulence retentissante de Torrente (soulignée à l'image par un gros plan sur le postérieur du personnage), dont le policier tente de dissiper les effluves nauséabondes avant de recevoir

[1] L'expressionnisme nous renvoie aux problématiques de l'outrance, en ce sens qu'il est régi par les principes de la déformation et du débordement, ainsi que l'affirme Murielle Gagnebin dans une réflexion esthétique consacrée au laid. L'auteure souligne la laideur diabolique des figures qui « gesticulent, grimacent et vomissent leur sang » dans les toiles expressionnistes. GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid* (1978), Seyssel, Champ Vallon, « L'or d'Atalante », 1998, p. 170.

Amparo pour un dîner aux chandelles, ou encore au numéro du pétomane Maurice dans *La teta y la luna*. Les gaz apparaissent d'ailleurs aux yeux d'Estrellita comme un gage de vigueur et de virilité, et Maurice prétend que c'est parce qu'il utilise toute son énergie physique pour produire ces pets qu'il ne peut plus satisfaire sexuellement son épouse. La jeune femme n'en demeure pas moins admirative et déclare à son mari qu'il est « más fuerte que el fuego », le feu s'opposant aux images astrales et lactées féminines pour livrer la représentation d'une masculinité impétueuse. Les époux se réaffirment leur amour lors d'une performance que Maurice réalise pour la seule Estrellita, dans une séquence portée par la chanson d'Édith Piaf, « Les mots d'amour », diffusée dans la diégèse et ponctuée des flatulences du personnage. S'opère ainsi une sorte de glissement de l'amour et de l'érotisme vers le domaine scatologique, rappelant au spectateur la proximité géographique des parties génitales et de l'orifice par lequel s'évacuent ces gaz et, par conséquent, le lien substantiel qui unit sexualité et scatologie dans ces représentations outrancières du corps humain.

Déchets organiques : la scatologie

Parce qu'ils constituent une matière duelle à mi-chemin entre la terre et le corps, à la confluence de la vie et de la mort, à la fois déchets que rejette l'organisme et engrais fertilisant la terre, les motifs scatologiques matérialisent toute l'ambivalence du grotesque tel que l'appréhende Bakhtine. Ce dernier rappelle dans son ouvrage que « la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes rabaissants traditionnels, connus non seulement du réalisme grotesque mais aussi de l'Antiquité. »[1] Dans certains de ses films, Almodóvar, que la presse espagnole présentait au milieu des années 1980 comme « el 'rey' de la comedia 'cutre' y escatológica »[2], met ainsi en scène des personnages rendus malades par les substances toxiques qu'ils ont absorbées. Par exemple, dans *Entre tinieblas*, durant le dîner des sœurs, Yolanda et la Mère Supérieure, sous l'effet de l'héroïne, se précipitent à la fenêtre pour déverser le contenu de leurs estomacs. Dans *¿Qué he hecho yo…*, c'est également à cause des drogues qu'il s'injecte que Toni vomit sur sa grand-mère, laquelle n'a d'autre choix que de monter tout habillée dans la baignoire pour rincer sa robe ; plus loin, l'écrivain Lucas interrompt le suicide d'Ingrid Müller en la forçant à recracher dans la cuvette des toilettes l'alcool et les cachets qu'elle vient d'avaler. Quoique rarement montrée au cinéma, la défécation peut aussi être explicitement mise en scène (la voyageuse du train expose la couche sale de son bébé au regard d'Ismael et du spectateur dans *La madre muerta* ; Óscar, le compagnon de Benito dans *Huevos de oro*, s'isole dans un coin du chantier pour faire ses besoins ; Franco, le chien de Torrente, est pris de diarrhée lorsque son

[1] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 151.
[2] MOLINA FOIX, Vicente, *Cambio 16*, Madrid, 31/03/1986, p. 42.

maître élève la voix dans le deuxième volet)[1], mise en mots (dans *Huevos de oro* par exemple, Benito fait usage d'un vocabulaire scatologique qui achève de livrer une représentation grotesque du corps et contribue à définir le héros comme un personnage physique à l'extrême : « tengo que irme de este país de mierda », « me cago en este país de mierda », déclare-t-il respectivement à propos de l'Espagne et des États-Unis), ou simulée (Tete est accusé par son institutrice d'avoir déposé dans la cour un étron en plastique ; lorsque Maite surprend Ismael dans les toilettes, perdu dans ses pensées, celui-ci baisse aussitôt son caleçon et lui répond avec agressivité : « estaba cagando »). Au sujet du deuxième long-métrage de Bajo Ulloa, la presse française a d'ailleurs souligné le malaise suscité chez le spectateur par l'irruption dans l'espace filmique de « petits monstres dégoûtants », « détails crasseux et malodorants » témoignant du « raffinement scatologique »[2] d'un réalisateur qui entretient tout au long de son film la confusion mentale et olfactive entre excréments et cacao. Une telle analogie tend un double pont vers l'enfance, qui persiste dans l'environnement cauchemardesque des criminels de *La madre muerta*, à travers la figure de l'innocente Leire, à la fois incapable de contrôler ses mécanismes biologiques et friande de chocolat. Jean-Claude Seguin observe à cet égard que le film invite à un parcours régressif, figuré par l'installation des protagonistes dans la cathédrale – possible métaphore du ventre protecteur –, à une fuite intérieure dont la dimension psychanalytique est explicitée par la filiation avec le conte du Petit Chaperon Rouge[3].

Les déchets organiques revêtent un caractère ludique illustré entre autres par les séquences filmiques où la miction devient rituel collectif et jeu, suscitant la plupart du temps le rire ou le sourire du spectateur. Ainsi, José Luis et ses amis s'amusent comme des enfants à uriner sur les canettes de soda abandonnées sur le sol sablonneux devant la discothèque (un geste qui figure en quelque sorte l'échec de sa relation amoureuse puisque c'est précisément la languette d'une canette qu'il a glissée au doigt de Silvia, en guise de bague de fiançailles, dans une séquence antérieure). Torrente, quant à lui, décrit à Rafi les étapes du cérémonial des toilettes et lui explique, non sans jeter un coup d'œil au membre viril du jeune homme, qu'il doit toujours se laver les mains avant de se soulager car son organe est sacré, affirme-t-il : « Es el

---

[1] La mise en images de la défécation fait également l'objet d'un gag dans *Airbag* de Juanma Bajo Ulloa : l'un des truands qui croise la route des trois protagonistes tente de s'isoler derrière la bâtisse qui fait office de bar pour faire ses besoins mais il est sans arrêt dérangé par les poules qu'élèvent les propriétaires de l'établissement. Il s'aperçoit, un peu tard, que celui-ci dispose d'un vrai cabinet de toilettes.

[2] SEGURET, Olivier, « Du Basque Juanma Bajo Ulloa, 'la Madre Muerta' décrit, dans une atmosphère étrange, les avanies d'un trio infernal, scato et gourmand. Ulloa : chaos, caca et cacao », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 04/04/1996, disponible sur : <http://www.liberation.fr/culture/0101178893-cinema-du-basque-juanma-bajo-ulloa-la-madre-muerta-decrit-dans-une-atmosphere-etrange-les-avanies-d-un-trio-infernal-scato-et-gourmand-ulloa-chaos-caca-et-cacao> (consulté le 13/07/2013)

[3] SEGUIN, Jean-Claude, « La madre muerta » *in* PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, p. 933-935.

centro del universo mundial, la manguerita de la alegría. » Le spectateur découvre d'ailleurs, dans un *flash-back* du troisième volet, comment le policier a lui-même reçu cet enseignement dans sa plus tendre enfance. De façon générale, toute la série ne cesse de marier grivoiserie et scatologie : le gag récurrent de la « pajilla » que propose le policier véreux à ses différents acolytes, d'un épisode à l'autre, se construit sur l'image grotesque d'un organe masculin faisant converger ces deux aspects puisqu'il permet d'évacuer tout à la fois le liquide excrémentiel (miction) et les pulsions sexuelles (masturbation).

Sexe à outrance

Il convient à ce point de notre analyse d'ouvrir une parenthèse sur les liens entre sexe et obscénité, expression majeure de l'outrance dans notre corpus, lesquels renvoient aux allusions « sexuelles et scatologiques, [aux] grossièretés et imprécations, [aux] mots à double sens, [au] comique verbal de bas étage »[1] propres, selon Bakhtine, à l'esprit carnavalesque. Notre dernier exemple révèle que l'humour salace constitue l'une des principales stratégies comiques déployées par Segura. Dans les quatre films, son personnage apparaît comme un véritable obsédé sexuel misogyne dont le principal objectif est de jouir des corps féminins s'offrant à lui (la nymphomane Amparo, qui s'exécute d'ailleurs de bonne grâce malgré le dégoût que lui inspire le policier dans le premier opus ; les prostituées des bordels qu'il fréquente ; les femmes adultères qui achètent son silence en lui accordant leurs faveurs ; la compagne *junkie* de Josito dans *Torrente 3*, dont il abuse pendant son sommeil…). Les termes familiers ou insultants qu'il emploie pour apostropher les femmes (« chata », « chatina », « chati ») ou les désigner (« guarras », « putas »), ses observations et attitudes sexistes, ainsi que ses jeux de mots graveleux (« Mi hermana toca el violín y mi padre… la viola », déclare-t-il dans le quatrième film, riant de son propre trait d'esprit), participent de l'humour obscène et du mauvais goût qui imprègnent l'univers de Torrente, en quelque sorte héritier des antihéros masculins frustrés du *landismo* et des protagonistes de la « comedia sexy celtibérica »[2]. Comme par effet de contamination, les autres personnages sont eux aussi animés d'instincts sexuels qu'ils aspirent à tout prix à soulager, mais doivent la plupart du temps se contenter de maigres consolations : faute de pouvoir se donner à son voisin Torrente, Amparo accepte volontiers de satisfaire les truands qui l'ont enlevée dans un hangar ; la condition physique du père du protagoniste lui permet seulement de profiter du plaisir visuel suscité par la plastique des « chavalas […] tremendas » qu'il aperçoit dans la rue ; dans *Torrente 2*, l'oncle Mauricio accepte de donner un

[1] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 115.
[2] Voir CASTRO DE PAZ, José Luis & PENA PÉREZ, Jaime J., *Cine español. Otro trayecto histórico. Nueve puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, col. « Textos Minor », n° 11, 2005, p. 60.

sachet de drogue à une adolescente en échange de sa culotte… Nous pourrions ainsi multiplier les exemples.

Ces mécanismes humoristiques ne sont pas sans rappeler, par certains aspects, l'esprit grivois qui régnait dans la production primitive d'Almodóvar, pourtant réalisée dans un tout autre contexte culturel. Si la démesure des œuvres brèves et des deux premiers longs-métrages de « l'enfant terrible de la Movida » tend à s'atténuer dans les films suivants[1], elle demeure néanmoins présente sous la forme de jeux de mots semblables à ceux de Torrente (dans *Entre tinieblas*, l'impératif « córrete », adressé à Sor Rata de Callejón par sa sœur, présente un double sens puisqu'il signifie à la fois « se pousser » et « jouir ») et d'épisodes représentant une sexualité outrancière et comique, comme dans *¿Qué he hecho yo…* : un spot publicitaire enchâssé met en scène une jeune femme prétendant avoir eu douze rapports intimes très satisfaisants, écho ironique aux frustrations sexuelles de Gloria ; Miguel, le plus jeune fils de cette dernière, se donne aux pères de ses camarades d'école avant d'être finalement vendu par sa mère à un dentiste pédophile ; l'excentrique prostituée Cristal fait mine de s'extasier devant l'effeuillage de l'un de ses clients vantard et exhibitionniste, prélude à un acte sexuel exécuté sous les yeux de Gloria, lasse et bien peu intéressée ; elle est plus loin engagée par un inspecteur de police pour l'aider à traiter son impuissance et cet homme n'est autre que l'inconnu avec lequel l'héroïne elle-même a en vain cherché à s'unir dans les douches du dojo, au début du film.

Nous avons par ailleurs déjà souligné la prégnance du sexe dans le cinéma de Bigas Luna. Il est sans nul doute le metteur en scène de notre corpus qui aborde le plus directement et le plus crument cette thématique, laquelle revêt, dans ses films, une fonction similaire à celle que Jean-Paul Aubert met en évidence dans l'œuvre de Vicente Aranda, autre cinéaste espagnol attaché aux mises en scène du corps : elle constitue le mode d'expression privilégié d'organismes submergés par leurs passions et, par là même, agit comme « révélateur de la corporéité »[2]. Envisagé sous un jour morbide dans *Bilbao* et *Caniche*, le sexe est appréhendé, dans le triptyque ibérique, depuis une perspective hédoniste par un réalisateur qui entend lui conférer une visibilité absolue car il constitue à ses yeux « la esencia del cine »[3], sans que cette ostentation signifie pour autant le recours systématique à la nudité, globalement limitée[4]. Ses représentations irriguent les trois volets de la trilogie rouge, à tel point que la chercheuse

---

[1] Il renoue néanmoins avec l'humour outrancier dans son dernier film en date, la comédie *Los amantes pasajeros* (2013).

[2] AUBERT, Jean-Paul, *Le Cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 58.

[3] Cité par BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2001, p. 191.

[4] À l'exception, peut-être, de la séquence de corrida nocturne dans *Jamón jamón*, où les deux personnages masculins toréent dans le plus simple appareil.

féministe Isolina Ballesteros porte un jugement radical sur ces films et considère qu'ils partagent un seul et même objectif : « erigir el deseo y el acto sexual en único motor de la narración »[1]. L'exhibition de pratiques diverses, telles que le sexe oral ou les rencontres intimes de duos et de trios amoureux, participe de la célébration d'un cinéma charnel, où le corps est utilisé comme une matière modelable, « lieu de tous les fantasmes »[2] inlassablement parcouru par la caméra[3]. Les dialogues eux-mêmes se focalisent sur les parties intimes des personnages, comme en témoigne l'obsession de Benito et du père de Tete pour les testicules. Dans son étude de *Huevos de oro*, Santiago Fouz Hernández procède à un relevé de toutes les occurrences des substantifs « huevos » et « cojones » dans les répliques du protagoniste, que le discours contribue à définir comme un personnage fortement sexué : annoncée par la référence à la poule aux œufs d'or d'Ésope dans un titre polysémique qui allie de manière évidente sexe et argent[4], « [l]a imagen de los huevos se reitera hasta la saciedad durante la hora y media de película verbal y visualmente, llegando a definir los estados de ánimo del protagonista »[5]. Ces mots sont également omniprésents dans les interventions du père de Tete, et même dans certains commentaires *off* du jeune personnage-narrateur de *La teta y la luna*, qui a intériorisé le discours phallocentrique paternel.

Plus secondaire que dans l'œuvre du cinéaste catalan, le sexe n'en est pas moins présent chez Álex de la Iglesia et fait l'objet de représentations caricaturales qui suscitent le rire ou dont la violence exacerbée saisit le spectateur. Il se glisse tout d'abord sous des formes plutôt allusives dans *El día de la bestia.* Dans la séquence de l'arrivée du curé à Madrid, il opère comme un contrepoint comique à la naïveté de l'homme d'Église : on aperçoit la vitrine d'un *sex shop* en arrière-plan, au moment où le père Berriartúa, convaincu d'avoir affaire à un émissaire de Satan, aborde un homme distribuant des prospectus dans la rue pour promouvoir une conférence sur les prédictions de Nostradamus. D'un point de vue visuel, le thème sexuel s'incarne également dans la féminité outrancière et provocante de Susana, maîtresse de Cavan, et de Mina, ingénue hôtesse de la pension qui affiche ses formes tout en revendiquant sa virginité, et au sujet de laquelle José María révèle, au détour d'une réplique, qu'il essaie depuis longtemps de « tirársela », sans succès. Plus loin, le vendeur de Carabanchel évoque la confession télévisée

[1] BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente…*, *op. cit.*, p. 191.
[2] Certaines des particularités observées par Jean-Paul Aubert dans le cinéma de Pedro Almodóvar peuvent être appliquées aux œuvres d'autres réalisateurs, dont Bigas Luna. AUBERT, Jean-Paul, « Réflexion sur la représentation du corps dans le cinéma de Pedro Almodóvar » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne* d'aujourd'hui, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 102.
[3] Nous aurons l'occasion de revenir sur ces mises en scène dans le chapitre six.
[4] Ce titre évoque aussi deux références du cinéma espagnol, *La gallina de los huevos de oro* (1905) de Segundo de Chomón et *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel.
[5] FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, ed. Bellaterra, serie « General Universitaria », n° 139, 2013, p. 62.

d'une femme qui prétend avoir été enlevée et violée par les extraterrestres, confession à laquelle, dans sa crédulité de consommateur de programmes de télé-réalité, il prête aveuglément foi. Le sexe est représenté plus explicitement dans *La comunidad* et demeure un facteur comique : Charly épie Julia par la fenêtre de la salle de bain et se masturbe, tandis que sa mère hurle à travers la porte pour l'interrompre ; quelques séquences plus loin, les résidents de l'immeuble pénètrent dans l'appartement pour le fouiller au moment où Julia et Oswaldo, chargé de séduire cette dernière afin de mieux détourner son attention, sont en train de batifoler sur le lit. Dans *Muertos de risa*, Bruno déclare sans honte à Nino qu'il cherche uniquement à « follar » avec les femmes, que la caméra montre souvent à moitié dénudées ou dans le plus simple appareil. Dans *Balada triste…*, ce sont Sergio et Natalia que l'on voit copuler par deux fois. Chez Bajo Ulloa, le sexe se résume à quelques plans ou séquences ponctuels : la petite héroïne de *Alas de mariposa* pénètre dans l'espace intime de la chambre de ses parents et assiste à leur étreinte, avant d'être chassée de l'alcôve. Le viol dont elle est victime à l'adolescence fait l'objet d'une mise en scène explicite et violente, intégralement représentée dans le champ. Dans *La madre muerta*, le duo amoureux d'Ismael et de Maite cède le pas dans la séquence de la cathédrale à un troublant jeu à trois, articulé autour du personnage masculin. Leire, qui ne saisit pas ce qui est en train de se passer, y participe malgré elle, tandis que Maite tarde à s'apercevoir que son compagnon a intégré la jeune fille à leurs échanges de caresses. Dans la comédie dramatique d'Álex de la Iglesia, ainsi que dans les deux drames de son compatriote basque, la sexualité n'est jamais appréhendée comme un élément comique mais plutôt comme l'expression physique des relations tourmentées qui unissent les personnages. Elle est marquée par une confusion entre pulsion érotique et pulsion de mort, motivant un éventuel rapprochement avec certains films plus sombres de Pedro Almodóvar, comme *Matador* (1986) et *La ley del deseo* (1987), mais aussi avec l'œuvre d'autres cinéastes espagnols[1]. Signalons au passage que, dans les films des cinq réalisateurs, le thème sexuel n'implique quasiment jamais le dévoilement total de la nudité des sujets, ce qui nous semble révélateur de l'évolution des modalités de représentation des corps dans le cinéma de la démocratie. Si, à l'époque de la Transition, l'exhibition systématique des anatomies dans la production du *destape* était symptomatique des urgences sexuelles d'une population marquée par quarante ans de répression, la nudité n'apparaît plus comme une

[1] Voir le travail, cité plus haut, consacré par Jean-Paul Aubert au cinéma de Vicente Aranda. L'auteur s'intéresse notamment au dialogue entre sexe et violence dans sa filmographie, ainsi qu'à la singularité des représentations sexuelles par rapport aux standards du cinéma dominant. AUBERT, J.-P., « La gestuelle érotique », *Le Cinéma de Vicente Aranda…*, *op. cit.*, p. 59-63.

nécessité pour les générations postérieures, ni même pour le Almodóvar provocateur de la Movida ou le Bigas Luna de la trilogie rouge[1].

Écoulements corporels

La prégnance de cette obscénité se matérialise à travers le réseau d'épanchements organiques qui parcourt notre corpus et donne lieu, à plusieurs reprises, à un dialogue entre grivoiserie et scatologie. Dans *La teta y la luna*, volet de sa trilogie ibérique qui va peut-être le plus loin dans cet hymne aux fluides vitaux[2], Bigas Luna intègre à l'isotopie du corps deux liquides émis par des glandes et chargés d'une signification érotique : d'une part, les larmes masculines au goût de Méditerranée, qu'Estrellita recueille dans un flacon et qui exercent sur elle un véritable pouvoir aphrodisiaque ; d'autre part, le lait, objet de la quête du protagoniste et motif central du récit, inscrit implicitement dans le titre à travers la référence au sein féminin et à la blancheur de la lune, et saisi dans toute son ambivalence sémantique. En effet, le substantif espagnol « leche » est prétexte à des dédoublements de sens que ne semble pas percevoir le jeune personnage-narrateur : il renvoie tout à la fois à la substance nutritive maternelle – unique acception considérée par l'enfant – et au liquide séminal masculin, sens qui font au passage converger les deux genres. Dans sa naïveté enfantine, Tete croit que, chaque nuit, son père remplit sa mère lorsqu'elle lui réclame sa « leche » pendant leur étreinte. De même, il pense que l'eau du matelas aquatique percé par Miguel, lors de sa rencontre amoureuse avec Estrellita, n'est autre que le lait contenu dans les seins de la jeune femme, qui se répand sur le sol. À ces dédoublements sémantiques s'ajoutent les déclinaisons visuelles du motif lacté, entraînant un glissement du sens figuré de certaines expressions idiomatiques espagnoles vers le sens propre. Ainsi, le grand-père de Tete, indigné par la mort du jeune motard Stallone, brise des « porrones » pleins de lait contre un mur, pour littéralement « sacarse la mala leche ».

Parmi ces liquides corporels, on peut encore mentionner l'urine, qui relève du domaine scatologique. Nous avons évoqué plus haut la miction, plutôt envisagée comme un acte comique ou humoristique aux résonances parfois grivoises, dans le cinéma de Bigas Luna et de Segura. Chez Almodóvar, la joyeuse « meada » de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* laisse place à une représentation plus grave de ce besoin naturel, associé à la mort au début de *Entre tinieblas* : alors que Yolanda est en train de se soulager dans la salle de bain, on entend hors-champ son

[1] Ainsi, dans le cas du nu féminin, Bigas Luna exprime sa préférence pour la suggestion : « A me piace molto suggerire il nudo femminile piuttosto che mostrarlo in modo troppo evidente. » Bigas Luna dans FANTONNI MINNELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese, 2000, p. 11.

[2] Au sujet de ces épanchements corporels dans la trilogie rouge et plus largement dans le cinéma de Bigas Luna, voir SEGUIN, Jean-Claude, « La métamorphose des corps » *in* BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe & SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, coll. « Hespérides », 2001, p. 9-40.

compagnon s'écrouler, victime d'une overdose. Les écoulements excrémentiels constituent également un motif fondamental du deuxième long-métrage de Bajo Ulloa. Parce qu'ils sont intimement liés au sang des assassinats virtuels de Leire ou du meurtre effectif de Blanca, ils apparaissent, dans ce film, chargés de connotations mortifères et font partie intégrante des stratégies narratives du drame. La première, handicapée, ne contrôle pas ses propres mécanismes organiques, à tel point que la compagne d'Ismael, rapidement obsédée par l'idée de se débarrasser de l'otage, doit la laver et la changer comme un enfant en bas âge. Quant à la seconde, elle ne peut se retenir d'uriner lorsqu'elle s'infiltre chez les ravisseurs et se cache dans la chambre de Leire[1]. Si le liquide apparaît comme le signe d'une impossible évolution dans le cas de la jeune fille qui, bien qu'adolescente, ne pourra jamais accéder à l'autonomie et à la propreté des adultes, il participe à la création du suspense, dans l'une des séquences d'un *thriller* fondant une partie de ses effets sur la corporalité. Dès le début du film, Blanca révèle à la directrice de la clinique qu'elle doit fréquemment se rendre aux toilettes lorsqu'elle se sent nerveuse, information beaucoup moins anecdotique qu'il n'y paraît et illustrée par la séquence en question. En effet, le gros plan sur le filet d'urine qui roule sur le plancher depuis la cachette de l'infirmière, terrorisée, indice sur le point de trahir la présence de l'intruse, fait croître la tension du spectateur. Celle-ci atteint son paroxysme lorsqu'un peu plus loin, nous visualisons les pieds de Blanca ruisselant de sang et d'urine (figure 1), plan qui suggère l'éventrement relégué dans le hors-champ où se règle le sort de la jeune femme, neutralisée par Maite.

Figure 1

[1] À ces écoulements, auxquels répond visuellement l'eau ruisselant des vêtements étendus dans la cuisine, s'ajoutent également les sécrétions oculaires : les larmes de Blanca, apeurée, celles de Maite, délaissée par son compagnon, ou encore d'Ismael, ému par l'innocence de Leire qui, en revanche, semble incapable de pleurer, de même qu'elle ne rit jamais. Le motif lacrimal est également présent dans *Alas de mariposa* : on voit les trois membres de la famille verser des larmes à diverses occasions. Celle tombant sur la main crispée de Gabriel, cadrée en gros plan dans la séquence des adieux d'Ami, constitue l'unique mode d'expression et de communication possible pour ce corps inerte ; une larme qu'Ami, qui a déjà tourné le dos pour partir, ne voit pas, croyant avoir échoué à établir un contact avec son père.

Considéré par Marsha Kinder comme le trait distinctif du cinéma espagnol[1], à la fois fluide vital et marque de la violence mortelle qui imprègne les différents récits, le sang, précisément, irrigue les œuvres des cinq réalisateurs. Qu'il s'imprime dans le texte filmique par touches (la goutte tombant sur la peau squameuse du lézard Dinero, les traces laissées sur la joue de Gloria par la gifle d'Antonio dans *¿Qué he hecho yo…*, ou sur le visage tuméfié de Merche dans *Entre tinieblas*, la tache de sang sur le pantalon de Gorka, filmée en gros plan juste après le viol dans *Alas de mariposa*) ou, au contraire, qu'il l'envahisse totalement (dans *La madre muerta*, le fondu au rouge généré par la goutte de sang qui roule sur l'objectif de la caméra articule les deux parties du prologue, plaçant tout le récit sous le signe d'une violence sanguinolente), le liquide coule, s'écoule, circule dans les différents mondes diégétiques. Il est le rappel visuel de la vulnérabilité des organismes. Si Bigas Luna et Santiago Segura n'excluent pas totalement les représentations de l'hémoglobine (en témoignent notamment les visages ensanglantés de Raúl et de José Luis dans *Jamón jamón*, et celui du livreur chinois torturé, puis abattu par les narcotrafiquants de *Torrente, el brazo tonto de la ley*), Álex de la Iglesia et Juanma Bajo Ulloa, dans *La madre muerta*, accordent une place toute particulière aux giclées de sang des corps heurtés ou mutilés et aux plaies coagulées, expression visuelle des débordements qui affectent les êtres dans leur chair. Ces modalités de représentation sont à rapprocher de celles du *gore* (qui désigne littéralement le sang caillé, répandu) et du *splatter* (qui signifie gicler bruyamment ou sans interruption, éclabousser et frapper, martyriser), sous-catégories du genre cinématographique de l'horreur, analysées par Philippe Rouyer[2], et qui ont vraisemblablement inspiré les réalisateurs basques, tous deux consommateurs de cinéma de genre. Que le liquide corporel soit saisi comme fluide mouvant ou comme substance figée, sa vue n'est jamais épargnée au spectateur. Les stratégies de l'exagération déployées dans ces mises en scène peu réalistes confèrent un caractère grotesque aux représentations du corps : les personnages sont manipulés sans ménagement et les déversements d'hémoglobine participent d'une « ultraviolence carnavalesque »[3] réduisant les individus à un amas d'organes parcourus d'humeurs et malmenés par les créateurs – nous y reviendrons.

Par ailleurs, certaines matières que le corps humain expulse ou qui le débordent sont présentées comme des souillures que les personnages des différents films assument ou au contraire tentent de faire disparaître. L'organisme de Torrente, par exemple, accumule une crasse qui imprègne ses vêtements, jetés négligemment dans une pile qu'il ne lave jamais, ou abrite des substances infectées, tel le pus du bouton qui éclabousse le miroir dans la séquence de

---

[1] Voir KINDER, Marsha, *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, 553 p.
[2] ROUYER, Philippe, « Introduction », *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e Art », 1997, p. 11-20.
[3] *Ibid.,* p. 115.

la « toilette » précédant le dîner avec Amparo. Dans *Huevos de oro*, le bidet, *leitmotiv* chargé d'un indéniable symbolisme sexuel, est utilisé par Claudia après chaque relation physique, afin de laver son intimité des traces laissées par la rencontre des corps masculin et féminin. Dans son étude de l'abjection, Julia Kristeva rejoint Bakhtine sur l'idée de mouvement descendant en démontrant que l'extériorisation de ces matières et humeurs résulte d'un franchissement des limites corporelles, orienté vers le bas : « Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite. »[1] De fait, les matières excrémentielles choient, les liquides coulent puis se répandent, à l'image des humeurs qui ruissellent le long des jambes de Blanca. Parce qu'ils établissent une passerelle entre les systèmes internes du corps et le dehors, parce qu'ils font converger vie et mort, les déchets organiques relèvent de la marge, de la limite, et donc de l'outrance. L'abjection atteint dans certains de ces films son degré le plus poussé à travers la mise en scène des corps putréfiés, souillures dont les hommes doivent se mettre à l'abri, observe Georges Bataille, en les ensevelissant afin d'éviter que l'impureté ne contamine leur communauté[2]. Dans le prolongement des chairs mortes ou décomposées mises en images dans les arts visuels espagnols, chez Salvador Dalí et Luis Buñuel notamment, les charognes animales (le chien que voit Silvia en rêve dans *Jamón jamón*, le cerf dévoré par Javier dans *Balada triste…*) ou humaines (le corps du grand-père, retrouvé figé dans son fauteuil une nuit par Ami dans *Alas de mariposa* ; la dépouille du défunt millionnaire de *La comunidad*, découvert plusieurs semaines après le décès ; celles de la vieille femme et de l'infirmière elle-même dans *La madre muerta*), ainsi que les occurrences de la viande (le cochon de lait cuit au barbecue et les jambons de *¿Qué he hecho yo…* et de *Jamón jamón* ; les morceaux de viande rouge que donne Sor Perdida au tigre de *Entre tinieblas* ou encore la carcasse qu'embrasse Javier lors de son errance dans Madrid), invitent le spectateur à s'interroger sur la finitude des corps. Incarnant la matérialité la plus triviale, elles constituent un spectacle abject, au sens où l'entend Kristeva, car ces organismes ne sont que des déjections, des enveloppes vides appelées à pourrir et contenant ce que Karl Rosenkranz identifie comme le « devenir de la mort »[3]. Les chairs corrompues, que certains réalisateurs se complaisent à exposer au regard du spectateur, ou dont ils suggèrent la présence par le dialogue entre l'action représentée dans le champ et le hors-champ, se présentent comme un élément double, transitoire, à la rencontre des territoires du vivant et de l'inorganique, matière littéralement outrancière car située à la frontière de deux espaces.

---

[1] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11.
[2] BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 53.
[3] ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid* (1853), Belval, Circé, 2004, trad. Sibylle Muller, p. 283.

Il s'agissait ici d'observer de près quelques-unes des représentations organiques de l'outrance afin de mettre en évidence leur dimension fondamentalement sensorielle. Exhalaisons olfactives, émanations sonores, substances et épanchements naturels convergent pour livrer l'image de corps complètement matériels, privés de toute transcendance. Les différents films révèlent ainsi une absence totale de tabous dans la description visuelle et/ou sonore des actes de la vie corporelle. Leurs auteurs recourent volontiers à l'exhibition de l'abject et du révulsant, que ceux-ci soient producteurs d'amusement et de rire, ou bien d'horreur, réactions contradictoires mais souvent liées. Parce qu'ils incarnent respectivement les deux pôles de la vie et de la mort, l'origine et la fin en tant que bordures antagoniques de l'existence, le corps sexué et le cadavre contribuent à tracer le portrait d'une humanité qui fait l'expérience de ses propres limites, et, par là même, apparaissent comme particulièrement représentatifs de cette outrance somatique. De manière générale, l'arsenal d'obscénités sexuelles et scatologiques déployé par les cinq créateurs est mis au service d'une exposition obscène des organismes, dévoilés sous leur jour le plus trivial : « orgueilleuse affirmation des droits du corps »[1], l'obscène réduit l'anatomie à un réceptacle d'orifices et de protubérances à travers lesquels les sujets, entremêlés et mêlés aux choses du monde, engloutissent ce dernier et sont parfois susceptibles de s'absorber les uns les autres, comme nous allons le voir à présent.

1.2. Matières comestibles : un cinéma où il y a à boire et à manger

Nécessité organique, l'acte nutritif occupe une place prépondérante chez les réalisateurs étudiés ici. « [P]rincipe […] qui fait vivre le monde entier, duquel est imprégné toute la nature »[2], la nourriture apparaît de façon plus ou moins prononcée dans tous les récits filmiques et se situe au cœur d'un réseau sémantique qui embrasse l'ensemble de notre corpus. La gastronomie traditionnelle espagnole est notamment mise à l'honneur à travers l'intégration de références à la charcuterie (les jambons de Bigas Luna et d'Almodóvar, le chorizo et le boudin dont Torrente est friand), les plats et produits régionaux ou nationaux (l'huile d'olive, les paellas, tortillas et le *pa amb tomàquet* du triptyque ibérique, le pot-au-feu et les *patatas bravas* qu'a l'habitude de consommer Torrente dans son bar préféré), mais aussi les desserts et autres sucreries (le *tocino de cielo* que projette de préparer Carmen dans *Jamón jamón*, occurrence détournée du lexique porcin qui s'affiche dès le titre[3], le *turrón* de *Huevos de oro*). L'isotopie culinaire intègre

[1] ROSENKRANZ, K., *Esthétique du laid…*, *op. cit.*, p. 142.
[2] Johann Wolfgang von Goethe cité dans BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 253.
[3] Contrairement à ce que pourrait laisser croire le terme « tocino », il ne s'agit pas d'un plat à base de lard mais d'un dessert préparé avec du jaune d'œuf et du sirop.

également d'autres mets ne renvoyant pas nécessairement au patrimoine gastronomique national : douceurs (les flans de l'épicière de *La teta y la luna*, les confiseries que le narcotrafiquant offre à l'adolescent Toneti dans *Torrente, el brazo tonto…*, le chocolat dont se régalent Leire et son ravisseur dans *La madre muerta*), fruits et légumes (l'ail, le chou-fleur et les haricots chez Bigas Luna, les pommes croquées par Carmen dans *Alas de mariposa*, les noix que mange Ismael dans *La madre muerta*), viandes (le lapin de *El día de la bestia*, le cerf de *Balada triste…*), denrées chargées de symbolisme (le pain, l'œuf et le lait dans la trilogie rouge de Bigas Luna ; l'œuf de *Alas de mariposa*, dont la chute répond par montage alterné à celle d'Ami dans le garage), nourriture standardisée (les fritures du *fast-food* nord-américain et le Coca Cola de *Huevos de oro*)… La liste n'est pas exhaustive mais montre bien à quel point les créatures des cinq réalisateurs sont soucieuses de satisfaire les besoins de leur estomac.

Du corps dévorant…

La manducation se décline sous de multiples formes contribuant à façonner une vision outrancière des corps. En ingérant et en assimilant aliments et liquides, le sujet franchit ses propres frontières anatomiques pour établir avec son environnement une relation dialogique lui permettant d'absorber ce dernier et de se régénérer. Bakhtine considère d'ailleurs que cette communication constitue l'un des aspects majeurs de la vie du corps grotesque :

> Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le manger que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. La rencontre de l'homme avec le monde qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi[1].

Les variations autour du motif de la bouche, site de « l'appétit d'engloutissement de l'autre »[2], et du thème de la dévoration motivent une réflexion sur l'ambivalence du corps humain, à la fois agent de cette ingestion et objet du monde lui-même susceptible d'être consommé. Bien qu'évoluant au sein d'univers diégétiques fort différents les uns des autres, les sujets sont souvent représentés attablés ou en train de se sustenter. Les scènes de repas abondent dans les différents films et actualisent le motif grotesque du banquet, essentiel dans une tradition au sein de laquelle le boire et le manger tendent à véhiculer une image d'abondance, propice aux peintures de l'outrance. Ainsi, dans *Entre tinieblas*, Pedro Almodóvar se livre à un détournement religieux héritier des parodies médiévales de la Cène, analysées par Bakhtine dans son ouvrage :

[1] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…, op. cit.*, p. 280.
[2] KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur…, op. cit.*, p. 140.

les sœurs du couvent, tels les apôtres, sont réunies autour d'un nouveau Christ, la chanteuse Yolanda, vêtue de sa robe de scène et prise de vomissements après s'être injecté une dose d'héroïne. Elles concluent leur repas par la dégustation de l'appétissant gâteau qu'a préparé l'une d'entre elles, et rappellent à la Mère Supérieure qu'elle ne peut toujours renoncer aux plaisirs de la table pour privilégier les nourritures de l'âme car elle est avant tout humaine et n'a d'autre choix que de s'alimenter. Consommatrice de drogues hallucinogènes, Sor Estiércol raconte que le Christ lui est apparu recouvert de sirop lors de la confection du dessert et qu'elle a léché ses plaies. La séquence livre ainsi la représentation désacralisante de figures spirituelles soumises aux besoins de leurs estomacs. Le repas est ici prétexte à une permutation des hiérarchies entre esprit et corps, et à un rabaissement carnavalesque de la foi sur le plan de l'organique, procédés qui, depuis la perspective bakhtinienne, constituent le moteur de ce passage comique. Un dialogue s'instaure entre le monde et ces anatomies grotesques par le biais de la bouche, orifice à travers lequel les aliments et substances toxiques sont ingérés ou rejetés au-delà des frontières somatiques. La séquence du dîner de *¿Qué he hecho yo…* donne elle aussi lieu à une mise en scène de l'outrance, qui s'exprime non pas à travers le plaisir rabelaisien de se restaurer ni la surabondance mais, au contraire, par une absence de vivres révélatrice de l'extrême pauvreté du foyer et de la férocité des rapports humains qu'elle génère. Seul Antonio, le chef de famille, semble avoir le droit de se nourrir décemment alors que son épouse Gloria doit se contenter des parties brûlées du poulet, et la grand-mère des os qu'elle achète à son fils, en échange d'un peu d'eau de Vichy. Usée par les frustrations et le dur labeur quotidiens, la protagoniste tente d'ignorer les besoins de son corps en avalant des amphétamines qu'elle propose également à l'un de ses fils car « por lo menos […] quitan el hambre ». Le stupéfiant apparaît ici comme un substitut de la nourriture destiné à repousser les limites d'un organisme malmené par la faim et le manque de sommeil (« no tengo el cuerpo para bromas », déclare significativement Gloria à Cristal lorsque celle-ci lui propose de l'aider à satisfaire les fantasmes exhibitionnistes de l'un de ses clients).

Par ailleurs, les séquences gastronomiques réunissant les personnages autour d'une table, ou bien de la préparation d'un repas, jouent également une fonction clé dans le déroulement dramatique de nombre de récits filmiques car elles font progresser l'action en permettant souvent à la cruauté et à la folie humaines de se cristalliser. Dans *Huevos de oro*, film qui marie « la comida, el sexo, lo surrealista y la especulación inmobiliaria »[1], Benito fait la connaissance de Claudia dans un restaurant alors que celle-ci est en train de danser lascivement sur l'une des tables, au milieu des assiettes de paella et des morceaux de pain. Par la suite, il instrumentalise la jeune femme pour s'élever dans l'échelle sociale en la prostituant et en la faisant participer à

[1] PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas luces de Luna*, Madrid, Sociedad generales de autores y editores, 2001, p. 198.

ses déjeuners d'affaires. C'est encore dans un restaurant que, des années après leur séparation, le producteur Julián organise les retrouvailles des comiques Nino et Bruno, protagonistes de *Muertos de risa*, retrouvailles cordiales seulement en apparence car Bruno prépare sa vengeance et ourdit un plan qui va une nouvelle fois inverser le rapport de forces entre les deux acolytes. Dans *El día de la bestia*, l'austère Rosario assène de grands coups de hachoir au lapin qui sera cuisiné pour le réveillon de Noël, déchargeant la haine qui la caractérise sur l'animal mort. Elle manifeste cette même brutalité envers son fils, assis à la table de la cuisine, puis, quelques séquences plus loin, envers le prêtre qu'elle roue de coups et tente d'abattre avec un fusil. Chez Bajo Ulloa, les scènes de préparation de repas par Carmen, puis par Ami, dans *Alas de mariposa*, permettent au spectateur d'observer la dégradation de la relation mère / fille, tandis que la vieille femme qui s'occupe de Leire, dans *La madre muerta*, meurt d'une crise cardiaque au moment où elle était en train de cuisiner un pot-au-feu, permettant à Ismael de kidnapper l'adolescente. Quant à Torrente, il se restaure sans le savoir dans l'établissement chinois abritant le réseau de trafic de drogue qu'il cherchera à démanteler dans la deuxième partie du récit. C'est précisément la serveuse qu'il rudoie dans la séquence du dîner, désireuse de venger son fiancé tué par les trafiquants, qui lui viendra en aide à la fin du film. Enfin, dans *Balada triste…*, les deux clowns font connaissance pendant le déjeuner de Sergio, en train de déguster un plat de spaghetti, et s'avouent mutuellement que « si no fuera[n] payaso[s], sería[n] asesino[s] », d'un ton grave et menaçant laissant présager la violence hyperbolique qui caractérisera leurs rapports. Ces exemples témoignent ainsi de l'importance de la thématique alimentaire dans l'esthétique outrancière des différents metteurs en scène, et de son rôle moteur dans leurs récits respectifs. Leurs filmographies paraissent trouver leur place dans une généalogie cinématographique fondée sur l'image grotesque du corps dévorant et sur ses liens avec la dégradation de l'humain, voire, dans certains cas, avec la mort. On pense aux séquences de repas dans *Viridiana*, *El ángel exterminador* et *Le charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel, mais aussi à certains grands films du cinéma italien dans lesquels la nourriture est le terrain d'expression privilégié de la morbidité des personnages. Dans l'un des sketches de la comédie *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*, 1954), par exemple, Vittorio De Sica met en scène un homme qui renonce au suicide après avoir avalé un plat de pâtes. Au contraire, dans *La Grande Bouffe* (*La grande abbuffata*, 1973) de Marco Ferreri, un groupe de bourgeois oisifs met fin à ses jours en outrepassant volontairement les limites de sa satiété. Bajo Ulloa réactualise en quelque sorte cette modalité de mise à mort dans une séquence de son drame *La madre muerta* : Ismael tue son patron en activant la machine à bière du bar, après en avoir préalablement placé l'embout dans la bouche de sa victime (figure 2). L'explosion de l'estomac provoquée par le trop-plein de liquide constitue un trépas proprement outrancier, en ce sens qu'il est non seulement l'expression de la violence démesurée et incontrôlée d'Ismael, mais résulte aussi d'un

débordement organique, grotesquement souligné sur le plan sonore par un effet de *mickeymousing*[1]. L'environnement extérieur, en l'occurrence le flot de bière, envahit les organes internes du personnage, les dilatant au point de les faire éclater. Si nous avons affaire ici à un corps qui ingère, cette absorption est totalement subie par la victime, immobilisée, impuissante et donc réifiée.

Figure 2

... au corps-aliment

C'est à une autre forme de réification que nous confrontent les occurrences du corps dévoré. Lorsque le sujet n'engloutit pas le monde, il peut lui-même être absorbé par les autres organismes qui l'entourent, à l'instar de Virginia, missionnaire ayant péri aux mains des cannibales en Afrique dans *Entre tinieblas*, ou de la dépouille du richissime résident de l'immeuble de *La comunidad*, peu à peu mangé par son chat. Les variations sur l'anthropophagie innervent l'œuvre d'une partie des metteurs en scène de l'outrance et trouvent des antécédents dans la tradition culturelle espagnole, tel l'angoissant *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823) de Goya[2]. Nous nous attarderons en particulier sur les trois films de Bigas Luna, saturé « [por los] impulsos por comer y ser comido »[3] d'êtres mus simultanément par l'amour et la haine. Le réalisateur conjugue ses deux passions, le septième art et la bonne chère[4], et élabore dans sa trilogie rouge une véritable esthétique du corps-aliment reposant sur l'alliance entre érotisme et gastronomie. Ce lien est préfiguré, d'une certaine façon, par le symbolisme du sexe oral et de la

[1] Le terme vient du dessin animé, qui recourt de manière systématique à ce procédé, ainsi défini par Michel Chion : « Cela consiste à ponctuer et accompagner les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le *bruitage*, stylisé et transposé en notes musicales ». L'opéra et le ballet ont recouru bien avant le cinéma à ce bruitage de l'action montrée. CHION, Michel, *Le Son au cinéma* (1985), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994, p. 105-106.
[2] La séquence du banquet, dans le dernier film en date d'Álex de la Iglesia, *Las brujas de Zugarramurdi*, constitue un autre exemple intéressant : avant le rituel d'invocation de la déesse-mère, les sorcières se réunissent en vue de dévorer leurs prisonniers masculins au cours d'un repas orgiaque.
[3] EVANS, Peter William, Jamón jamón, *Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 34.
[4] PISANO, I., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 78.

morsure dans *Bilbao* et *Caniche*, et sera aussi l'axe conducteur de la « Trattoria western »[1] *Bambola*. D'ailleurs, cette coïncidence de l'alimentaire et de l'organique s'inscrit dans les titres mêmes de chacun des volets du triptyque : *Jamón jamón* joue sur la double image du jambon et de la cuisse, *Huevos de oro* sur celle des œufs et des parties génitales masculines, tandis que la rondeur mammaire et la blancheur lactée de la lune de *La teta y la luna* associent le sein féminin au lait. Le réalisateur catalan fait de ces thèmes les pôles d'une cosmovision qui naît à l'époque de la trilogie noire et s'épanouit dans le triptyque ibérique, pôles tous deux liés à l'instinct d'autoconservation. Les trois films de l'étape rouge reposent sur une célébration hédoniste de l'anatomie humaine, véritable emblème de l'identité espagnole s'insérant dans le panthéon culinaire méditerranéen, au même titre que les aliments évoqués plus haut. Les corps se lèchent, se goûtent, s'aspirent, se dégustent, s'explorent par le biais de la bouche, organe moteur d'un acte érotico-nutritif qui prolonge en quelque sorte le fantasme cannibale mis en scène dans l'œuvre d'autres cinéastes de l'excès, notamment chez Fernando Arrabal[2] et Pedro Almodóvar. Par exemple, dans *La concejala antropófaga*, court-métrage tourné par le réalisateur *manchego* en 2009 pour promouvoir la sortie de *Los abrazos rotos*, une conseillère municipale caricaturale dévoile dans l'intimité d'un monologue son cannibalisme sexuel, indice d'une vitalité démesurée, tout en engloutissant un énorme flan[3].

On peut aisément établir un parallélisme entre la réflexion sur la dévoration que livre Almodóvar à travers le dialogue entre deux formes de l'outrance, la gourmandise et la nymphomanie, et les représentations du corps-aliment chez Bigas Luna. En effet, dans le triptyque ibérique du Catalan, certains gestes et préliminaires érotiques constituent les expressions d'une véritable anthropophagie sexuelle, de surcroît synonyme de régression car essentiellement centrée sur le sein maternel. Le metteur en scène se focalise sur les poitrines féminines « porque son eróticas, sensuales y a la vez un órgano alimenticio »[4] faisant converger nutrition, maternité et érotisme. L'ombre du complexe d'Œdipe, omniprésent dans l'œuvre du réalisateur dès l'époque de la trilogie noire, plane ainsi sur les trois récits filmiques. Dans *Jamón jamón* et *La teta y la luna*, Bigas Luna décline en particulier le fantasme de la tétée, dont Martin

---

[1] Bigas Luna dans ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), col. « Huesca de cine », 1999, p. 126. Le passage où l'anguille du dîner est intégrée au jeu érotique des protagonistes est particulièrement significatif.

[2] On peut citer par exemple deux mises en scène de l'ingestion du corps humain qui se font écho dans l'œuvre dramatique et cinématographique d'Arrabal : ce processus est décrit avec force détails dans un passage de la pièce *El Arquitecto y el Emperador* (1966), puis est exposé au regard du spectateur dans le dénouement de *J'irai comme un cheval fou* (1973).

[3] Voir l'article que nous avons consacré à ce film : BRACCO, Diane, « *La concejala antropófaga*, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 5, octubre de 2012, p. 94-111, disponible sur : <http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=87>

[4] PISANO, I., *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 25.

Monestier souligne l'aspect cannibale : « repris par la psychanalyse à la fin du XIXème siècle, [il] a régulièrement été mis en avant depuis les temps les plus anciens. La tétée n'est-elle pas le stade inférieur de la morsure, elle-même prémice de la dévoration ? »[1] Cette évolution est illustrée par les images d'un Tete frustré qui, ne pouvant accéder au sein de sa mère, mord rageusement dans une tétine. Il n'est par ailleurs pas anodin que ses parents soient obnubilés par ses dents, motif corporel qui renvoient à son difficile sevrage, et contrôlent régulièrement l'intérieur de sa cavité buccale. L'obsession des personnages masculins pour les seins féminins matérialise une régression sexuelle, un retour à ce que les psychanalystes ont défini comme l'étape première du développement de la libido, le stade oral, caractérisé par la recherche d'une satisfaction autoérotique centrée sur la bouche (Freud parle de « succion voluptueuse ») et dont la finalité alimentaire est exclue[2]. Ainsi, les héros masculins du premier volet du triptyque rouge prennent tous deux plaisir à sucer les seins de la femme dont ils se disputent les faveurs, Silvia. L'immature José Luis prétend que « no saben a nada » alors que le viril Raúl leur trouve un goût de « tortilla de patatas, cebolla y ajo », soulignant non sans humour la comestibilité d'un corps féminin *castizo* concentrant les saveurs de la culture culinaire ibérique. Ce n'est pas un hasard si ce simulacre de dévoration est pratiqué par José Luis, jeune homme de bonne famille économiquement dépendant de ses parents et victime d'une mère castratrice[3], juste après que Silvia lui a avoué être enceinte[4]. La relation œdipienne qu'il entretient avec sa mère se prolonge en quelque sorte à travers celle qui l'unit à sa fiancée, dont la poitrine constitue une projection érotisée du sein nourricier, aux yeux de ce personnage masculin immature, symboliquement non sevré et incapable de vivre une sexualité adulte. Ses rapports avec Silvia se limitent à cet acte de succion et l'unique autre pratique à laquelle il se livre est la masturbation, seul moyen de

---

[1] MONESTIER, Martin, *Cannibales. Histoires et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le Cherche Midi, 2000, p. 164.

[2] FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », série « Œuvres de Sigmund Freud », 1987, trad. Philippe Koeppel, p. 102-107. Le psychanalyste Karl Abraham considère pour sa part que le stade oral s'articule en deux étapes : stade oral pré-ambivalent et autoérotique centré sur la succion et stade sadique-oral également dit « stade cannibalique par incorporation totale de l'objet », dont la morsure est l'acte moteur. Voir LEMAIGRE, Bernard, *Karl Abraham*, Paris, PUF, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 2003, p. 52. Dans sa filmographie, Bigas Luna met en scène ces deux formes d'érotisme primaire, représentées d'abord par le cannibalisme bestial de Bernardo à la fin de *Caniche*, puis par les suçotements des personnages masculins de la trilogie ibérique. Ces deux premières phases de la trajectoire du réalisateur semblent mettre en évidence l'impossible maturation sexuelle de l'homme, condamné à une inévitable régression.

[3] Peter William Evans fait remarquer que si l'on voit souvent à l'écran les seins de Silvia et, dans une moindre mesure, ceux de sa mère Carmen, ceux de l'égoïste Conchita, mère calculatrice de José Luis, ne sont jamais dévoilés : les deux premières offrent généreusement leurs mamelles pour nourrir les hommes tandis que la troisième apparaît comme une femme castratrice et dévoratrice. EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 72.

[4] La figure de la femme enceinte apparaît dans plusieurs films de notre corpus et chez tous les réalisateurs, à l'exception d'Almodóvar. Outre celle de Silvia, dans *Jamón jamón*, nous pouvons signaler les grossesses de Carmen, dans *Alas de mariposa*, la mendiante gitane, au début de *El día de la bestia*, la mère du jeune héros de *La teta y la luna*, et la serveuse d'un bar dans *Torrente, el brazo tonto….* Deux d'entre elles accouchent : Carmen et la mère de Tete.

satisfaire le désir que lui inspire la danse sensuelle d'une Carmen lui refusant tout contact physique.

Contrairement à l'infantile José Luis qui ne semble pas avoir dépassé le stade oral du développement de sa libido, Raúl se livre à des ébats passionnés avec Silvia mais les fait précéder des deux étapes d'une dévoration symbolique : dans un premier temps, identification des différents goûts du sein féminin, puis sexe oral accompagné d'un commentaire significatif (« te voy a comer entera »), acte qui fait coïncider deux béances, la bouche et le vagin, et préfigure le cunnilingus pratiqué par Benito sur Claudia dans *Huevos de oro*. Dans *La teta y la luna*, c'est une baguette de pain phallique, aliment traditionnellement associé à la culture française, qu'engloutit Estrellita lors d'un rituel érotique destiné à satisfaire son mari, le « gabacho »[1] Maurice. Ce simulacre de fellation[2] est prétexte à un nouveau jeu avec les idiosyncrasies culinaires et symbolise l'impuissance sexuelle du personnage masculin, achevant de tisser un lien indissoluble entre nutrition et sexe oral. C'est d'ailleurs une baguette que Maurice enfouit métaphoriquement dans le sable, après avoir enfin accepté que le jeune Miguel comble son épouse à sa place.

Nous retrouvons les motifs du sein et de la régression dans le deuxième volet de la trilogie. Dernier rempart contre la possession masculine, l'organe mammaire figure l'emprise de Benito sur les femmes, qui lui interdisent ou au contraire lui accordent l'accès à leur poitrine comme un privilège suprême. Ainsi, Claudia lui fait don de son intimité mais l'empêche de lui toucher les seins, tandis qu'Ana, qu'il doit partager avec le jardinier Bob dans la dernière partie du film, lui promet, dans un élan de pitié et à défaut d'une autre satisfaction, que lui seul pourra les lui caresser. Si le thème de la régression est dans ce film encore bien présent, il n'est cette fois pas marqué par un retour à la poitrine nourricière, mais par un geste symbolique commun à deux séquences qui se répondent : dans la première partie du récit à Melilla, on voit Rita glisser un morceau de *turrón* dans la bouche de son petit ami Benito, alors homme vigoureux en train d'accomplir son service militaire ; après son accident de voiture à Benidorm, le protagoniste, paralysé et peinant à déglutir, est contraint de se faire nourrir par son épouse Marta, qui lui introduit un morceau de *turrón* dans la bouche pour le récompenser d'avoir terminé son œuf. Le plaisir sensuel accordé au soldat viril devient ainsi nécessité pour un personnage masculin diminué, incapable de s'alimenter tout seul. Ce jeu réflexif se construit autour de nouvelles déclinaisons de l'image de la mère nourricière mettant en exergue la trajectoire régressive d'un être revenu au temps de l'enfance, totalement dépendant de la figure maternelle. Ce parcours

[1] C'est le terme péjorativement employé par Tete pour désigner le Français.
[2] Cette pratique était déjà mise en scène dans *Bilbao*, explicitement représentée à l'écran ou figurée par l'intégration d'une saucisse à des plans symboliques (le poisson mort) ou suggestifs (le visage de María).

s'achève avec « [la] rotura de aguas »[1] littérale et métaphorique qu'entraîne la destruction du bidet d'Ana par Benito, dans la séquence finale à Miami.

Enfin, le troisième film du triptyque constitue un véritable hymne aux mamelles féminines et, comme dans *Jamón jamón*, au motif de l'allaitement. La focalisation sur cette partie anatomique est annoncée dès le titre, *La teta y la luna*, dont la construction doublement binaire (deux mots féminins bisyllabiques précédés d'un article défini) matérialise l'élévation du corps de chair féminin au rang de corps céleste, confirmant la place prépondérante occupée par le sein dans la mythologie personnelle du réalisateur : très présent dans les deux premiers volets de la trilogie, il est la clé de voûte du troisième. Mais les images de succion, loin de réifier la femme et de la réduire à une simple matière comestible, ou manipulable comme dans *Bilbao*, en livrent une représentation idéalisée qui l'associe à la figure de déesse-mère assurant la perpétuation de la vie par l'enfantement et l'allaitement. Tete, dont le nom est un écho paronymique au substantif espagnol « teta », choisit, en guise de poitrine maternelle de substitution, celle d'Estrellita. Dans ses rêveries, le garçonnet se voit offrir les opulentes mamelles féminines, qu'il ne manque pas de comparer aux deux flans exposés sur le comptoir de l'épicerie, puis le lait de la ballerine. Véritable parcours initiatique, la quête de Tete est propice à des variations sur le motif de l'allaitement, que Bigas Luna considère comme « uno de los símbolos nutritivos más conmovedores que existen »[2]. Paradoxalement, l'éveil à la virilité symbolisé par le gravissement final du *castell* (figure 3) suppose dans l'esprit de Tete un retour au sein féminin, d'abord celui d'Estrellita, puis celui tant désiré de la mère (figure 4). Si son attraction pour la danseuse 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 ballerine dans son imaginaire érotique. C'est sur la représentation d'un sevrage manqué que s'achève l'aventure du petit garçon, à la fois *anxaneta* triomphant, devenu petit homme en parvenant enfin au sommet de la tour humaine, et enfant revenu au stade premier de l'oralité, tétant comme un nourrisson le lait de sa mère : « se peleaban por dármela », fantasme Tete avant d'ajouter, au sujet de « la leche » maternelle, qu'elle était « mucho más buena que la de Estrellita ». La place occupée par l'organe féminin dans le monde de l'enfant traduit les obsessions d'un réalisateur qui le décline sous toutes ses formes dans l'ensemble de sa trilogie, et en fait une zone privilégiée de ses corps comestibles. Les poitrines s'offrent aux bouches des personnages masculins qui, tout en jouissant des plaisirs érotiques auxquels les invite le corps de leur partenaire, projettent sur celle-ci leurs obsessions dévoratrices.

[1] FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 329.
[2] PISANO, I., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 40.

Figure 3

Figure 4

Si la thématique de la manducation se manifeste chez plusieurs réalisateurs, il était nécessaire de s'attarder en particulier sur le cinéma de Bigas Luna et sur les déclinaisons de l'anatomie-aliment, expression incontournable de l'isotopie corporelle dans le triptyque ibérique. Le sujet aspire à assimiler l'autre et à absorber par la bouche le monde situé au-delà de ses propres frontières somatiques. Les êtres se goûtent et se dévorent les uns les autres dans le cadre de l'accomplissement de fantasmes qui, s'ils sont chargés de symbolisme, ne témoignent pas moins d'une appréhension profondément matérielle de la corporalité, enracinée dans ce « bas » vers lequel ne cessent de choir les organismes mis en scène par les cinq cinéastes.

1.3. La chute des corps : suspension et pesanteur

Chez les cinéastes de notre corpus, les deux dynamiques contradictoires auxquelles sont soumis les organismes contribuent également à livrer une image outrancière de l'anatomie humaine qui apparaît située à la frontière de deux espaces : bien qu'ancré dans la terre, l'homme ose parfois défier les lois de la pesanteur et aspire à se libérer de la lourdeur qui l'embarrasse pour s'élever, voire s'envoler[1]. Le dialogue baudelairien entre haut et bas, ascension et enfoncement, peut soit se matérialiser très concrètement par des mouvements topographiques descendants (essentiellement des chutes) de type carnavalesque, soit donner lieu à des lectures métaphoriques où le principe du rabaissement figure la trajectoire malheureuse des protagonistes.

[1] À propos de cette dichotomie dans les représentations contemporaines du corps, voir TEJADA, Isabel, « Así en el cielo como en la tierra » *in* CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, col. « AdHoc », serie « Seminarios », n° 4, 2004, p. 213-228.

S'affranchir de la matérialité corporelle

Le monde du spectacle, le cirque notamment, se prête particulièrement à la mise en scène de ces organismes tiraillés par des forces opposées, ainsi que le souligne Alfred Simon : « Lié au mal et à la contingence, instrument de l'aliénation par sa pesanteur et son inertie, le corps est aussi l'agent de cette tentative de libération, d'envol, de salut par le mouvement que le cirque mime d'un bout à l'autre de son spectacle. »[1] En effet, face à l'image de balourdise véhiculée par le pitre tout encombré de son corps, le danseur, l'acrobate et le funambule livrent celle d'organismes aériens échappant provisoirement aux lois de l'attraction et triomphant de leur propre « carnalité ». Il est ainsi significatif que Sor Estiércol propose, au détour d'une réplique, de monter avec les sœurs du couvent « un circo de monjas ». Bigas Luna et Álex de la Iglesia recourent de leur côté à l'univers du cirque et à leurs figures phares pour s'interroger sur la question de la matérialité corporelle. Dans *La teta y la luna*, la danseuse Estrellita est présentée comme un être céleste, à la fois par le biais de l'onomastique et des jeux sémantico-visuels soulignant le lien substantiel qui l'unit à la lune (elle est l'étoile envoyée par l'astre nocturne pour guider Tete tout au long de son parcours initiatique). La grâce des chorégraphies que la ballerine, défiant l'équilibre, juchée sur ses pointes, exécute sur la scène du *Cava Park*, répond à la pesanteur des ventosités du pétomane Maurice, dans un numéro qui ne cesse de faire dialoguer sublime et grotesque, légèreté et lourde matérialité du « bas » corporel. Le personnage-narrateur aspire lui-même à une ascension et rêve de parvenir au sommet du *castell* car les *anxanetas* triomphants sont « manteados » par leurs compagnons. Il explique que « [es] como flotar en el aire » et se voit dans ses rêveries astronaute – une figure qu'il admire et dont les représentations tapissent les murs de sa chambre – allant planter les drapeaux catalan et européen sur la lune. Dans *Balada triste…*, la gaucherie qui caractérise les mauvais tours que se jouent auguste et clown blanc sur scène trouve un contrepoint dans les contorsions acrobatiques de Natalia. Perçue en caméra subjective, la première apparition à l'écran du personnage féminin coïncide avec la perspective de la nouvelle recrue du cirque, Javier, qui croit voir un être divin descendre des cieux pour le saluer. Filmée en contre-plongée, nimbée d'une lumière dorée, l'artiste se laisse glisser le long de son drap et exécute des pirouettes révélant sa parfaite maîtrise de la gravité (figure 5). Cette vision déifiée de la femme aimée préfigure l'hallucination ultérieure du clown blanc dont l'esprit perturbé produit l'image d'une Natalia-Madone en lévitation l'exhortant à la vengeance ; c'est après cette expérience mystique que Javier amorce sa métamorphose en terrifiant « ángel de la muerte » mû par l'obsession de tuer Sergio.

[1] SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 191.

Figure 5

Même les personnages les plus balourds de notre corpus, au sens propre comme au figuré, semblent désireux de s'affranchir de la matérialité de leur organisme. Cette légèreté est provisoirement accordée au policier Torrente, à la fin du premier film de la série, où, pris de remords après avoir abandonné son acolyte Rafi et s'être enfui avec la mallette contenant l'argent des narcotrafiquants, il revient pour secourir ce dernier et bondit dans les airs en déchargeant son arme sur l'ennemi. Le passage parodie clairement les codes du cinéma d'action hollywoodien et outre les effets visuels traditionnellement utilisés dans ces films, éculés au point d'être devenus de véritables clichés que Santiago Segura s'approprie et déforme grotesquement – nous analyserons en détail ces détournements du cinéma de genre dans la troisième partie de ce travail. L'instant où le héros salvateur surgit *in extremis* pour empêcher les malfrats de nuire fait l'objet d'une dilatation démesurée conjuguant un effet de ralenti à une gestuelle excessive[1] : le spectateur visualise le corps bedonnant de Torrente, couché dans les airs et traversant le champ (figure 6). Le mouvement s'étend sur quatre plans alternant avec ceux des deux truands qui tirent sur le policier, l'atteignent puis s'écroulent. Il faut attendre le plan suivant pour que celui-ci tombe enfin à son tour. La comicité du passage naît du décalage entre la légèreté que confère au personnage ce choix de mise en scène, et la lourdeur d'un organisme que l'on voit, dans d'autres séquences, encombré par son obésité : nous pensons, par exemple, au passage où il grimpe à l'échelle des sous-sols du restaurant chinois et tente maladroitement de s'extirper hors de la trappe, lors d'une sorte de première tentative pour échapper au bas matériel. *La comunidad* partage la même vocation parodique et insère, dans la course-poursuite finale sur les toits de Madrid, un clin d'œil aux cascades du cinéma *mainstream* nord-américain : en dépit de son âge avancé et d'une tenue de ménagère peu appropriée, Ramona prend son élan, puis saute pour franchir la distance considérable qui sépare deux immeubles, avant de retomber sur les tuiles du toit d'en face et de reprendre aussitôt sa course (figure 7). Comme Segura, de la Iglesia exclut toute forme de réalisme et se réapproprie à des fins comiques l'un des effets spectaculaires chers à certains réalisateurs hollywoodiens, n'hésitant pas à intégrer à son récit le plan

[1] Le procédé sera repris à la fin du troisième épisode.

invraisemblable d'une femme au foyer sexagénaire suspendue quelques instants au-dessus du vide.

Figure 6

Figure 7

Dans certains cas, l'élévation topographique se double d'un sens métaphorique. C'est ainsi le cas chez Bigas Luna, où le gravissement des *castells* n'est autre, pour Tete, que la traduction spatiale de son éveil à la virilité, tandis que les ambitions de l'arriviste Benito se concrétisent par la construction de hauts édifices, motifs érectiles qui font converger les images d'ascension sociale et de virilité exacerbée. Dans les deux cas, cette élévation est l'expression visuelle d'une réalisation identitaire. Tete devient homme lorsque, parvenu au sommet du château humain, il est jeté dans les airs par ses camarades. Quant au jeune soldat de Melilla, c'est à Benidorm, « la ciudad de las mil pollas, representadas en sus rascacielos »[1], qu'il se métamorphose en redoutable homme d'affaires. La tour, « que sub[e] como una polla », et l'obélisque qu'il fait construire symbolisent son épanouissement professionnel et économique, facilité par le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur les femmes et par sa capacité à les manipuler.

Au bord du vide

Mais ces différents personnages se retrouvent souvent en équilibre précaire, suspendus au-dessus du vide, menacés par un néant en passe de les engloutir. Álex de la Iglesia place ainsi littéralement ses créatures au bord de l'abîme, un abîme semblable à celui qui, selon Kayser, s'ouvre au pied des êtres humains dans un monde déformé par le grotesque. Il souligne que c'est dans ces situations d'instabilité extrême que se révèle la vraie nature des individus car ceux-ci se débattent dans un espace immatériel où toute règle est abolie :

> … aunque se trate de un truco narrativo utilizado por muchos directores, cuando llevas a los personajes a las alturas es como si los subieras al Olimpo de las ideas, como si los purificases. Inconscientemente el espectador siente también esa sensación y cree que el personaje, cuando se encuentra en lo alto, dice la verdad y no puede mentir. […] En las alturas, además, y este es un

[1] Bigas Luna dans SARTORI, Beatriz, « Bigas Luna: huevos con jamón », *El Mundo*, 07/04/1993, p. 39.

> concepto muy importante, ya no hay moral, porque estamos en la cima, más allá del mundo[1].

Dans *La comunidad*, c'est précisément lors de la poursuite « en hauteur », dans la séquence sur les toits de Madrid, que Ramona adresse à Julia une réplique mettant en lumière cet effacement de la norme morale : « Tú eres como yo, todos somos iguales. » Sur ce champ de bataille aérien, tous les personnages sans exception se montrent disposés à s'entretuer pour s'accaparer la valise contenant l'argent du défunt voisin. Parce qu'il met ceux-ci en péril, le déséquilibre physique exacerbe les pulsions primitives, y compris celles de la protagoniste, animée elle aussi par la cupidité. Julia manque d'être précipitée dans le vide par Ramona et se raccroche aux pattes d'un monumental cheval de pierre. Hurlant de terreur, elle se refuse toutefois à lâcher la valise que veut lui arracher son adversaire et parvient à trouver la force de se hisser à nouveau sur le socle de la statue. En général, la tension dramatique dans les films d'Álex de la Iglesia atteint son paroxysme dans ce type de séquence, qui coïncide souvent avec le dénouement des récits et se déroule la plupart du temps au sommet d'édifices ou de monuments urbains. Jean-Paul Aubert observe à ce propos que, dans le cinéma spectaculaire de la postmodernité, la ville devient « un gigantesque parc d'attractions » dont les constructions « tiennent lieu de manèges et de grands huit pour des individus toujours en quête d'émotions fortes et souvent au bord de l'abîme »[2]. Elle est un lieu propice à d'improbables jeux de suspension et de chutes interrompues pouvant plonger les personnages « dans un état qui est de l'ordre du sensoriel et de l'infra intellectuel, en provoquant une forme d'étourdissement, de perte de soi »[3]. La séquence de *El día de la bestia*, dans laquelle le trio de protagonistes fuit le salon de Cavan par la fenêtre et se hisse le long du gigantesque panneau lumineux Schweppes de l'*Edificio Capitol* pour gagner l'appartement voisin, offre un bon exemple de cette double sensation d'ivresse et de vertige, renforcée par l'absorption préalable de stupéfiants. L'alternance de plans d'ensemble des trois personnages se contorsionnant et s'agrippant désespérément aux néons de l'enseigne (figure 8), et de gros plans en plongée verticale sur leurs visages déformés par un rire irrationnel (José María, figure 9) ou la peur du vide (Cavan), fait ressortir la lutte désespérée de ces corps humains contre leur propre pesanteur. Seul le lourd et corpulent José María, sous l'emprise des drogues qu'il a ingérées dans la séquence antérieure, semble oublier qu'il est fait de chair et d'os : croyant voler « como los ángeles » ou comme l'astronaute d'un autre panneau publicitaire

---

[1] ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko-Filmategia / Filmoteca vasca, p. 238.

[2] AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, p. 149.

[3] AUBERT, Jean-Paul, « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 11, 2004, mis en ligne le 10 janvier 2011, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/3> (consulté le 13/02/2014)

se dressant sur les toits madrilènes, il fait mine à plusieurs reprises de lâcher l'enseigne mais Ángel et Cavan le rattrapent de justesse[1].

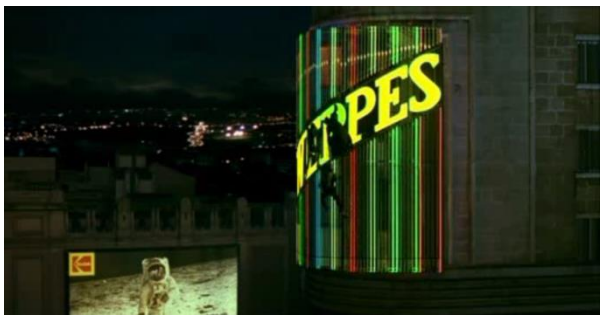


Figure 8

Figure 9

Le réalisateur recourt aux mêmes procédés de mise en scène dans la séquence finale de *Balada triste…*, où la poursuite des trois protagonistes s'achève en haut de la croix du gigantesque mausolée du *Valle de los Caídos* (figure 10). Les deux clowns se retrouvent suspendus dans le vide, accrochés l'un à l'autre, et tentent de se hisser sur la corniche tout en essayant de se défaire du corps de leur adversaire. Sans doute peut-on aller jusqu'à voir dans cet extrême déséquilibre physique, déformation outrée des exercices de funambulisme du cirque, une expression somatique de la folie des clowns. Celle-ci est elle-même écart en regard d'un état psychique stable, et l'éloignement par rapport à la position d'équilibre d'origine est si prononcée que les sujets semblent avoir perdu tout contact avec le réel. Loin de relever des joyeuses transgressions du Carnaval bakhtinien, elle est ici l'expression d'un grotesque des plus sombres, un grotesque de type kayserien : la suspension des organismes renvoie ainsi aux considérations d'Alfred Simon, cité plus haut, sur la gravité du corps en tant qu'« instrument de l'aliénation ». La sensation de vertige que suscite ce déséquilibre, tant chez les personnages que chez le spectateur, est le symptôme d'une réalité qui se disloque et met en péril l'humanité, gagnée par la folie. En même temps, elle reflète un défi lancé aux lois de l'attraction par les sujets, sorte de pied-de-nez à leur propre pesanteur d'êtres de chair. Il n'est pas anodin que José María rie à gorge déployée lorsqu'il tente de lâcher prise dans la séquence sur l'*Edificio Capitol*, rattrapé *in extremis* par ses deux compagnons, ou encore lorsque le diable le tient à bout de bras, au

[1] La suspension des deux personnages incarnés par Santiago Segura dans *El día de la bestia* et *Torrente* mettent en lumière une parenté – une « communauté d'inspiration » – entre le cinéma d'Álex de la Iglesia et celui de l'acteur-réalisateur madrilène, ainsi que le souligne Jean-Claude Seguin dans un article consacré à la mise en scène des corps dans le cinéma espagnol de la démocratie : les figures interprétées par Segura « nous montrent leurs entrailles, comme dans un besoin d'accéder à un réel toujours en partance ». Voir SEGUIN, Jean-Claude, « La Dispersion des corps » *in* AA.VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, Bron, GRIMH / GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 39.

sommet de l'une des tours de la *Puerta de Europa*, avant de le précipiter dans le néant. Cet amateur de *heavy metal* obèse qui prétend voler comme les anges du ciel mais expire lors d'une chute finale n'est-il pas d'ailleurs littéralement un *ange déchu*, à l'image de ce démon qui lui apparaît par deux fois et dont le dernier plan du film – plan de la statue de l'Ange Déchu du *Parque del Retiro* de Madrid – offre une ultime représentation ?

Figure 10

Mouvements descendants

À la dynamique d'élévation et de suspension répond ainsi celle, contraire, d'enfoncement, dans ses acceptions à la fois topographiques et métaphoriques. Les chutes bien réelles de la petite Ami, perchée sur le dossier d'une chaise pour attraper un bocal en hauteur, dans *Alas de mariposa*, de l'adolescent Toneti et du père de Torrente, qui roule dans les escaliers après avoir été victime d'une attaque cardiaque, de Maite qui, dans *La madre muerta*, se défenestre depuis une chambre d'hôpital, ou celles, vertigineuses, des personnages d'Álex de la Iglesia – Cavan, dans la séquence au sommet de l'*Edificio Capitol*, et José María, au terme de l'affrontement final dans *El día de la bestia* ; Domínguez et Oswaldo, dans *La comunidad* ; le *motorista fantasma* de *Balada triste…*, qui tente inlassablement de s'envoler au volant d'une moto propulsée par un canon, mais qui vient toujours s'écraser contre les murs des bâtiments entourant le chapiteau du cirque[1] –, les dégringolades spectaculaires des deux personnages interprétés par Terele Pávez dans *El día de la bestia* et *La comunidad* – Rosario rebondit sur la rampe d'étage en étage et finit pendue par les pieds dans une cage d'escalier, Ramona s'écrase dans une cour d'immeuble –, ou encore l'ultime saut de l'ange de Natalia, depuis le sommet du *Valle de los Caídos*, témoignent de la vulnérabilité des êtres humains : à l'exception d'Ami et de Cavan, néanmoins blessés, tous meurent. Seule la tentative de suicide de Gloria, dans *¿Qué he hecho yo…*, est interrompue

[1] Le personnage, dont l'accoutrement n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui d'un autre motard associé comme lui au motif du feu, Maurice dans *La teta y la luna*, se relève toujours indemne de ses chutes invraisemblables. Ce rejet ostensible de toute forme de réalisme reflète l'influence des univers de la bande dessinée et du *cartoon* sur le cinéma d'Álex de la Iglesia. Toutefois, la tentative du *motorista fantasma* pour atteindre le sommet du *Valle de los Caídos* sur sa moto lui vaut un nouvel échec, fatal cette fois, puisqu'il explose avec son véhicule contre la paroi du mausolée.

lorsque celle-ci, qui s'apprête à se jeter du haut de son balcon, voit son fils cadet lui faire signe et réintégrer le foyer familial.

Ce mouvement descendant caractérise également les bagarres et affrontements qui ont lieu dans la plupart des récits filmiques. Les gifles *(¿Qué he hecho yo…*, *Alas de mariposa*, *La madre muerta*, *El día de la bestia*, *Muertos de risa*, *La comunidad*, *Torrente*), les coups assenés à l'aide d'objets détournés (le fer à repasser et la baguette du gong avec lesquels le curé de *El día de la bestia* assomme le responsable de la sécurité du grand magasin, puis Cavan ; les jambons mortifères de *¿Qué he hecho yo…* et de *Jamón jamón* ; la queue de billard, dans *Torrente* ; la barre de fer avec laquelle Gorka frappe Gabriel et le pot de fleurs qu'Ami brise sur la nuque de son agresseur, dans *Alas de mariposa*…), les duels masculins le plus souvent motivés par la jalousie (trilogie rouge de Bigas Luna, *Muertos de risa*, *Balada triste…*), les combats au corps à corps, les altercations à coups d'arme à feu (revolvers, fusils et mitraillettes dans les quatre films d'Álex de la Iglesia, *La madre muerta* et *Torrente*), lesquelles dégénèrent parfois en tueries généralisées (le massacre de la *calle Preciados*, dans *El día de la bestia* ; les fusillades de *Torrente*), sont les expressions d'une violence en partie héritée des « joyeux combats et guerres du carnaval »[1], régis par une orientation descendante. Ils « renversent, jettent à terre, foulent aux pieds » et « ensevelissent »[2], au sens propre ou figuré : passés à tabac, criblés de balles, tués sur le coup ou à l'agonie, les sujets sont propulsés vers le bas, attirés par une force terrestre qui fait toujours échouer leurs tentatives pour se libérer de leur enveloppe charnelle. Ainsi, même l'agile acrobate Natalia ne peut survivre à sa chute vertigineuse et périt, la colonne vertébrale brisée. C'est dans le triste destin que réservent bien souvent ces réalisateurs à leurs personnages que réside l'écart entre le Carnaval bakhtinien, qui fait suivre toute mise à mort d'une résurrection, et les traitements réservés au corps dans le cinéma de l'outrance qui, bien qu'en partie héritier de la tradition populaire, n'autorise, à quelques exceptions près[3], nul recommencement, nulle renaissance. Chez Bigas Luna, la chute des symboles sexuels est associée aux représentations d'une virilité en péril[4], présentée d'entrée de jeu comme irrémédiablement menacée, en dépit des apparences : celle, par exemple, du testicule fendu du taureau Osborne, arraché par José Luis dans un accès de colère, annonce le duel final de *Jamón jamón* et le coup porté dans les parties intimes de Raúl, qui tombe à genoux sur la terre, puis se réfugie dans les bras de Conchita. Dans *Huevos de oro*, le gratte-ciel que Benito voit s'écrouler en rêve et les innombrables objets de

[1] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 254.
[2] *Ibid*., p. 368.
[3] Nous y reviendrons dans notre point sur les personnages-pantins.
[4] Voir l'article consacré par Nancy Berthier aux représentations de la masculinité en crise dans la trilogie rouge. BERTHIER, Nancy, « Splendeurs et misères du mâle hispanique. *Jamón jamón*. *Huevos de oro*. *La teta y la luna* » *in* BERTHIER, N., LARRAZ, E., MERLO, P. & SEGUIN, J.-C., *Le Cinéma de Bigas* Luna, *op. cit.*, p. 53-72. Pour une étude plus spécifique de ces aspects dans *Huevos de oro*, voir BERTHIER, Nancy, « En avoir ou pas… *Macho* (1993) de Juan José Bigas Luna » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Machisme au cinéma*, coll. « CinémAction », n° 99, 2001, p. 106-114.

forme phallique qui s'évanouissent sous les yeux du spectateur[1], contrebalancent l'insistance orale et visuelle sur les images érectiles et testiculaires, figurant la dégradation physique et sociale du personnage. Cette trajectoire, qui coïncide avec un mouvement narratif descendant, s'achève sur l'image d'un mâle déchu s'apitoyant sur son propre sort. Au début de *La teta y la luna*, l'effondrement du *castell* provoque la chute de tous les hommes et des quelques femmes qui le forment, y compris celle de Tete, et métaphorise l'immaturité du protagoniste qui doit suivre un parcours initiatique, avant de parvenir enfin à réaliser sa masculinité.

La dichotomie ascension / enfoncement qui traverse la plupart des films étudiés ici livre, en somme, la représentation d'une corporalité soumise à des forces antagonistes, partagée entre une matérialité l'ancrant profondément dans le sol, et une dynamique d'élévation qui, toutefois, échoue bien souvent à triompher de la première. Les sujets ont beau s'évertuer à ignorer leur condition mortelle d'êtres de chair et d'os, ils sont constamment rappelés à elle car elle s'avère être constitutive de leur humanité. Mais c'est la nature déformée, altérée, de sujets « horriblement humains »[2], pourrait-on dire avec Jean-Jacques Courtine, que dépeignent les réalisateurs de l'outrance : le corps est utilisé comme matière des formes monstrueuses qui envahissent l'espace filmique et dont l'omniprésence paraît marquer l'avènement de la monstruosité comme norme physique et sociale.

[1] On peut citer le stylo-souvenir de Melilla, que Benito détruit rageusement après avoir découvert la double trahison de sa fiancée Rita et de son ami Miguel, le cigare du protagoniste, écrasé par la voiture de Gil, la banane frite que la virile Ana coupe en deux au moyen d'une fourchette, ou encore les ciseaux de jardinier que l'on aperçoit dans le champ lorsque Benito, impuissant et symboliquement castré par sa dernière compagne, découvre que celle-ci s'offre les services sexuels de Bob.
[2] COURTINE, Jean-Jacques (coord.), *Les Mutations du regard. Le XX*ème *siècle* (*Histoire du corps*, volume 3), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 234.

Chapitre deux. L'avènement de la norme monstrueuse

Les cinq réalisateurs présentent au spectateur des univers saturés d'une monstruosité protéiforme, incarnée par des créatures concentrant les traits de l'outrance : propriétés définitoires du grotesque, déformation, hybridité, fragmentation, marginalité en regard d'un centre sont autant de problématiques qui traversent les films des différents metteurs en scène. Le corps y est dépeint comme le site de toutes sortes de mutations et le symbole d'une altérité autour de laquelle ce cinéma postmoderne se polarise. Les études sur la corporalité décrivent le monstre comme un ratage de la nature, une déviation du type représenté par la majorité des sujets de la même espèce et portant dans sa chair les stigmates de sa différence. Ambroise Paré affirme qu'il « outre le cours de la Nature »[1] dont il bouleverse l'organisation hiérarchisée : fruit d'un processus de distorsion, il est écart par rapport à la norme biologique et sa singularité physique entraîne, de surcroît, une mise au ban de la communauté des individus dits « normaux ». Dans ses cours dispensés au Collège de France au milieu des années 1970, Michel Foucault présente justement le monstre comme l'une des trois figures sondées dans son « archéologie de l'anomalie » : en regard du cadre de référence que constitue la nature ou la société, le « monstre humain » est « infraction portée à son maximum », « modèle grossissant [...] de toutes les petites irrégularités possibles »[2]. De même, Jean-Jacques Courtine, qui a par ailleurs consacré un ouvrage à l'approche foucaldienne du corps[3], souligne que « le monstre constituerait une infraction aux lois contrevenant à la fois aux règles de la société et à l'ordre de la nature. Le monstre est 'contre-nature' et 'hors-la-loi' »[4]. Il apparaît en ce sens comme figure de l'excès et de la déviance par excellence. C'est à la lumière de ces différents travaux que peut être étudiée la caractérisation monstrueuse des personnages peuplant les films de notre corpus, intimement liée au déploiement des stratégies du grotesque, dans la plupart des cas. Elle relève de l'outrance en tant qu'elle résulte du double franchissement des frontières qui délimitent d'une part le type naturel, d'autre part le canon social.

La monstruosité en tant qu'infraction aux lois naturelles situe le sujet au-delà ou en-deçà de l'espace médian de la normalité. Elle se décline en une série de « corps déformés, amoindris ou démesurés, membres absents ou pléthoriques, comportements transgressifs, et enfin

---

[1] CORBIN, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre* (*Histoire du corps*, volume 2), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 285.
[2] FOUCAULT, Michel, « Cours du 22 janvier 1975 », *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études / Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 51-74.
[3] COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps : penser avec Foucault*, Grenoble, Jérôme Million, 2011, 166 p. Sur le sujet de la monstruosité et de l'anormalité, voir en particulier les chapitres « Une archéologie de la curiosité, le théâtre des monstres au XVIIIème siècle » et « La normalisation des anormaux : un dispositif et ses transformations. 1840-1940 », p. 77-108 et p. 109-133.
[4] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 230.

hybrides »[1], autant d'expressions d'une corporalité « baroque »[2] dont les irrégularités nous renvoient à l'étymologie même du mot (le terme « barroco » désignait une perle à la rondeur imparfaite[3]). Elle se manifeste d'une part à travers toutes les expressions de l'excès et du surplus : expansions exagérées des chairs, doublons, hybridité, inversions, facultés surhumaines… De fait, notre corpus est parcouru de figures de l'hyperbole et du débordement (les obèses notamment), mais aussi par des créatures toutes carnavalesques, corps composites mi-humains mi-animaux ou bien à cheval entre l'organique et l'inorganique. D'autre part, elle peut résider dans une carence fonctionnelle : absence d'un membre, déficience cognitive, atrophie physique ou intellectuelle. Les occurrences de ces monstruosités par excès ou par défaut trouvent un exemple paradigmatique dans le couple du « gordo » « desprovisto de sus facultades mentales » et du « subnormal » formé par Torrente et Rafi, qui suscitent, dans différentes séquences du premier volet de la série, les commentaires méprisants de *El Francés* et du commissaire. Par ailleurs, nombreux sont les personnages explicitement qualifiés de monstres par d'autres êtres diégétiques dans les différents films. Dans *¿Qué he hecho yo…*, c'est notamment le cas de la fillette Vanessa, abhorrée par sa propre mère qui la traite de « monstruo ». Elle apparaît effectivement comme un être à part, doté de pouvoirs télékinésiques la situant au-delà du seuil de la normalité humaine. Dans *La teta y la luna*, l'enfant porte un regard dédaigneux sur son petit frère en train de téter le lait de sa mère et déclare en *off* : « era un monstruo ». En effet, de son point de vue, le bébé apparaît comme doublement hybride car il concentre à la fois les traits de l'enfance et de la vieillesse (il est frippé comme « un viejo »), et ceux de l'humain et de l'animal (le commentaire « era un cerdo » est interprété littéralement et mis en images dans un gros plan en caméra subjective, dans lequel un cochon de lait se substitue au nourrisson dans la poussette [figure 1]). Dans *La comunidad*, Julia définit l'immeuble où se concentre l'action comme « una isla de monstruos » face à la sauvagerie dont font montre les résidents sanguinaires. Dans *Balada triste…*, le visage ravagé de Sergio suscite tantôt les moqueries des enfants qui le suivent dans la rue en le traitant en chœur de « monstruo », tantôt leurs hurlements effrayés lorsque l'un d'eux tire sur sa barbe de clown, lors d'un goûter d'anniversaire, et découvre ses chairs faciales recousues. Leur attitude ambivalente reflète tout le paradoxe du spectacle de la monstruosité, générateur d'une « hilarité angoissée, qui se termine dans l'horreur »[4].

---

[1] FINTZ, Claude (éd.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2008, actes du colloque de Grenoble, décembre 2006, p. 76.
[2] FINTZ, C. (éd.), *Le Corps comme lieu de métissages*, *op. cit.*, p. 14.
[3] SARDUY, Savero, *Barroco* (1974), Paris, Seuil, 1975, trad. Jacques Henric et Severo Sarduy, p. 13.
[4] CORBIN, A. (coord.), *De la Révolution…*, *op. cit.*, p. 290.

Figure 1

La monstruosité comme spectacle

Les études diachroniques sur le sujet révèlent que, depuis l'époque de l'Antiquité, le monstre exerce sur l'homme une irrésistible fascination doublée d'une répulsion qui le fait apparaître comme une figure intrinsèquement grotesque. L'intérêt pour les déviances et prodiges de la nature témoigne d'un profond « amour des monstres »[1] et de la soif d'insolite qui anime les communautés humaines. L'étymologie du vocable, issu des infinitifs latins *monstrare* (« montrer ») et *monere* (« avertir »), rend compte des deux dimensions spectaculaire et prophétique que recouvrent les singularités corporelles dans la société traditionnelle : « spectacle d'une catastrophe naturelle »[2], le monstre livre sa différence au regard curieux des autres individus mais il est aussi augure, signe divin révélant le destin de la communauté. Mis à mort dans les sociétés antiques lors d'un rituel mystique, il permet la mise à distance et l'évacuation des peurs collectives, et remplit une fonction cathartique au sein d'un corps social qui s'efforce de le maintenir dans l'espace de la frange, voire de l'éliminer. L'attrait pour les formes organiques dégénérées dans la culture occidentale traverse les époques : des exhibitions médiévales de monstres, sous les auspices de l'Église, aux fêtes foraines et *freak shows* du XIXème siècle, en passant par les distractions de Cour dont témoignent les portraits de nains, d'obèses et de bouffons de l'art baroque espagnol[3], les exemples de cette fascination mêlée d'angoisse sont multiples. La fondation du théâtre nord-américain Barnum en 1840 marque un tournant dans la mise en scène de la monstruosité : elle fait converger la tradition des attractions de foires et la passion tératologique manifestée dans les galeries de curiosités alors en vogue, et scelle l'élévation de cette exhibition au rang de véritable industrie, vouée au divertissement populaire de masse. Les réactions ambivalentes provoquées inscrivent fondamentalement la monstruosité dans le champ du regard. Elles constituent une réponse face aux spectacles des organismes hors

[1] LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 59.
[2] VIGARELLO, Georges (coord.), *De la Renaissance aux Lumières* (*Histoire du corps*, volume 1), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 380.
[3] Sur ce sujet, voir BOUZA, Fernando & BETRÁN, José Luis, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*, Barcelona, Random House Mondadori, col. « Debolsillo », n° 121, 2005, 250 p.

normes qui met en jeu le corps de l'observateur lui-même. Le public se heurte au reflet à la fois amusant et angoissant de sa propre humanité (Leslie Fiedler parle de « Secret Self »[1]), qui paraît passée au filtre d'un miroir déformant, comme l'illustre l'exemple de *Torrente* : les êtres tarés qui grouillent dans l'univers de Santiago Segura ne sont en quelque sorte que l'image réfléchie et outrée de l'Espagnol contemporain, premier destinataire de ses films. Georges Vigarello rappelle que le monstre est une merveille, au sens étymologique du terme (*mirabilis* en latin), dont la contemplation bouleverse de manière imprévisible les cadres perceptifs. Elle apparaît comme une expérience saisissante provoquant un « écarquillement des yeux »[2] et nous confronte à une problématique complexe : la monstruosité n'est-elle pas moins le fait de la déviance en soi que du point de vue à travers lequel celle-ci est perçue ? C'est ce que semble suggérer Jean-Jacques Courtine dans l'analyse qu'il en propose :

> L'histoire des monstres est avant tout celle des regards qui furent portés sur eux : celle des dispositifs matériels qui inscrivaient les corps monstrueux dans un régime particulier de visibilité, celle encore des signes et des fictions qui les représentaient, mais celle aussi bien des émotions ressenties à la vue de la difformité humaine[3].

En concédant une nouvelle forme de visibilité au monstrueux, l'avènement du septième art au début du XXème siècle permet de prolonger cette réflexion qui interroge le regard porté sur les dégénérescences et témoigne d'une transformation des sensibilités : les spectacles de la monstruosité sont en quelque sorte banalisés et exploités comme un pur divertissement. Il est indispensable de prendre en compte ce dernier aspect, fondamental dans la démarche postmoderne, pour aborder l'œuvre de cinéastes espagnols populaires, tels qu'Álex de la Iglesia ou Santiago Segura, désireux de susciter le malaise de leur public et, en même temps, de le divertir. Si elles dérangent, les figures monstrueuses, au sens physique ou social du terme, déclenchent, dans nombre de ces films, l'hilarité du spectateur, et la mise en images de leurs agissements constitue une stratégie majeure du rire.

Les représentations à l'écran d'individus atteints de malformations organiques, puis d'êtres chimériques, font émerger à échelle internationale une véritable tradition cinématographique de la monstruosité qui s'actualise au fil des décennies et dans laquelle les réalisateurs de notre corpus puisent une partie de leur inspiration. Ainsi, le cirque du film *Freaks* (Tod Browning, 1932) réunit une troupe d'attardés mentaux et de personnages frappés d'anomalies physiques, objets du mépris de la belle et cynique trapéziste Cléopâtre et du puissant Hercule, les deux seuls corps sains au milieu de cette « monstrueuse parade ». Le plan machiavélique ourdi par ceux-ci pour s'accaparer la fortune dont a hérité l'un des protagonistes,

---

[1] FIEDLER, Leslie, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. « Touchstone », 1978, 367 p.
[2] VIGARELLO, G. (coord.), *De la Renaissance aux Lumières…*, *op. cit.*, p. 382.
[3] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 203.

le nain Hans, finit par se retourner contre eux. Les membres du cirque organisent leur vengeance, malmènent et mutilent Cléopâtre, qu'ils transforment à son tour en une créature monstrueuse mi-femme mi-poule, exhibée dans une foire, à la fin du récit. Si le malaise causé chez le public et la critique, au début des années 1930, par la mise en images d'authentiques curiosités de la nature sonna le glas de la carrière du réalisateur[1], *Freaks* n'en apparaît pas moins comme un film fondateur, « un récit d'origine, une œuvre généalogique qui interroge la mutation des regards sur la difformité humaine dans la formation du divertissement de masse »[2]. Il rappelle que les spectacles visuels du cinéma ont pour origine les attractions foraines et que, comme le souligne Georges Vigarello, la production hollywoodienne plonge en partie ses racines dans le théâtre Barnum[3]. Une cinquantaine d'années plus tard, les malformations congénitales sont également au centre d'un film phare de David Lynch, *Elephant Man* (1980), qui, dans une démarche similaire à celle de Tod Browning, brise la chaîne de causalité entre apparence physique et caractérisation morale en démontrant que les êtres difformes sont animés par les mêmes désirs et passions que les individus sains. Mais à l'écran, la monstruosité ne se réduit pas à cette dégénérescence de l'humain. Elle est également incarnée, durant la première moitié du XXème siècle, par des créatures irréelles parfois empruntées à l'univers littéraire, morts ressuscités (vampires, momies, corps composites fabriqués à partir de morceaux de cadavres) et animaux disparus ou géants. Dans les années 1990-2000, la plupart de ces films font l'objet de *remakes* témoignant d'un intérêt persistant de la part des cinéastes et du public pour la thématique de la monstruosité (*Dracula* de Francis Ford Coppola, 1992 ; *Frankenstein* de Kenneth Branagh ; 1994…). Cette dernière est aussi enrichie par les films d'horreur et de science-fiction où apparaissent mutants, zombies, extraterrestres et autres créatures également prisées par le « fantastique *esperpéntico* »[4] comico-horrifique espagnol de ces deux décennies. Quoique les films cités précédemment ne s'inscrivent pas dans le patrimoine culturel national, ils n'en constituent pas moins un fonds dans lequel puisent certains réalisateurs de notre corpus. Rappelons que Bajo Ulloa est sensible aux figures marginales, telles que l'homme-éléphant de Lynch. Quant à Bigas Luna, il intègre à la complexe structure narrative de son *thriller*, *Anguish*, des séquences tirées de deux films datant de la première moitié du XXème siècle, *La Momie* et *Le Monde perdu*, dont les monstres imaginaires font écho à la monstruosité humaine incarnée par les assassins du récit principal et du récit enchâssé. Pour sa part, Álex de la Iglesia introduit des

---

[1] Voir SAVADA, Elias & SKAL, David, « La difficile histoire de Freaks » *in* RISTERUCCI, Pascale & UZAL, Marcos (coord.), *Tod Browing, fameux inconnu*, coll. « CinémAction », n° 125, Colombelles, Corlet Publications, 2007, p. 130-138.

[2] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 250.

[3] La mise en scène d'une troupe ambulante de nains toreros dans *Blancanieves* (2012) fait aussi apparaître ce film récent du réalisateur espagnol Pablo Berger comme l'héritier direct du théâtre Barnum.

[4] RAMOS ALQUEZAR, Ramos, « Le fantastique espagnol, une approche historique du genre » *in* RODRÍGUEZ, María Soledad (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 46-47.

clins d'œil métafilmiques à quelques-unes de ces œuvres dès les premières minutes de *Balada triste…*, dans un générique préparant le spectateur à la violence des images qui lui seront imposées tout au long du film. 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 grimaciers de Jérôme Bosch, au Christ en croix de Grünewald, à des clichés de corps empalés et aux images des « méchants » de bande dessinée (l'empereur Ming, ennemi juré de Flash Gordon) et des monstres du cinéma (Frankenstein, Nosferatu)[1], le générique d'ouverture (figures 2-5) place le récit sous le signe d'une monstruosité dont les premières séquences du film confirment le caractère multiforme et spectaculaire : celle des actes barbares perpétrés dans les deux camps pendant la Guerre Civile, puis de la répression franquiste durant l'immédiat après-guerre, celle de la femme à barbe, sujet hybride à la confluence des genres masculin et féminin – recrutée par les miliciens républicains parce que son apparence justifie, à leurs yeux, qu'elle puisse se battre aux côtés des autres hommes du cirque –, celle de l'auguste déguisé en femme qui décapite les Nationalistes à grands coups de machette... La dimension métadiscursive de ce générique indique au spectateur que c'est à la peinture d'une monstruosité physique, historique, mais aussi artistique, que le public sera confronté, tout au long d'un récit dépeignant la violence sauvage dont font montre les deux protagonistes. Le dialogue typiquement postmoderne qui s'instaure entre les arts visuels à travers le mélange des supports photographique, pictural et cinématographique, et l'hybridation de références culturelles hétéroclites, invite à voir dans ce passage inaugural la revendication d'un dessein esthétique entièrement fondé sur l'idée d'outrance monstrueuse.

Figure 2

Figure 3

[1] Álex de la Iglesia introduit également un clin d'œil à un autre célèbre monstre du cinéma hollywoodien dans la séquence se déroulant au sommet du *Valle de los Caídos* : outre une référence hitchcockienne sur laquelle nous reviendrons, il déclare que les plans de grand ensemble et les plongées vertigineuses sur la course-poursuite des trois protagonistes gravissant le monument constituent un hommage personnel à la première version de *King Kong*. ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia…*, *op. cit.*, p. 288.

Figure 4

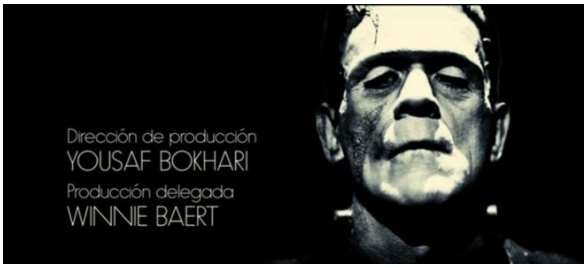


Figure 5

L'hymne à la laideur

La citation de Bosch et les portraits de créatures du cinéma fantastique hollywoodien insérés dans ce générique montrent bien qu'on ne peut aborder la question de la monstruosité et de ses représentations sans s'attarder sur la notion de laideur, cette dernière étant consubstantielle de la première. Dans plusieurs de nos films, le monstrueux s'incarne en particulier dans la figure du *freak* (abréviation de *freak of nature*[1]), centrale dans le film de Tod Browning et remise au goût du jour par une partie du cinéma espagnol postmoderne. Le terme trouve son origine dans les taxinomies d'aberrations anatomiques proposées par les études tératologiques et renvoie par conséquent, dans sa première acception, à une singularité exclusivement organique. La notion de corporalité se révèle ainsi primordiale dans la définition du *freak* puisque celui-ci est corps contrefait, disharmonieux, forme altérée heurtant le regard de l'observateur, *laide* au sens étymologique du terme (l'adjectif « laid » procède du verbe latin *laedere*, blesser). Par extension, le terme est appliqué à tout être dont le comportement moral ou social menace l'ordre établi par le système. La langue espagnole a d'ailleurs adopté l'adjectif *friki*, transcription phonétique de l'anglais *freaky*, pour désigner une personne ou une chose « extravagante, rar[a] o excéntric[a] » (*Diccionario de la Real Academia Española*). La différence physique et/ou comportementale du *freak* constitue une forme de dissidence et son existence est l'indice de l'impossible homogénéité du corps social. Dans un article consacré au « film *freak* » *Gummo*[2], Guillaume Bourque rappelle que les sociétés totalitaires du XXème siècle ont condamné toute forme d'altérité susceptible de remettre en question les canons permettant l'uniformisation de la société. Ainsi les personnages d'homosexuels, de transsexuels, de prostitués et de drogués qui pullulent dans le cinéma d'Almodóvar, marginaux en regard des patrons franquistes et relégués jusqu'à l'avènement de la démocratie dans un espace invisible, apparaissent-ils comme des *freaks* dont la représentation à l'écran, dès l'époque de la Transition,

[1] FIEDLER, L., *Freaks…*, *op. cit.*, p. 19.
[2] BOURQUE, Guillaume, « Quand l'œuvre est à l'image de son sujet : *Gummo*, un film *freak* » *in* AUBRY, Danielle & VISY, Gilles (coord.), *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, Paris, Publibook, coll. « Audiovisuels & Cinéma », 2009, p. 43-58.

constitue une réponse à l'illusion d'homogénéité sociale entretenue par quarante ans de dictature. Des réalisateurs s'inscrivant eux aussi dans la mouvance postmoderne, tels qu'Álex de la Iglesia, Santiago Segura, Juanma Bajo Ulloa et, dans une moindre mesure, Bigas Luna, manifestent un intérêt similaire pour ces sujets aux physiques et/ou aux comportements singuliers. Le *freak* apparaît ainsi comme un véritable centre de la création cinématographique de la démocratie, figure de l'outrance transgressive, en ce sens qu'à travers elle, c'est la notion de norme dans la société contemporaine qui est remise en question.

La laideur, inscrite implicitement dans l'appellation même de *freak of nature*, constitue l'un des traits définitoires de cette figure monstrueuse incarnant les opérations d'altération, de déformation et, pour Paul Ardenne, de « dé-représentation »[1] mises en jeu par la création postmoderne. Elle résulte de la dégradation d'une norme corporelle qui nous renvoie à la définition proposée par James Iffland du grotesque : celui-ci implique « a change for the worse, a process of decay or desintegration –a progression from the beautiful to the ugly, the harmonious to the disharmonious »[2]. La mise en images des conséquences de ce processus de dégénérescence implique d'interroger le rapport qui unit la laideur au concept antagoniste de beauté, et leurs natures respectives, la première ne pouvant être considérée ici comme une simple négation de la seconde, mais comme « la manifestation d'une présence »[3]. Si depuis des siècles, le laid fait l'objet de nombreuses représentations littéraires et artistiques dans la culture occidentale[4], il est appréhendé différemment aux XXème et XXIème siècles : Jean-Jacques Courtine décrit en effet le paradoxe esthétique de la société contemporaine, partagée entre la reconnaissance de la laideur, dans un souci d'uniformisation des corps, et la stigmatisation par défaut de cette altérité, entraînée par la célébration sans cesse renouvelée du corps parfait, toujours susceptible d'être corrigé via la chirurgie esthétique et les manipulations génétiques[5].

Cette tension sous-tend les œuvres des metteurs en scène qui font l'objet de notre étude. D'un côté, un cinéaste comme Bigas Luna privilégie des personnages aux physiques attractifs, interprétés par des acteurs sensuels, voire charnels, dont certains sont devenus de vrais « sex symbols » du cinéma espagnol (Javier Bardem, Penélope Cruz, Maribel Verdú…), facilitant l'exportation de ce dernier. Sa mise en scène sublime leurs corps juvéniles, matière plastique que le réalisateur manipule pour régaler son public d'un agréable spectacle visuel et partager avec lui son propre plaisir esthétique. La nudité, le plus souvent partielle, permet ainsi de dévoiler les

---

[1] ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2010, p. 159.
[2] IFFLAND, James, « Theories of the Grotesque and Their Applicability to the Problem of the Grotesque in Quevedo », *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Book Limited, 1978, p. 30.
[3] RIBON, Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie-épistémologie », 1995, p. 41.
[4] Sur ce sujet, voir ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriem Bouzaher, 452 p.
[5] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 260-261.

muscles saillants des membres en tension de Javier Bardem (scènes de corrida, transport des jambons et duel final de *Jamón jamón*, métiers de la construction dans *Huevos de oro*), les courbes féminines sont accentuées par les déhanchements provocants et mouvements gracieux exécutés dans les scènes de danse (Silvia et Carmen dans *Jamón jamón*, Rita, Claudia et Ana dans *Huevos de oro*, Estrellita dans *La teta y la luna*), sans compter les innombrables séquences de rencontres amoureuses où s'entremêlent les anatomies masculines et féminines. Parfois, les éléments naturels participent de ces effets d'esthétisation, telle la pluie moulant les corps de Silvia et de Raúl, tandis qu'ils s'étreignent en plein désert.

D'un autre côté, les films étudiés ici regorgent d'incarnations de la laideur physique dont la Mère Supérieure de *Entre tinieblas* souligne la nature ambivalente : « Hay una gran belleza en el deterioro físico. » La religieuse ajoute qu'enfant, elle rêvait d'avoir des cernes et contemplait son visage dans un miroir lorsqu'elle était souffrante. Almodóvar prolonge sa réflexion sur le complexe rapport de la beauté à la laideur dans *¿Qué he hecho yo…* en opposant le portrait d'une héroïne enlaidie par sa condition miséreuse aux représentations de féminités supposées visuellement plaisantes, mais en réalité caricaturales : celles de l'exubérante Cristal (dont Pedro, le psychiatre, loue d'ailleurs le corps jeune et sain) mais aussi de la femme blonde du spot publicitaire pour le café, modèle stéréotypé de beauté et d'épanouissement auquel le réalisateur réserve toutefois un bien triste sort puisqu'elle finit à moitié défigurée par le café brûlant. Grâce à ces jeux de contrepoints chargés d'ironie, le réalisateur *manchego* évacue une certaine beauté idéalisée et normalisée[1], démarche qui est aussi celle de Bigas Luna dans *Huevos de oro* : la musculature artificielle et l'état d'ébriété de l'acteur américain présent lors de la réception organisée par Benito ridiculisent la figure de l'éphèbe, dont la caractérisation outrancière sert aussi une critique du mode de vie étatsunien, comme nous le verrons dans la troisième partie. La voluptueuse Claudia est tuée sur le coup dans un accident de voiture indirectement provoqué par le comédien, et ses chairs sont recouvertes de sang. L'image dégradée du corps inerte puis flasque et claudicant de Benito, diminué à l'issue de ce même accident, déconstruit également celle de puissance virile véhiculée par la mise en scène des organismes masculins vigoureux. Il est nécessaire de souligner ici la malléabilité physique de l'acteur Javier Bardem, dont témoigne la diversité des rôles qu'il a endossés, analysée dans les travaux de Santiago Fouz Hernández et d'Alfredo Martínez-Exposito[2]. La virilité exacerbée qu'il incarne dans ses premiers films est

[1] Si, dans sa filmographie, Almodóvar recourt aux talents d'acteurs aux physiques attractifs comme Victoria Abril, Antonio Banderas, Penélope Cruz ou Javier Bardem, pour n'en citer que quelques-uns, il n'hésite pas à les représenter dans des postures livrant une image plutôt dégradée de leurs corps : par exemple, Ricky (Antonio Banderas) est passé à tabac dans *¡Átame!*, on voit Raimunda (Penélope Cruz) en train d'uriner dans *Volver*. De plus, la masculinité est la plupart du temps mise à mal dans l'œuvre almodovarienne. Sur cette dernière question, voir FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago, « Carnes trémulas: cuerpos masculinos en la filmografía de Pedro Almodóvar », *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 81-111.

[2] *Ibid* et FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago & MARTÍNEZ-EXPOSITO, Alfredo, *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London / New York, I. B. Tauris, 2007, 278 p.

progressivement déconstruite, d'abord à travers ses prestations de *macho ibérico* en crise chez Bigas Luna, puis ses interprétations d'homosexuels (*Boca a boca*, Manuel Gómez Pereira, 1995 ; *Segunda piel*, Gerardo Vera, 1999[1] ; *Antes que anochezca*, Julián Schnabel, 2000) et d'hommes diminués, physiquement ou socialement (*Carne trémula*, Pedro Almodóvar, 1997 ; *Los lunes al sol*, Fernando León de Aranoa, 2002, dans lequel il prête ses traits à un chômeur atteint de surpoids *;* *Biutiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010), toutes étroitement liées à la représentation de la corporalité et allant quelquefois jusqu'à « [la] anulación de lo físico »[2] (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, 2004). Une telle adaptabilité a contribué à déstabiliser et à démonter en partie les paradigmes de masculinité que le comédien lui-même avait contribué à forger à l'aube des années 1990, à travers des rôles plus musclés (*Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990). José Miguel G. Cortés analyse ce phénomène à l'échelle plus large de la production artistique et littéraire contemporaine :

> Ahora nos encontramos con figuras de hombres torpes (incluso ridículos), débiles (incluso impotentes), dóciles (incluso pasivos), inseguros (incluso temerosos), o deteriorados (incluso ajados) que muestran con toda su crudeza la vulnerabilidad psicológica, la incertidumbre personal y la mortalidad física de una masculinidad que se nos quería hacer pasar como invulnerable[3].

Les films de notre corpus abondent effectivement en représentations de masculinités hésitantes, passives, impuissantes, au sens propre (Raúl, Benito, Maurice dans la trilogie rouge) comme au figuré (José Luis et Manuel dans *Jamón jamón*, Gabriel dans *Alas de mariposa*, Javier dans *Balada triste…*, etc.), dont l'expression la plus extrême est le personnage caricatural de Torrente, aboutissement de ce processus de déconstruction de la figure du *macho ibérico* dans la production cinématographique de l'Espagne démocratique. Il est d'ailleurs significatif que Bardem incarne dans le premier opus des *Torrente* le personnage anecdotique d'un malabar défiguré, sur le dos duquel le policier obèse brise une queue de billard, scellant tout à la fois, par ce geste symbolique, l'évacuation d'un certain standard de masculinité et l'avènement du corps abject.

Du côté de Bajo Ulloa, l'annulation des caractéristiques de genre se double de l'existence d'une tension entre le beau et le laid au sein du même espace corporel, dans *Alas de mariposa* : devenue adolescente, Ami s'efforce de gommer tout signe de féminité sous des vêtements informes, ce qui n'empêche pas Gorka de louer sa beauté à plusieurs reprises. Le corps de la jeune fille est à l'image de l'insecte métaphorique qui survole l'ensemble du récit, alliant la grâce du papillon à la laideur du ver. De même, tout comme le lépidoptère intrinsèquement double du précédent long-métrage, l'organisme de Leire, dans *La madre muerta*, concentre les traits

---

[1] Dans ce drame, Bardem retrouve Jordi Mollá, dont il interprète l'amant.
[2] FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 124.
[3] CORTÉS, José Miguel G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid / Barcelona, Egales, 2004, p. 56.

contradictoires du beau et du laid : la sensualité juvénile[1] de l'adolescente est altérée par la gestuelle désordonnée que son cerveau défaillant ne lui permet pas de contrôler, et souillée par les matières excrémentielles imprégnant ses vêtements.

Mais c'est sans doute dans le cinéma d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura que la beauté est la moins épargnée, piétinée par une laideur à laquelle les deux réalisateurs rendent un véritable culte. Dans *Muertos de risa*, Nino, petit et rond, évoque ainsi la possibilité de mettre un terme à la suprématie d'un certain standard de beauté masculine en suggérant à Bruno, grand et svelte, une inversion des rôles au sein de leur duo. Son partenaire lui rétorque que le gag de la gifle ne peut fonctionner que si le beau frappe le laid, ce à quoi il répond, indigné : « ¿Quién te ha dicho a ti que tú eres el guapo? » Dans *El día de la bestia*, la féminité sensuelle de Susana, maîtresse de Cavan, est enlaidie par les procédés de l'exagération, outrée au point de paraître factice (elle porte une perruque blonde et sa tenue légère dévoile des formes démesurées, probablement déformées par la chirurgie esthétique), et son corps n'échappe pas aux mauvais traitements qu'Ángel inflige à tous les individus peu disposés à lui prêter main forte, tout au long de sa mission messianique. José María arbore pour sa part une apparence de rocker « métalleux » ; signes extérieurs de son identité « satánica », ses cheveux longs, vêtements, piercings et tatouages placent « au cœur du personnage la question des mutations corporelles, des agressions que subit la chair »[2], fait remarquer Jean-Claude Seguin qui voit dans cette mise à mal de l'intégrité anatomique une réaction à la norme établie du corps perfectible par le maquillage, le sport et, pouvons-nous ajouter, la chirurgie. Dans *La comunidad*, les cheveux décolorés de Julia, son tailleur rose, son maquillage, ses ongles carmins, ses escarpins et le sourire commercial qu'elle affiche lorsqu'elle exerce son métier d'agent immobilier constituent les indices d'une coquetterie appuyée, fondée sur la séduction, mais quelque peu ridiculisée par l'âge mûr du personnage : cette apparence irréprochable se dégrade au fil du film, altérée par les plaies, ecchymoses et autres traces des violences que subit la protagoniste (figure 6). Quant à l'acrobate de *Balada triste…*, elle incarne une féminité érotisée, désirée par les personnages masculins, et visuellement soulignée par les mises en scène du corps sculptural de la jeune femme. Son organisme est toutefois soumis au même processus de dégradation que ceux de Julia et des autres créatures du réalisateur : il est meurtri dans sa chair, maculé de sang et littéralement brisé à la fin du récit (figure 7). Ces différents exemples suggèrent que les frontières entre le beau et le laid sont bien plus ténues qu'il n'y paraît et que le second finit toujours par empiéter sur le premier, voire, dans un jeu d'inversion, par s'y substituer.

---

[1] Maite admire avec envie les formes de Leire, dans la séquence du bain, et souligne, un peu plus loin, que « tiene piernas » pour s'enfuir mais aussi, sous-entend-elle probablement, pour séduire Ismael, physiquement attiré par la jeune fille.

[2] SEGUIN, Jean-Claude, « Le Gros Dégueulasse », *in* BESSIÈRE, B. & MENDIBOURE, J.-M. (coord.), *Voir le corps…*, *op. cit.*, p. 122-123.

Figure 6

Figure 7

Cette dynamique de renversement carnavalesque met en lumière le désir commun aux différents créateurs de faire voler en éclats les standards corporels conformes à la norme du beau, concept aux contours clairement définis, comme le souligne Karl Rosenkranz : « la première exigence du beau est […] celle d'une limite. »[1] L'unicité de ce canon se heurte à la pluralité du « contre-canon », la laideur, qui se glisse dans les univers des cinq cinéastes sous la forme d'innombrables corps dont les irrégularités résultent d'une distorsion de cette limite. Difformes, disgracieux, disproportionnés, détériorés, ces organismes saturent l'espace filmique, au point de faire apparaître la beauté, dans certains cas, comme une norme caduque. Dans son analyse de la nature plurielle du laid, Michel Ribon rappelle qu'« [a]u regard de la quantité, Satan, qui s'oppose à Dieu qui est Un, *est Légion*. Au regard de la qualité, celui qui fut originairement le plus beau des anges, s'est infiniment éloigné de la belle totalité de l'Un pour devenir *l'image inversée et démultipliée* de la Perfection. »[2] Ce n'est sans doute pas un hasard si Álex de la Iglesia a précisément fait du diable la figure centrale de son deuxième long-métrage, *El día de la bestia*, diable dont les différents avatars (le bouc de chair et d'os, l'être hybride réalisé par image de synthèse, la créature terrifiante de l'avant-dernière séquence, la statue de l'Ange Déchu dans le plan final) métaphorisent la monstruosité polymorphe du Madrid contemporain. D'ailleurs, le réalisateur basque est sans nul doute l'un de ceux qui s'évertuent le plus à déconstruire la norme du beau imposé par le système officiel, et le *freak* constitue le pivot autour duquel s'articule son dessein artistique, ainsi qu'il le souligne lui-même :

> J'ai toujours eu plus de sympathie pour l'anormal. […] Ce qui m'intéresse ce sont les personnages qui ne sont surtout pas des héros, des gens qui trahissent, qui mentent, qui tuent, qui se trompent, qui doutent… C'est ça finalement, être une personne : être un freak, être un monstre. Ce qui n'est pas humain, c'est un gars sorti d'une publicité, une personne commerciale, irréelle[3]…

[1] ROSENKRANZ, K., *Esthétique du laid*, op. *cit.*, p. 79.
[2] RIBON, M., *Archipel de la laideur…*, *op. cit.*, p. 127. (Nous soulignons)
[3] Álex de la Iglesia dans LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Paris, Atlantica Séguier, 2003, p. 42.

Sa production nous confronte ainsi à la question de l'identité et de l'altérité sous ses formes les plus extrêmes[1], incarnées par les figures profondément grotesques qui occupent le devant de la scène, dès ses premières réalisations, et rappellent, par certains aspects, les corps hors normes mis en images dans plusieurs films italiens, en particulier ceux des personnages felliniens[2] et des monstrueux individus de *Affreux, sales et méchants* (*Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, 1976). Chétif, plutôt vilain, le petit homme (*freak* au sens physique du terme) interprété par Álex Angulo dans le court-métrage *Mirindas asesinas* se révèle être un redoutable tueur (*freak* cette fois dans son acception sociale) dont la sauvagerie annonce celle du curé de *El día de la bestia*, joué par le même acteur, personnage *friki* obnubilé par ses lectures bibliques, en rupture totale avec la réalité de son temps. Les personnages d'Álex de la Iglesia sont le plus souvent interprétés par des acteurs au physique singulier, qui apparaissent de manière récurrente dans son cinéma : les corpulents Eduardo Antuña (*La comunidad*), Carlos Areces (*Balada triste…*) et Santiago Segura (*El día de la bestia*, *Muertos de risa*, *La comunidad*, *Balada triste…*), qui exploite sa silhouette dans ses propres films, mais aussi les acteurs de second rôle Enrique Villén, atteint d'un fort strabisme (*El día de la bestia*, *La comunidad*, *Balada triste…*), qui apparaît également dans *Torrente 3, el Protector*, ou encore le frêle Eduardo Gómez (*Muertos de risa*, *La comunidad*)… Descendants des monstres de Tod Browning, les sujets auxquels ces comédiens prêtent leurs traits concentrent des particularités organiques, psychiques et sociales les faisant apparaître comme des êtres déviants ou dégénérés en regard d'un modèle dominant que le metteur en scène interroge et s'efforce de démanteler, en particulier dans *Acción mutante* et *Crimen ferpecto*.

Bien que ces deux films ne fassent pas partie de notre corpus, il semble indispensable de s'y référer afin de tenter de cerner l'esthétique *friki* élaborée par le réalisateur[3]. Le protagoniste de *Crimen ferpecto*[4] résume en ces termes le rapport de la société contemporaine au laid :

> Tú eres fea, Lourdes. Muy fea. Tú no tienes la culpa pero yo tampoco. Es este mundo en el que vivimos el que me hace odiarte. La gente, las revistas, la televisión. ¿Cuándo has visto a alguien como tú presentando un concurso de la

---

[1] SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005, p. 33.

[2] Voir PACHE, Raphaëlle, « Les corps hors normes chez Fellini » *in* GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, p. 26-31.

[3] Le cinéaste a dû renoncer au projet de réaliser une série télévisée de treize épisodes, significativement intitulée *Proyecto F.R.I.K.*. Elle devait narrer les aventures de cinq mutants créés dans les années 1960 pour envahir Gibraltar et le Portugal, mais qui ne sortaient de leur bunker que trente ans plus tard. BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2000, p. 396.

[4] Seul témoin du crime qu'a commis son chef Rafael, élégant et séducteur, Lourdes, vendeuse de grand magasin au physique peu avantageux, soumet le personnage masculin à un chantage, le contraint à entamer une liaison avec elle, prend la tête du magasin, licencie les voluptueuses créatures qui offraient leurs faveurs à Rafael pour les remplacer par de repoussantes employées, et finit peu à peu par imposer sa norme *friki*. Le triomphe de l'héroïne, devenue styliste populaire à la fin du film, et l'échec de Rafael, que tous croient mort et qui a en réalité ouvert une modeste boutique sous une autre identité, scelle ce renversement des canons de la beauté et de la laideur au sein d'une société dominée par les apparences.

> tele? ¿Cuándo has visto a una fea montada en un Ferrari? ¿O besando a un ciclista? ¿Cuándo? […] Lo pensamos todos. […] El mundo entero. Hemos sido educados así. Nos guste o no.

De la Iglesia pose les jalons de cette réflexion dès le début de sa carrière cinématographique. Véritable déclaration de principes, son premier long-métrage, *Acción mutante*, a pour protagonistes un groupe d'individus frappés de tares et désireux de dynamiter la société des corps beaux et sains. Ce principe de renversement permet d'interroger la notion de norme, ainsi que le montre Madeline Conway : « Watching the 'freaks' in this film […] does not reinforce our feelings of normalcy, as happened to the audience of the freak show, but rather breaks down the barrier between 'normal' and 'abnormal', 'able-bodied' and 'disabled'. »[1] Les organismes conformes aux canons hégémoniques sont menacés par ceux, contrefaits, des frères siamois (« monstres doubles »[2] pour Leslie Fiedler), du « sordomudo de nacimiento con uno de los coeficientes intelectuales más bajos del planeta », et même d'un sujet cumulant anomalies physiques et comportementales aux yeux de cette société, puisqu'il est à la fois « enano jorobado, judío, masón, comunista y presuntamente homosexual ». En s'éprenant de l'un de ses bourreaux et en subissant violences et mutilations, l'otage de ces terroristes, incarnation de la norme qu'ils combattent, bascule dans le territoire marginal de la laideur et finit par devenir elle-même une *freak*, personnage à travers lequel s'opère la déconstruction promue par de la Iglesia. C'est fondamentalement par le truchement de leur corps hors normes que les personnages du réalisateur basque expriment leur identité, revendiquent leur différence et parviennent même, parfois, à sortir de l'espace excentré où les relègue la société, afin d'imposer la « contre-norme » dont ils sont les représentants, à l'instar des terroristes de *Acción mutante* ou de la disgracieuse Lourdes dans *Crimen ferpecto*. Que ces sujets soient décrits comme des perdants condamnés à l'échec dès le début du récit (c'est la formule que semble privilégier le réalisateur, ainsi qu'en témoignent le trio de *El día de la bestia*, les comiques de *Muertos de risa*, le compagnon raté de Julia dans *La comunidad*, ou encore les artistes de cirque de *Balada triste…*), ou, plus rarement, qu'ils triomphent de la société qui les avait exclus (avec Lourdes, Charly, l'adolescent attardé de *La comunidad*, est l'un des seuls personnages victorieux dans la filmographie du cinéaste), leur parcours sert la mise en place d'un système de valeurs fondé sur l'inachèvement et ébranlant la société aseptisée des corps jeunes, beaux et sains. Le renversement qui s'opère ici passe donc par l'évacuation du héros traditionnel au profit de l'affirmation des « anti-figures » sur lesquelles se focalise l'art des XXème et XXIème siècles[3] : c'est,

[1] CONWAY, Madeline, « The Politics and Representations of Disability in Contemporary Spain » *in* JORDAN, Barry & MORGAN-TASOMUNAS, Rikki (ed.), *Contemporary Spanish Culture Studies*, London / Arnold, Oxford University Press, 2000, p. 251-259.
[2] FIEDLER, L., *Freaks…*, *op. cit.*, p. 20.
[3] ARDENNE, P., *L'Image corps...*, *op. cit.*, p. 166.

pour reprendre les mots de Jean-Jacques Courtine, une « normalisation des anormaux »[1], servie par la valorisation de la laideur et de la vulgarité, qu'entraîne, dans ces films, le déploiement des stratégies carnavalesques de la déformation et de l'inversion.

Santiago Segura fait lui aussi du laid et du répugnant les principes essentiels de son écriture cinématographique et élabore, dès l'époque de ses courts-métrages, une véritable « esthétique du dégoût »[2] reposant sur la mise en scène exclusive de personnages *frikis* : l'assassin « purificador » Evilio et le *Perturbado*, obsédé sexuel interné à la suite d'un crime, apparaissent comme deux figures échappant aux canons officiels et mises au ban de la société. Leurs tares physiques et leur silhouette hypertrophiée constituent les signes visuels d'un déséquilibre mental, d'une pathologie qui envahit tout leur être, déformant à la fois leur apparence et leur psychisme. Corps malades, ils s'en prennent aux individus sains (la famille et les adolescentes des deux *Evilio*) et aux « corps-désir »[3] auxquels, pour Jean-Claude Seguin, ils s'opposent en tous points : ceux des femmes qui éveillent les pulsions sexuelles et meurtrières du *Perturbado*, ou encore, indirectement, celui du chanteur de charme Julio Iglesias, dont le poster affiché dans l'intérieur crasseux d'Evilio est éclaboussé par le sang des victimes du tueur. C'est également le portrait d'Iglesias que le spectateur peut apercevoir furtivement sur le papier journal dans lequel sont emballés les restes de nourriture que Torrente passe au mixeur pour préparer l'infect repas de son père. La saga approfondit ce renversement normatif et fait du policier obèse, nationaliste, raciste et misogyne le représentant d'un inframonde – cet « anti-monde » dont l'art des monstres est le jeu pour Michel Ribon[4] –, saturé d'êtres difformes, handicapés, déficients, dont les représentations servent le propos ironique de Segura : « Si existe un ser así sólo vale para sacarle en el cine como un monstruo. Para mí, Torrente es como Frankenstein. »[5] Les déclarations de l'acteur-réalisateur laissent entendre qu'il élève laideur et *cutrería* au rang de nouvelle matrice physique et sociale, promue par son monstrueux personnage, afin de mieux brocarder la société espagnole contemporaine dont ce dernier est la caricature, selon des modalités que nous étudierons en détail le moment venu.

De façon générale, les personnages *frikis* grouillent dans notre corpus : infirmes, crétins, vieillards, inadaptés sociaux, tueurs aliénés à l'image des clowns psychopathes de *Balada triste…*, membres d'un cirque qui convoque le souvenir de celui des *freaks* de Tod Browning. De tels êtres composent une véritable cour des miracles à travers laquelle l'étrangeté physique et

[1] COURTINE, J.-J., « La normalisation des anormaux : un dispositif et ses transformations. 1840-1940 », *Déchiffrer le corps…*, *op. cit.*, p. 109-133.
[2] ARDENNE, P., *L'Image corps...*, *op. cit.*, p. 164.
[3] SEGUIN, J.-C., « Le Gros Dégueulasse », *art. cit.*, p. 121-122.
[4] RIBON, M., *L'Archipel de la laideur...*, *op. cit.*, p. 352.
[5] Santiago Segura dans NIETO, Marta, « El hijo de la España casposa », *El País de las Tentaciones*, 06/03/1998, p. 4.

morale semble érigée, dans ces œuvres postmodernes, en parangon de l'humanité. Figure anormale dans le sens d'« anti-normale », le *freak* apparaît ainsi comme un être en marge d'une société dont il semble paradoxalement détenir les clés : en lui accordant un rôle de premier plan d'un point de vue à la fois narratif et esthétique, le cinéma de l'outrance lui permet de s'extraire du territoire périphérique de l'incomplétude et de l'altérité monstrueuse pour, d'une certaine manière, œuvrer à son recentrement.

Chapitre trois. Centre et périphérie : une cartographie de la marginalité

Les ouvrages consacrés à l'histoire du corps insistent sur le caractère profondément périphérique des organismes atteints de dégénérescences, « échec[s] de la Création » qui « peupl[ent] les marges de la nature », à l'image des monstres chimériques évoluant, selon les croyances populaires, « aux confins du monde connu »[1]. La thématique de la monstruosité chez les cinq réalisateurs nous conduit à envisager ses déclinaisons à la lumière de la dichotomie spatiale centre / périphérie, à la fois principe essentiel du grotesque et problématique majeure de la postmodernité. Le déploiement des procédés de l'outrance dans ce cinéma situe la question du centre, envisagé comme norme, et de la marge, appréhendée comme ce qui échappe à cette norme, au cœur de l'esthétique élaborée par les différents metteurs en scène, désireux de présenter au spectateur une véritable radiographie des espaces de la frange. Elle est ainsi explicitement formulée chez Álex de la Iglesia, dont les créatures peinent à définir leur place au sein de la société contemporaine : « somos *normales* como tú », affirment à une Julia tout aussi cupide qu'eux les résidents criminels de l'immeuble de *La comunidad*, qui entendent exclure quiconque n'appartient pas à leur collectivité – leur fortuné voisin, contraint de vivre reclus dans son appartement jusqu'à sa mort, l'ancien propriétaire du logement occupé par Julia, puis l'héroïne elle-même. Tandis que Bruno aspire à faire carrière dans le spectacle pour mener une vie plus exaltante que celle du commun des mortels, dans *Muertos de risa*, Nino se montre lucide sur ses propres talents de comique et considère les passants dans la rue : « … mira a esta gente. Son gente *normal*. Sus vidas son grises, aburridas y nosotros, aunque cuesta reconocerlo, somos iguales que ellos. » Plus loin, son partenaire attire l'attention sur sa « cara de imbécil, de *anormal* total », pour amuser leur public. « Eso no es *normal* », répond, pour sa part, le directeur du cirque à Natalia, dans *Balada triste…*, lorsqu'elle évoque son attraction irrationnelle pour un compagnon qui la bat. Mais si Álex de la Iglesia et les autres cinéastes interrogent la norme, ce n'est que pour mieux malmener la limite qui la sépare du territoire périphérique de la différence et de l'« anormalité ». Ils mettent en scène un corps social habité de corps individuels qui sont autant de « point[s] frontière[s] », « réceptacle[s] et acteur[s] face à des normes […] enfouies, intériorisées, privatisées »[2], tiraillés entre soumission au modèle collectif et rejet de l'uniformisation sociale. Cette tension débouche la plupart du temps sur la déformation d'une matrice originelle passée au filtre de l'outrance, voire sur l'adoption d'une norme alternative. Un glissement, sorte de *déviance* topographique semblable à celle qui caractérise les grotesques de l'Antiquité, semble ainsi s'opérer dans le cinéma de Pedro Almodóvar, de Bigas Luna, de Juanma

[1] CORBIN, A. (coord.), *De la Révolution…*, *op. cit.*, p. 374.
[2] VIGARELLO, G. (coord.), *De la Renaissance…*, *op. cit.*, p. 10-11.

Bajo Ulloa, d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, où est déclinée l'altérité, autre notion fondamentale de la postmodernité : « En el postmodernismo, la otredad, lo que había quedado relegado por la búsqueda incesante de lo nuevo en el modernismo, pasa a un primer plano »[1], rappelle en effet Alejandro Varderi. Les différences physiques, mentales ou comportementales que présentent les créatures de ces réalisateurs dessinent un espace échappant à la « normalité », à première vue relégué aux confins de la société, mais bénéficiant d'une visibilité qui lui permet en réalité de se recentrer.

Corps dégradés, sujets diminués

En premier lieu, les divers films mettent en scène des sujets affaiblis par leur âge avancé, ou atteints d'une déficience organique et/ou cognitive, exclus de la société des individus sains et jouissant de toute leur vigueur. Les vieillards et les êtres diminués qui peuplent notre corpus correspondent ainsi aux nouvelles ramifications de la généalogie dans laquelle s'inscrivent nombre de figures littéraires, picturales et cinématographiques de la tradition nationale, parmi lesquelles nous pouvons citer pêle-mêle le frère taré du protagoniste dans *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, les bouffons et courtisans au physique singulier représentés dans la peinture baroque, les vieillards grotesques de Goya, mais aussi les personnes âgées, handicapés et autres simples d'esprit du cinéma grotesque espagnol. Certains réalisateurs de la démocratie affectionnent tout particulièrement les personnages de vieillards, intrinsèquement marginaux car en quelque sorte situées à la frontière de la vie et de la mort : chez ces metteurs en scène de l'outrance comme chez leurs prédécesseurs, l'état de décrépitude d'un organisme marqué par les stigmates du temps résulte d'un processus de dégradation révélant la finitude de l'être humain[2]. Franco lui-même est représenté dans *Balada triste…* sous les traits d'un vieil homme malade et affaibli incarnant une dictature moribonde, ébranlée par les mouvements d'opposition et les actions terroristes. Les cinq cinéastes jouent la carte de l'exagération et grossissent le trait en attribuant à leurs personnages d'âge mûr d'autres déficiences et signes de marginalité : d'origine rurale, la grand-mère de *¿Qué he hecho yo…* souffre de diabète, est analphabète et se sent inadaptée à la vie urbaine, isolée au sein d'un foyer miséreux auquel elle s'avère être seulement « ligada por el eslabón de su nieto »[3] ; l'austère grand-père de *Alas de mariposa* peine à se déplacer et demeure la plupart du temps prostré dans son fauteuil ; la vieille femme qui prend en charge Leire dans *La madre muerta* est sourde et se déplace elle aussi avec difficulté ;

[1] VARDERI, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, p. 33-34.
[2] Voir GAGNEBIN, M., « L'action du temps », *Fascination de la laideur…*, *op. cit.*, p. 41-50.
[3] GARCÍA DE LEÓN, María Antonia & MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar: la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, p. 86.

celui de *El día de la bestia* est sénile, exhibitionniste et toxicomane ; la mère spectrale de Nino dans *Muertos de risa* est murée dans son silence ; le père de Torrente est hémiplégique et contraint par son fils de mendier à la sortie du métro[1]…

L'humour corrosif des comédies de Pedro Almodóvar, d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura tient en partie aux traitements inhumains réservés à ces individus, affamés, humiliés, malmenés par leur propre entourage, victimes de l'indifférence et du cynisme d'une société peu disposée à leur concéder une place en son sein. Certains d'entre eux sont atteints de handicap(s), autre motif d'exclusion du corps social et forme de marginalité abondamment représentée dans les différents films. Les maux sociétaux paraissent en effet s'incarner dans les organismes malades des infirmes et déficients mentaux dont la mise en images illustre le propos de Paul Ardenne, au sujet des représentations du corps malade dans l'art contemporain : celles-ci rappellent « la destinée périssable » de l'humain, montrent « son incontournable faiblesse » et font valoir « qu'il n'y aura pas de salut »[2]. Les sujets subissent dans leur chair les affres de l'outrance, celle-ci s'exprimant tantôt par un excès, tantôt par un défaut organique. Ainsi, l'obésité s'apparente à une déformation spectaculaire liée à un surplus corporel. Dans une étude diachronique consacrée aux corps débordants dans la société occidentale, Georges Vigarello montre que « la stigmatisation du gros domine fortement dans une histoire de l'obésité »[3], bien que ce dénigrement évolue en fonction des valeurs culturelles de chaque époque. À partir de la deuxième moitié du XIXème siècle, les formes les plus extrêmes de corpulence s'inscrivent dans le domaine du grotesque et du monstrueux, en ce qu'elles « sont étrangères en tous points à l'univers 'acceptable' »[4]. C'est sans nul doute l'adipeux Torrente qui représente le mieux cet « être des inaptitudes »[5] qu'est le gros, confiné dans la lourdeur et l'inertie. Il rejette d'ailleurs lui-même son propre fils car « es un gordo ». Les autres personnages incarnés par Santiago Segura et Carlos Areces, Pili dans *Torrente* ou encore l'institutrice de Tete, dite la Caballé, dans *La teta y la luna*, partagent eux aussi ce physique volumineux « outrepassant la conformation convenable »[6]. Au contraire, certains individus souffrent de déficiences physiques (cécité partielle du joueur à moitié défiguré de la salle de billard dans *Torrente*, du légionnaire de *Muertos de risa* et du colonel Salcedo de *Balada triste…*, tous deux borgnes[7] ; myopie de Rafi et

---

[1] On pense aussi aux corps infirmes de la grand-mère d'Ana dans *Cría cuervos* (1976) et de la mère centenaire dans *Mamá cumple cien años* (1979) chez Carlos Saura.
[2] ARDENNE, P., *L'Image corps…*, *op. cit.*, p. 79.
[3] VIGARELLO, Georges, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, 2010, p. 297.
[4] Voir le passage consacré aux liens entre obésité et monstruosité : « La création du monstrueux », *ibid.*, p. 259-261.
[5] *Ibid.*, p. 11.
[6] CSERGO, Julia (coord.), *Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 254, 2009, p. 7.
[7] L'énucléation de Salcedo n'est pas sans rappeler la figure historique de José Millán-Astray, auteur du cri de ralliement franquiste « ¡Viva la muerte! », qui perdit un œil lors d'une opération militaire au Maroc. Son

petite taille de Carlitos dans *Torrente* ; impuissance sexuelle de l'inspecteur dans *¿Qué he hecho yo…*, de Raúl, de Benito et de Maurice dans la trilogie ibérique) ou intellectuelles (les personnages de simples d'esprit sont nombreux, en particulier chez Segura : Rafi et ses amis décervelés mais aussi Cuco, le cousin garagiste de ce dernier et Josito, autant d'individus dont le physique ingrat paraît d'ailleurs refléter les carences intellectuelles). La défaillance des corps est parfois synonyme de véritable tare : les spectacles de cette dégradation humaine sont offerts au public à travers les portraits d'invalides caricaturaux (l'enfant obèse en fauteuil roulant qui offre ses services à Torrente et la fiancée infirme du garagiste simplet, dans les deuxième et troisième volets), ou d'authentiques déficients mentaux (Pili, la sœur trisomique de Rafi, dont les hurlements stridents font sursauter Torrente ; les patients de la clinique de *La madre muerta*, établissement que Maite désigne, non sans un certain dédain, par le terme « manicomio »). Parfois, les personnages perdent leurs facultés physiques et/ou cognitives au cours du récit, à l'issue d'un événement traumatisant. Après l'accident de voiture qui a coûté la vie de Claudia, Benito, par exemple, se retrouve totalement paralysé, privé de la parole, et se voit contraint de réapprendre, au cours d'une longue rééducation, les gestes les plus élémentaires (déglutir, uriner, marcher). De même, le coup fatal porté par Gorka à Gabriel laisse ce dernier tétraplégique, muet, réduit à un état végétatif symbolisant l'incommunication dont souffre sa propre famille – ironie du sort : sa chaise roulante prend la place du fauteuil jadis occupé par un beau-père qu'il appréciait peu et lui-même diminué. Quant à Leire, dans *La madre muerta*, elle souffre de diabète et porte sur le crâne la cicatrice du coup de feu tiré par Ismael dix ans auparavant, à l'origine de son retard mental. L'infirmière Blanca souligne le statut à part de Leire au sein même de la communauté des handicapés dont elle s'occupe : qui d'autre qu'une vieille femme elle-même marginalisée par son âge, sa surdité et sa solitude « iba a adoptar a alguien tan mayor y que ni siquiera habla » ? La visibilité qu'accordent ainsi ces réalisateurs aux représentations de la décrépitude et de la déficience physique et intellectuelle témoigne d'une volonté de mettre en lumière les visages de l'humanité dégradée. À l'instar de la vieillesse, le handicap est présenté « comme une caractéristique normale du cours de la vie, il se confond avec la condition humaine » et « tend à devenir la norme »[1] dans ce cinéma-là, nouveau canon né d'un mouvement centripète éloignant lesdites représentations de leur espace marginal d'origine.

---

portrait est d'ailleurs inséré au générique d'ouverture du film, parmi les nombreux autres clichés des représentants de la dictature intégrés à la galerie d'images monstrueuses. Un zoom avant rapide et prononcé sur la photographie crée d'ailleurs l'illusion que la caméra est aspirée par son orbite vide.

[1] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 258.

Marges et marginalités sociales

La frontière entre centre et bordure est par ailleurs remise en question à travers différents types de comportements sociaux échappant *a priori* à une certaine orthodoxie. Ainsi que nous l'avons vu dans la première partie, Pedro Almodóvar apparaît comme un pionnier dans cette célébration de la marginalité sociale. À l'instar des films de l'étape noire de Bigas Luna ou de l'œuvre provocatrice d'Eloy de la Iglesia, son cinéma est habité de « seres, en general, mal aceptados por la sociedad, pero con sus mismos problemas, pasiones y deseos »[1]. L'auteur de cette analyse, Antonio Holguín, ajoute : « Almodóvar se acerca a ellos de forma humana, los conoce, comprende y les da su sitio en la sociedad actual. »[2] C'est une démarche d'empathie similaire qui est projetée dans la diégèse et adoptée par les sœurs du couvent de *Entre tinieblas*, film traitant du thème universel de « la redención de la marginación »[3]. Elles-mêmes recluses dans un espace en marge de la société, les nonnes recueillent des délinquantes et leur viennent en aide en s'identifiant pleinement à elles. Le réalisateur expose en ces termes le dessein de ses personnages :

> De la même façon que, pour sauver les hommes, le Christ s'est fait homme et a donc fait l'expérience de leurs faiblesses, ces religieuses, afin de sauver les filles perdues, doivent en être très proches, au point que l'une d'elles devient vraiment une délinquante, prenant en charge la communication d'égal à égal avec la brebis égarée. La mère supérieure représente encore autre chose : c'est la fascination pour le mal, dans la tradition de nombreux écrivains français comme Sartre et son *Saint Genet*[4].

Le concept de marginalité est donc, dans cette œuvre, étroitement lié à la notion religieuse de péché, incarné aux yeux de la Mère Supérieure par les actrices et chanteuses glamour dont les portraits ornent les murs de son bureau, mais aussi par les *Redentoras Humilladas* elles-mêmes. Celles-ci sont en effet soumises aux tentations de la chair (jadis amoureuse de la toxicomane Merche, la Mère Supérieure s'éprend de Yolanda, qui se définit elle-même comme une « puta »[5] ; Sor Rata de Callejón écrit quant à elle des romans érotiques), de la drogue[6] (la Mère Supérieure et Sor Estiércol consomment héroïne, cocaïne et acides ; la première côtoie la dealeuse Lola et finit même par accepter de participer à un trafic en Thaïlande) et du crime (Sor Estiércol est une meurtrière repentie). L'homosexualité et la drogue, thèmes déjà présents dans la production primitive et dans les deux premiers longs-métrages d'Almodóvar, participent ainsi de la peinture de comportements périphériques, également mis en scène dans *¿Qué he hecho yo….* Elles ne sont

[1] HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 68.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 219.
[4] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodóvar : conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Cahiers du Cinéma », 1994, p. 43.
[5] C'est ainsi qu'elle se présente à la nièce de Sor Rata de Callejón, qui lui répond par une question soulignant son statut marginal : « ¿pero esto no está prohibido? ».
[6] Signalons également le cas du prêtre, dépendant au tabac. Dans l'une des séquences de la chapelle, on le voit s'apprêter pour célébrer la messe, une cigarette à la bouche.

jamais envisagées comme des problèmes sociaux[1] mais comme des réalités propres au genre humain, que le réalisateur se refuse à juger ou à récriminer. Si elle est propice, dans *Entre tinieblas*, à l'expression du sentiment amoureux (les crises de manque qu'elle entraîne sont assimilées à l'absence de l'être aimé), ou à la communion avec Dieu (les visions de Sor Estiércol sont provoquées par les substances que consomme la religieuse), la drogue est utilisée par les personnages de *¿Qué he hecho yo…* tantôt comme un moyen de subsistance matérielle (Toni deale) ou physique (Gloria prend des amphétamines et inhale de la colle pour lutter contre l'épuisement), tantôt comme un soin corporel (Cristal consomme de l'héroïne pour préserver sa ligne).

De même, l'homosexualité n'est pas tant appréhendée dans sa différence par rapport à la norme hétérosexuelle que comme une réalité identitaire à l'origine de débordements émotionnels (la trame narrative de *Entre tinieblas* se tisse autour de l'amour non réciproque de la Mère Supérieure pour Yolanda, et d'une souffrance qui explose dans l'ultime séquence), ou exploitée à des fins économiques (Miguel vend ses charmes aux pères pédophiles de ses camarades de classe). En ce sens, ces films ne peuvent être considérés comme véritablement transgressifs, ainsi que le souligne Almodóvar lui-même : « La transgression est un mot moral, or mon intention n'est pas d'enfreindre une quelconque norme mais seulement d'imposer mes personnages et leur comportement. »[2] C'est en effet une Mère Supérieure à la fois lesbienne et toxicomane qui dirige la communauté des *Redentoras Humilladas,* et, dans le film suivant, un adolescent homosexuel, de surcroît prostitué, qui se voit confier le rôle de nouveau chef de famille, au terme du récit. Ces mœurs alternatives constituent ainsi le centre autour duquel s'articule le corps social tel que l'envisage Almodóvar dans *Entre tinieblas* et *¿Qué he hecho yo…* : pleinement acceptées, l'homosexualité et la toxicomanie ne sont pas interrogées en soi, mais font partie intégrante de la réalité quotidienne des personnages. Elles subissent un déplacement topographique de la frange invisible où les maintenait la culture officielle du franquisme vers cette nouvelle zone centrale dont un certain nombre de réalisateurs ont cherché à définir les contours, dès l'époque de la Transition.

Le thème de la dépendance à des substances toxiques apparaît également chez d'autres metteurs en scène de la postmodernité. Il constitue une voie d'expression privilégiée de

[1] À ce stade de sa trajectoire, Almodóvar n'aborde pas encore la drogue comme un mal sociétal, si l'on excepte la séquence inaugurale d'overdose de *Entre tinieblas*, où elle apparaît clairement comme un vecteur de mort. Antonio Holguín fait remarquer à ce sujet : « Almodóvar como contemporáneo no elude el problema, muy al contrario, en sus manos sufre una transgresión lúdica. Los drogadictos que aparecen en sus cintas lo son por el placer y el estado óptimo, tanto físico como mental, que les proporciona, o son personas que los necesitan por seguir un ritmo de vida frenético al que se ven sometidos por la sociedad que les rodea ». HOLGUÍN, A., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 70.
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…, op. cit.*, p. 31.

l'outrance, en ce sens que la circulation de ces corps étrangers dans l'organisme humain provoque des dérèglements liés à une perte de contrôle physique ou à une déformation de la perception. C'est notamment le cas dans *El día de la bestia*, où José María, consommateur de drogues en tous genres, administre du LSD à son grand-père en guise de traitement médical, et distribue des acides à ses compagnons lors de la messe noire. Sous l'effet de ces stupéfiants, le trio est victime d'hallucinations et José María, qui prétend pouvoir s'envoler, est pris d'une irrépressible crise de rire[1]. Dans *Balada triste…*, la violence de Sergio est exacerbée par son alcoolisme (« A veces pierdo el control porque bebo demasiado. […] Yo no soy una mala persona », reconnaît-il), dépendance qu'il partage avec le père de Silvia (*Jamón jamón*), mais aussi avec le psychiatre Pedro, abusé par son frère et sa belle-sœur (*¿Qué he hecho yo…*)[2]. L'univers de Torrente est également saturé de drogues et d'alcool : le protagoniste projette de démanteler un réseau de trafic de cocaïne dans le premier opus, s'entoure de personnages toxicomanes (Cuco dans *Torrente 2*, Vanessa, la fiancée *junkie* de Josito dans *Torrente 3*) et il est lui-même alcoolique et cocaïnomane occasionnel. La séquence du pré-générique, dans le premier épisode, pose ainsi l'inclination pour la boisson comme un trait identitaire majeur du personnage : les gros plans du policier buvant les nombreux verres de whisky (figure 1) que lui sert le barman alternent avec les écrans noirs sur lesquels apparaissent les noms des membres de l'équipe artistique du film (figure 2). Le caractère ridicule de cette préparation mentale, couronnée par la première réplique du policier – « acabo de entrar en servicio » –, est souligné par l'effet de décalage ironique entre l'alcoolisme compulsif que la bande image donne à voir et le *crescendo* de la musique extradiégétique épique, décalage qui discrédite d'emblée le héros de cette saga parodique. De même, la séquence dans laquelle Torrente expose son plan aux jeunes gens qui l'accompagnent s'apparente moins à l'élaboration d'une opération commando, expédiée en quelques instants, qu'à une joyeuse tournée des bars, objectif réel de la soirée. À Rafi, qui, dans *Torrente, el brazo tonto…*, s'efforce d'imiter l'ascétisme des personnages du cinéma d'arts martiaux, et à Cuco, qui fume, ingère, inhale ou s'injecte toutes les drogues qui lui tombent sous la main dans le deuxième opus, Torrente explique d'un ton dogmatique que seul « un riguroso control » permet de consommer des substances illicites sans devenir « un desecho social, un paria », c'est-à-dire sans franchir la limite qui le ferait définitivement basculer vers l'espace périphérique de la toxicomanie.

[1] Dans *Muertos de risa*, la présence anecdotique de cocaïne n'est qu'une énième manifestation de la malveillance mutuelle des personnages : la découverte, par les agents de l'aéroport, d'un sachet de drogue glissé par Bruno dans les bagages de Nino, provoque l'arrestation de ce dernier.

[2] Dans ce même film, la grand-mère est elle aussi victime d'une certaine forme de dépendance : elle prétend « flip[ar] con las burbujas » de l'eau de Vichy et sa bru la décrit comme « adicta » aux madeleines.

Figure 1

Figure 2

La notion de bordure renvoie encore, dans notre corpus, à la ligne immatérielle du seuil de pauvreté au-delà ou en-deçà de laquelle se situent les individus. Certains sujets apparaissent comme des laissés-pour-compte poussés aux comportements les plus extrêmes par leur tragique situation socioéconomique, à l'instar de Gloria, contrainte de vendre son fils et de se droguer pour soulager sa souffrance dans *¿Qué he hecho yo….* Chacun à sa manière, les personnages de ce film incarnent une attitude ou un statut social périphérique, mis en exergue par les procédés de l'exagération et de la caricature. La pharmacienne qui refuse de vendre à Gloria les Minilips lui signifie qu'elle est une « drogadicta » et, par conséquent, une marginale en regard de la norme qui consiste pour tout individu sain à présenter une ordonnance, afin de pouvoir se procurer ces médicaments : « que le he dicho cuáles son las normas », répond-elle, impassible, à une protagoniste à bout de nerfs et en manque d'amphétamines. Mais Almodóvar fait à nouveau fi du concept de norme en attribuant au protocole médical une représentante clownesque et ridicule dont la rigidité ne fait que renforcer l'empathie du spectateur à l'égard de la malheureuse Gloria. De façon générale, dans cette comédie noire, les personnages concentrent les traits de la marginalité et la misère est synonyme d'exclusion à tous les niveaux. Les modestes familles de l'héroïne et de ses voisins s'entassent dans des barres d'immeubles construites à l'époque de la dictature, symboliquement reléguées dans la banlieue madrilène, ceinturées par le périphérique, la M-30, et maintenues à la marge du centre urbain. Outre cette mise au ban spatiale, l'illettrisme manifeste de Gloria et de sa belle-mère[1] les condamne à ne pouvoir s'intégrer dans le corps social, exclusion que scellent la tentative de suicide de la première et le départ de la seconde pour son village natal, à la fin du récit. Toutefois, l'immeuble abrite d'autres individus de la lisière qui se révèlent plus aptes que les deux femmes à tirer profit de leur position excentrée, et qui se montrent même capables de solidarité. L'exubérante Cristal exerce une profession

[1] Gloria déclare à Toni qu'elle ne peut lui faire faire ses devoirs car elle est analphabète. Quant à la grand-mère, contrainte de recourir aux services de son petit-fils pour rédiger une lettre, elle lui prête une aide bien inutile dans la séquence où elle inverse systématiquement les noms d'auteurs et les mouvements littéraires auxquels ils appartiennent. Dans un autre passage, elle s'étonne de l'assiduité de Toni lorsqu'il lui explique qu'il doit aller en cours : « ¿A la escuela otra vez? Siempre con la escuela… ».

marginale et apparaît pourtant comme le personnage le plus lumineux et épanoui du film : assumant pleinement son statut, consciente de son pouvoir de séduction, la prostituée jouit d'un certain bien-être économique qui lui permet d'offrir son aide à Gloria et à ses enfants. De même, dotée de facultés télékinésiques, la petite Vanessa apparaît comme un être à part, surhumain en quelque sorte : elle n'hésite pas à utiliser son don pour se venger d'une mère qui la maltraite et fait qu'elle se sent étrangère au sein de son propre foyer, mais aussi pour porter secours à sa voisine désespérée. Les seuls personnages semblant *a priori* échapper à l'exclusion sociale sont, eux aussi, soumis à un processus de déformation grotesque qui exacerbe leurs traits marginaux : bien que jouissant d'un niveau de vie confortable – situation toutefois précaire puisqu'ils sont ruinés –, Lucas et sa femme sont décrits comme des écrivains ratés, oisifs et ridiculisés par leur malhonnêteté (Lucas veut exploiter les talents de faussaire d'Antonio pour rédiger les mémoires apocryphes d'Hitler ; Patricia est cleptomane ; tous deux enivrent Pedro pour lui extorquer de l'argent). Quant à la chanteuse Ingrid Müller, ancienne égérie du nazisme, elle a sombré dans l'oubli, raison pour laquelle elle attente à ses jours. En se montrant plus impitoyable avec ces bourgeois, dont le comportement n'est pas justifié par la lutte pour la survie, qu'avec les habitants de la banlieue madrilène, Almodóvar pourfend ainsi la norme économique en regard de laquelle les individus sont définis comme membres à part entière ou parias de la société.

Bigas Luna et Juanma Bajo Ulloa manifestent aussi un intérêt pour les êtres rattachés à une certaine périphérie sociale. Dans *Jamón jamón*, la famille de Silvia partage avec une partie des personnages de *¿Qué he hecho yo…* une humble origine sociale, contrepoint à l'aisance économique de la famille de José Luis. La condition de ce dernier est matérialisée par l'image du dressing débordant de paires de chaussures – Silvia rêve d'en posséder un semblable –, que l'on aperçoit en arrière-plan dans la chambre de Conchita. Comme Cristal, Carmen se prostitue par nécessité économique et confie à Silvia avoir été contrainte de vendre ses faveurs aux hommes afin de pouvoir élever ses filles. Dans *Alas de mariposa*, Ami appartient à un milieu social populaire et son père exerce lui aussi un métier rattaché aux franges de la ville : éboueur, il ramasse les ordures ménagères, c'est-à-dire tout ce qui est rejeté du territoire domestique. Il vit de cette marginalité qui lui confère paradoxalement une place au sein de la société, puisqu'elle lui permet d'entretenir sa famille et de participer au bon fonctionnement du corps urbain. En outre, c'est dans l'espace symbolique de la poubelle qu'il trouve les jouets cassés et le matériel que sa fille recycle pour réaliser ses travaux manuels.

De son côté, Álex de la Iglesia met en scène des personnages aux modestes origines sociales dans *Balada triste…*, où la description du quotidien des forains prend parfois des accents de comédie *costumbrista*. Les nécessités économiques contraignent le directeur à accepter la tyrannie de l'auguste dont le départ précipiterait la fermeture du cirque. À la suite de la

disparition des deux clowns, au milieu du récit, les autres artistes se voient dans l'obligation d'envisager une reconversion. Natalia évoque la possibilité de « hacer camas » ou « fregar escaleras », mais continue finalement à exercer ses talents d'acrobate dans le sordide cabaret de banlieue qu'ouvre la troupe. C'est sans doute dans *El día de la bestia* que cette peinture de la misère se fait la plus outrancière et insoutenable. Elle prend la forme d'une mendicité qui s'affiche dès la séquence du générique (la famille de gitans sans-abris, l'homme qui fait l'aumône) et qui n'est que l'un des multiples visages de la violence urbaine à laquelle le citadin madrilène est quotidiennement confronté. L'espace filmique est saturé de représentations de la marginalité : mendiants, immigrés et gitans appartiennent à des minorités maintenues au ban d'une société barbare, cynique ou indifférente. Ils sont persécutés par un gang de jeunes gens issus des classes aisées et parcourant Madrid à bord de leur 4x4 Toyota. Les membres de cette « tribu urbaine »[1] se posent en garants de ce qu'ils ont érigé en une norme sociale et identitaire coïncidant avec leurs canons idéologiques d'extrême-droite[2]. Ils entendent épurer la ville de tous les individus de la périphérie, considérés comme des parasites qui ne peuvent s'intégrer au sein du corps social et qui n'ont donc pas leur place dans la capitale. Ils apparaissent comme des inquisiteurs des temps modernes purifiant l'espace urbain par le feu : ils arrosent d'essence, puis brûlent les êtres jugés indésirables, après les avoir préalablement passés à tabac, signant tous leurs forfaits du graffiti « Limpia Madrid ». Dans cet Enfer terrestre et contemporain, les flammes ne dévorent pas les corps du péché mais ceux de la marge, et se chargent d'un symbolisme ambivalent faisant converger mythologie biblique et réalité urbaine. L'omniprésence de ce motif suggère que l'atmosphère apocalyptique du Madrid des années 1990 est moins l'indice de la naissance prochaine d'un Antéchrist chimérique que la conséquence d'une volonté d'extermination de toute forme d'altérité, également incarnée par l'austère propriétaire de la pension, Rosario. Le propos haineux de cette veuve de garde civil sur les « putas, negros, drogadictos, asesinos », qu'il conviendrait, à ses yeux, d'éliminer d'un « perdigonazo con la escopeta de caza », forge la représentation d'un être raciste et hostile envers les groupes marginaux, et déchargeant sa violence, par défaut, sur le lapin du dîner. En décidant de faire justice eux-mêmes, ces personnages mettent à mal la notion de loi, puisqu'ils enfreignent ou menacent d'enfreindre l'interdit du meurtre qui définit toute communauté humaine, afin d'imposer leur propre norme, basculant eux aussi vers un espace périphérique, situé en marge du corps social.

---

[1] MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, cité par AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, op. cit., p. 145.

[2] On peut établir un parallélisme entre le gang « Limpia Madrid » et « la Familia », groupuscule d'extrême-droite qui, dans *Taxi*, film de Carlos Saura sorti un an après *El día de la bestia*, s'est aussi donné pour mission de nettoyer Madrid des toxicomanes, travestis, homosexuels et transsexuels, jugés indésirables.

En marge de la loi

C'est cette même question de l'infraction aux règles édictées par la société qui est mise en jeu dans les drames de Juanma Bajo Ulloa, où les criminels et délinquants sont présentés comme des êtres de la bordure : marginalisée au sein de sa propre famille, de sa classe, puis totalement coupée du monde à l'adolescence, l'enfant fratricide de *Alas de mariposa* devient hors-la-loi malgré elle car « no siente ni comprende la maldad de matar »[1]. Au contraire, l'ancien repris de justice Gorka, qui vient de sortir de prison, agresse Ami puis son père en toute impunité. Dans *La madre muerta*, Ismael et Maite, « être[s] en dehors des lois », « sauvage[s] au sein de la cité »[2], s'excluent volontairement de la société. Le premier vit de cambriolages et de braquages, demeure autant que possible caché dans son repaire avec sa compagne pour échapper aux autorités, et neutralise sans remords toute personne se dressant sur son chemin.

Mais c'est sans doute le rapport de Torrente à la loi qui, dans notre corpus, est le plus paradigmatique de la complexité du dialogue entre centre et bordure, et de la difficulté de localiser la limite qui sépare ces deux territoires. Interprété par un acteur originaire du quartier madrilène de Carabanchel, le personnage est le porte-drapeau caricatural des valeurs conservatrices héritées du franquisme, actualisées par la norme nationaliste, raciste et misogyne qui gouverne sa vision personnelle de la société. Le policier circule de nuit dans la capitale espagnole et s'attarde en particulier dans les quartiers malfamés de banlieue. Amusé par les spectacles de la marginalité, il assiste passivement aux braquages, rixes de rue et mauvais traitements infligés aux prostituées par leur souteneur. Profondément xénophobe comme Rosario et les membres du groupuscule extrémiste de *El día de la bestia*, il se dresse en figure de « la lucha contra el crimen, la defensa del orden establecido, el cumplimiento de la justicia », seulement lorsqu'il s'agit de persécuter des immigrés qui fouillent dans les poubelles pour apaiser leur faim. Les étrangers qu'il interpelle par les apostrophes dédaigneuses « moritos » ou « negritos » échappent à double titre au canon qu'il a défini : exclus du corps social en raison de leur indigence, ils ont de plus voyagé depuis les horizons africains de l'Espagne pour gagner la péninsule – de la marge vers le centre – et souiller aux yeux du policier la pureté de la race espagnole. Son racisme s'exprime encore par un commentaire significatif adressé, dans *Torrente 3*, à un sans-papiers bolivien qui se propose de l'aider, originaire d'un pays qui n'est jamais pour le policier que l'une des périphéries coloniales de l'ancien empire espagnol : « Gracias amigo suramericano. Aquí se ve que algunos de vosotros habéis heredado de la generosidad y nobleza

[1] VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 5.* La madre muerta*, de Juanma Bajo Ulloa*, Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 140, 2005, p. 48.

[2] RODRIGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 99.

española. Sois una degeneración de la raza sí, pero con corazón. » Paradoxalement, le physique disgracieux, le statut professionnel et le comportement de Torrente brossent le portrait d'un personnage s'inscrivant lui-même en marge d'une société dont il prétend être le représentant : démis de ses fonctions de policier, il agit dans les deux premiers films en toute indépendance, électron libre qui détourne toujours la loi officielle pour parvenir à ses fins et persécuter les individus qu'il juge indésirables. *Torrente, el brazo tonto…* met en scène son exclusion physique et symbolique des lieux et groupes qu'il fréquente. Il est notamment chassé de son bar préféré car il refuse de régler les whiskys qu'il doit au patron, puis violemment expulsé du restaurant chinois, après avoir manifesté une nouvelle fois son hostilité envers des habitudes culturelles non espagnoles. Il se sent aussi à part au sein de son propre « commando » : le zoom arrière et la plongée sur la piste de danse bondée, dans la séquence de la discothèque, montrent un Torrente isolé au milieu de la foule, plus âgé que la plupart des autres danseurs, et visiblement peu sensible à la musique techno sur laquelle se déchaînent ses compagnons adolescents (figure 3). Il malmène le DJ pour diffuser un morceau de son chanteur favori, El Fary, qui ne suscite guère l'enthousiasme des clients de l'établissement et provoque, à nouveau, son exclusion par les agents de sécurité. À la suite de cet épisode, il est abandonné par ses camarades, qui rentrent tous chez eux, et termine la soirée seul, assis au comptoir de Luisito, avalant whisky sur whisky pour oublier une solitude qui lui pèse manifestement bien plus qu'il n'y paraît. S'il parvient à obtenir les faveurs d'Amparo dans le premier film (sans doute parce qu'elle est elle-même une marginale, nymphomane contrainte de quitter son village natal), il est rejeté sans pitié, dans les épisodes suivants, par les créatures qu'il courtise maladroitement et dont il ne fait que susciter le dégoût et le mépris. Dans son article consacré aux personnages incarnés par Santiago Segura, Jean-Claude Seguin a souligné toute l'ambivalence d'une figure tiraillée entre centre et marge :

> Torrente trouve son origine dans les franges de la grande ville, mais il porte son corps, il le pousse vers le cœur des choses. Il est désir de reconnaissance, de séduction, voire d'amour dans *Misión en Marbella*. Le corps se recentre, il fait corps avec la caricature d'une Espagne 'nationale'[1].

C'est en collaborant avec les êtres frappés de tares, dont nous avons précédemment montré qu'ils subissaient eux-mêmes un recentrement, que Torrente parvient à trouver sa place au sein du corps social. S'il méprise ostensiblement les simples d'esprit, les handicapés (il malmène l'innocent Rafi, traite sa sœur trisomique de « bicho », crache sur l'infirme obèse qui souhaite travailler pour lui, dans le deuxième opus) et les marginaux en général, il n'en recourt pas moins à leurs services afin de pouvoir évoluer au sein de l'inframonde dépeint dans les quatre épisodes de la série. Il a pour indicateurs un homme de petite taille malvoyant et à la voix haut perchée (Carlitos dans le premier volet), et un mendiant affamé qu'il corrompt en lui promettant un

[1] SEGUIN, J.-C., « Le Gros Dégueulasse », *art. cit.*, p. 127.

sandwich (*Torrente 2*), collabore avec des adolescents attardés (Rafi, Malaguita, Toneti et Bombilla), des toxicomanes (Cuco) et autres « paumés » de tous types (les membres de l'opération Woxter dans *Torrente 3*, recrutés pour former la garde rapprochée d'une eurodéputée dont la police, corrompue par une multinationale, vise à faciliter l'assassinat en faisant appel aux services de l'inefficace Torrente), avant d'être lui-même emprisonné (*Torrente 4, Lethal Crisis*). Ses succès involontaires, la plupart du temps purs fruits du hasard, permettent à ce personnage de la bordure de se déplacer vers le centre dont il avait été exclu, glissement qui se cristallise dans la séquence de clôture de *Torrente 2*, lorsque ses amis et collègues réunis célèbrent sa réintégration dans la police. Mais le recentrement n'est toujours que provisoire puisque le personnage est, deux épisodes plus tard, incarcéré et donc à nouveau mis au ban de la société. À sa sortie de prison, dans *Torrente 5*, il se reconnaît plus dans les valeurs de ce corps social qui l'a rejeté. Il décide de le dynamiter en devenant sciemment hors-la-loi et en organisant le braquage d'un casino, avec une bande d'individus tout aussi marginaux que lui.

Figure 3

La position paradoxale de Torrente est ainsi représentative de l'instabilité du concept de norme et de son inévitable remise en question dans la société contemporaine telle que la peignent les films étudiés ici. Les différents récits se focalisent sur des individus à première vue exclus du cœur de l'espace social, éparpillés sur ses bords, mais poussés, tels des pions sur un plateau de jeu, vers un centre dont les contours ne cessent de se redéfinir. Ce mouvement topographique de recentrement de la périphérie révèle une volonté commune aux cinq réalisateurs de « réduire les écarts normatifs, [d']effacer les hiérarchies somatiques, [d']inclure dans la norme les traits identitaires qui s'en éloignaient »[1]. L'analyse des occurrences du corps monstrueux à la lumière de cette dialectique spatiale nous met face aux représentations d'organismes eux-mêmes composés d'un centre humain, autour duquel rayonnent des expressions organiques déformées, extrémités corporelles bestialisées ou réifiées : au sein d'un

[1] COURTINE, J.-J. (coord.), *Les Mutations du regard…*, *op. cit.*, p. 257.

même espace corporel soumis au procédé grotesque de l'hybridation, l'humain côtoie l'inanimé et l'animal, deux territoires qui débordent sur le sien, menaçant parfois de l'absorber.

Chapitre quatre. Aux confins de l'humanité : hybridations monstrueuses

On pourrait affirmer, au sujet des metteurs en scène de l'outrance, qu'ils sont « especializados en la creación de híbridos », à l'instar de Yolanda dans *Entre tinieblas*. L'image des croisements de plantes que désire réaliser la jeune femme, dans le potager des *Redentoras Humilladas*, nous offre une clé pour aborder la question du corps dans ce cinéma. La stratégie grotesque récurrente de l'hybridation permet d'explorer les confins de la figure humaine, inscrite dans un espace de l'« être-entre, [du] passer entre, [de l']intermezzo »[1], pour l'exprimer en termes deleuziens. Les transactions entre le monde de l'homme et celui de l'animal, mais aussi entre les territoires du vivant et de l'inanimé, nous conduisent à nous interroger sur l'essence même de l'humanité : les nombreuses opérations de métissage auxquelles se livrent les cinéastes nous confrontent à son reflet inversé, l'inhumain, sorte de négatif que Jacques Bontemps définit comme « ce qui déroge à la nature ou à la condition de l'homme ». L'auteur ajoute que

> [c]ela suppose, assurément, l'humanité, au moins virtuelle, du sujet auquel on attribue ce prédicat. Mais dans la mesure où cette dérogation relève soit de l'extrême cruauté, soit de la monstruosité, soit de l''inquiétante étrangeté', c'est finalement le plus souvent à la sous-humanité de ce qui est insensible (comme la pierre) ou barbare (comme l'animal) et parfois à la surhumanité de ce qui confine au divin ou au démoniaque, que renvoie le terme d'*inhumain*[2].

C'est bien une peinture monstrueuse de l'homme que brossent les représentations hybrides alliant l'humain tantôt au vivant, tantôt à l'inanimé. D'une part, l'humain dialogue avec une animalité incarnant la persistance des pulsions primitives à l'origine des débordements comportementaux des sujets. D'autre part, la mise en scène des corps soumis à la dynamique topographique descendante précédemment étudiée implique souvent une transfiguration mécanisée de la vie réduisant les personnages à de simples pantins, privés de toute raison et manipulés par un marionnettiste invisible. Les films abordés dans ce travail dépeignent par conséquent un corps grotesque, au sens bakhtinien du terme : un corps inachevé, en état de construction et de métamorphose, figurant une humanité dont les limites sont sans cesse remises en question, repoussées, et font l'objet d'une nécessaire redéfinition.

---

[1] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, « Devenir-Intense, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible », *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 339.
[2] BONTEMPS, Jacques, « La bête humaine et la chose cinématographique » *in* AUMONT, Jacques (coord.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique (1994-1995), Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 319.

4.1. Les transactions entre humanité et animalité

La dissection des corps, dans le cinéma qui fait l'objet de notre étude, révèle l'instabilité des frontières entre les territoires de l'humain et de l'animal, liés par un rapport dialogique qui donne lieu à pléthore de transactions et d'inversions grotesques. En ce sens, l'on peut dire avec Jean-Christophe Bailly qu'« [i]l n'y a pas de règne, ni de l'homme ni de la bête, mais seulement des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres. »[1] La tension entre ces deux sphères du vivant renvoie à la dichotomie traditionnellement établie par la philosophie entre nature et culture : à l'état premier, sauvage, des bêtes ou bien des sujets qui n'ont pas réalisé leur humanité, s'opposent l'élévation par la raison et l'épanouissement de la civilisation, qui sont le propre de l'homme. Les différents films donnent à voir des personnages s'abandonnant à leurs instincts les plus primitifs et semblant parfois avoir renoncé à la rationalité inhérente à l'être humain, à tel point qu'ils n'hésitent pas à enfreindre les interdits qui garantissent, au sein d'une communauté, la préservation de cette humanité. « [T]odo sucumbe ante la fuerza de los instintos de la fiera que nos habita » dans « una sinfonía de barbarie ibérica, íntima, universal »[2], observe Mariano Gistaín à propos de *Jamón jamón*, commentaire que l'on pourrait étendre aux autres longs-métrages analysés ici. L'animalité se fait omniprésente, elle empiète sur le territoire de l'humain, envahit tout l'espace filmique et s'incarne notamment dans la vaste galerie de mammifères, d'oiseaux, de reptiles, d'insectes et d'amphibiens qui parcourt l'ensemble de notre corpus. Ce bestiaire occupe généralement la fonction médiatrice mise en évidence par Raymond Bellour : « Il [l'animal] permet de symboliser ainsi le passage de la Nature à la Culture, mais aussi à la réalité de celle-ci constamment ressaisie comme Nature. »[3] Il se présente à la fois comme l'image réfléchie et le contre-point du monde humain, dans lequel il s'insère parfois de façon incongrue, pour mettre en évidence ses pulsions et régressions.

Présences animales

Animal le plus proche de l'homme et donc sans doute le plus à même de lui renvoyer le reflet de sa propre bestialité, le chien apparaît de manière récurrente, comme en témoignent les différentes occurrences canines dans *Jamón jamón* (le carlin de Manuel, le fox-terrier de l'une des prostituées, les chiens terminant les restes de paella, la charogne de chien-loup et les lévriers dans la séquence onirique), le couple de bergers allemands qui assistent aux ébats de

[1] Cité par BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., coll. « Trafic », 2009, p. 415. Voir en particulier le chapitre « Animalités », p. 413-582.
[2] ALEGRE, L., BARREIRO, J. *et al.*, *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 57.
[3] BELLOUR, R., *Le Corps du cinéma…*, *op. cit.*, p. 443.

Benito et de Marta sur la terrasse, ainsi que les deux caniches d'Ana dans *Huevos de oro*[1], les nombreux petits chiens dont Sonsoles ne se sépare jamais dans *Balada triste…*, ou encore Franco, mascotte de Torrente à travers laquelle Santiago Segura brocarde l'idéologie conservatrice prônée par son personnage. Tete, le jeune héros de *La teta y la luna*, a quant à lui une grenouille pour animal de compagnie et l'offre à la ballerine Estrellita en gage d'amour. Dans l'une des séquences de *Muertos de risa*, l'agressivité du chat de la mère de Nino s'avère être l'un des facteurs comiques d'une mise en scène inspirée à la fois du cinéma burlesque et du *cartoon*[2] (figure 1). Bruno, dévoré par la jalousie, tente de s'introduire clandestinement chez Nino et finit par enfermer l'animal dans le congélateur pour s'en protéger. La découverte du félin, mort de froid, provoque l'effroi de la vieille femme (figure 2), qui s'effondre, victime d'une crise cardiaque. Sa disparition accidentelle ne fera qu'alimenter la haine de Nino à l'égard de son rival.

Figure 1

Figure 2

Si ces différentes créatures partagent de façon très concrète le quotidien des hommes, elles peuvent aussi revêtir une fonction symbolique et programmatique, à l'image des bêtes ailées chez Juanma Bajo Ulloa. Dans *Alas de mariposa*, drame au titre évocateur, le papillon joue le rôle d'animal de mauvais augure, voire psychopompe. Tandis que l'image de l'arrachage des ailes figure les expériences douloureuses d'une jeune fille engluée dans une existence sans espoir (haine de sa mère, viol, enfermement définitif dans un foyer asphyxiant), la présence d'un papillon venant se poser sur le voilage blanc de la chambre du bébé, dans un passage de la première partie, annonce le fratricide que commet Ami enfant quelques séquences plus loin,

[1] Jean-Claude Seguin consacre une partie de son article sur la métamorphose des corps dans le cinéma de Bigas Luna à la classification des animaux qui peuplent l'univers du réalisateur et à l'analyse de leur polysémantisme. Voir SEGUIN, J.-C., « La métamorphose des corps » *in* BERTHIER, N., LARRAZ, E., MERLO, P. & SEGUIN, J.-C., *Le Cinéma de Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 9-40.
[2] Une influence dont rend compte également le dessin animé qui fait office de générique inaugural et qui annonce certains gags et motifs clés de la comédie que le spectateur s'apprête à visionner.

meurtre poétiquement métaphorisé par l'envol d'un autre papillon[1] par la fenêtre. C'est également un animal ailé qui est associé à la mort de l'infirmière Blanca, poignardée puis cachée dans le grenier par Maite, dans *La madre muerta* : le pigeon vient se poser sur le corps enveloppé dans une bâche (figure 3) alors que la criminelle est sur le point d'abattre la jeune handicapée Leire. La séquence se clôt par un plan extérieur de la maison dans lequel nous visualisons une nuée de pigeons s'envolant soudainement par le toit en ruines (figure 4). Le rapprochement sémantique suggéré par l'image du volatile sur le cadavre induit le spectateur en erreur : alors que celui-ci croit les oiseaux effrayés par la probable agitation liée à l'assassinat de la jeune fille, il découvre, dans la séquence suivante, que Maite n'a pas pu aller au bout de son geste et c'est elle-même, un peu plus loin qui mettra fin à ses jours en se défenestrant. Álex de la Iglesia associe lui aussi le monde animal à la mort, dès les premières minutes de *La comunidad* : le film s'ouvre par la vision obscène d'un cadavre putréfié que lèche un chat. On comprend plus tard qu'il s'agit de l'animal de compagnie d'un défunt résident de l'immeuble où a lieu l'action et qu'il a survécu en se nourrissant des chairs de son maître, dont la présence du corps est révélée par l'irruption de répugnants cafards dans le logement du dessous.

Figure 3

Figure 4

Par ailleurs, le bestiaire peut mettre en lumière la tension entre deux niveaux de réalité, dédoublement résultant d'une opération d'hybridation entre des éléments *a priori* incompatibles. Pedro Almodóvar intègre par exemple un tigre et un lézard à la diégèse des deux films que nous étudions ici. Le premier vit dans le jardin du couvent de *Entre tinieblas*, choyé par Sor Perdida qui le traite non comme un simple animal domestique, mais comme « el niño » de la communauté des *Rendentoras Humilladas*. Le second est recueilli par la grand-mère de *¿Qué he hecho yo…* sur un terrain vague, au cœur de la sordide banlieue où elle réside. Le fauve et le reptile détonnent dans les environnements religieux et suburbain au sein desquels ils s'insèrent

[1] La fonction métaphorique que remplit l'animal ici est annoncée par deux plongées sur Ami enfant. Après avoir été expulsée de la chambre de sa mère, elle se réfugie dans la sienne et s'endort, recroquevillée sur son lit en position fœtale. L'ellipse temporelle coïncidant avec sa longue sieste est figurée par le fondu enchaîné qui articule les deux plans. Dans le premier, la couverture du lit reproduit la forme de la partie inférieure des ailes d'un papillon, puis, dans le second, celle de la partie supérieure. Ces images précèdent immédiatement la séquence du fratricide : c'est à son réveil que l'enfant décide d'étouffer son petit frère.

respectivement, d'une façon toute grotesque. Nous analyserons ultérieurement l'influence surréaliste sur la démarche du réalisateur, influence dont témoignent également, chez Bigas Luna, la présence de certains animaux tels que les moutons, dans *Jamón jamón*, ou les insectes, dans l'ensemble de la trilogie rouge. Le plan rapproché de la mouche qui vient se poser sur la main de Silvia endormie, annonciateur de la séquence du songe – elle-même portée par des bourdonnements de bêtes ailées –, le nom du meilleur ami de Benito, Mosca, l'insert sur les fourmis, motif funeste d'inspiration dalinienne et buñuelienne, dans la séquence inaugurale de *Huevos de oro*, ou encore les plans enchaînés sur celles qui grouillent dans le rêve du *macho ibérico* déchu (figure 5), participent de la mise en images et en sons du vaste bestiaire qui traverse l'œuvre du réalisateur catalan. Ils signalent au spectateur que c'est l'existence des personnages de la trilogie ibérique tout entière qui est placée sous le signe de l'hybridité, celle-ci reflétant à la fois un dialogue entre l'humain et l'animal, et un va-et-vient entre le réel et l'onirisme.

Figure 5

L'intégration à la diégèse d'animaux qui, là encore, détonnent dans l'univers urbain au sein duquel ils apparaissent, contribue à la mise en place d'une atmosphère fantastique, destinée à susciter l'inquiétude, voire l'horreur du spectateur, dans *El día de la bestia*. Ainsi, la chèvre que l'on aperçoit aux côtés de la mendiante gitane, dans la séquence d'ouverture, s'inscrit dans un réseau d'images diaboliques qui s'étend à l'ensemble du texte filmique. Elle préfigure l'irruption d'un cafard dans le salon de Cavan, lors de la messe noire, puis celle d'un bouc de chair et d'os qui se dresse brusquement sur ses pattes arrière. Le plan suivant donne alors à voir un face à face de profil du prêtre et de l'animal (figure 6), doublement hybride car anthropomorphisé (hybridation du bouc et de l'homme), grâce à l'utilisation d'effets spéciaux (hybridation de l'image enregistrée et de l'image de synthèse). Ce plan annonce l'affrontement final dans les tours KIO opposant Ángel, José María et Cavan aux membres du groupuscule extrémiste « Limpia Madrid », avec lesquels se confond la Bête mythologique que croit voir apparaître le curé. Le dédoublement des focalisations, dont nous étudierons les mécanismes dans la troisième partie, et la bestialité sous le signe de laquelle le titre du film et les incarnations animales de Satan placent le récit, suggèrent que le véritable diable n'est pas biblique : l'atmosphère apocalyptique

qui règne dans la capitale est en réalité la conséquence d'un retour à la primitivité et d'un débordement des instincts autorisant tous les excès. Autrement dit, la fusion de l'humain et du démoniaque ne débouche pas sur un quelconque type de « surhumanité », telle que la définit Jacques Bontemps, mais au contraire sur une forme d'humanité dégradée ou de « sous-humanité ».

Figure 6

Inversions carnavalesques

La rencontre de l'homme et de l'animal est également génératrice d'inversions grotesques résultant du bouleversement hiérarchique des deux règnes naturels. À l'instar du tigre-« niño » d'Almodóvar ou du bouc anthropomorphisé d'Álex de la Iglesia, les animaux peuvent faire l'objet d'un processus d'humanisation qui ne fait que mieux ressortir l'animalisation à laquelle sont, *a contrario*, soumis les hommes. Ce renversement est illustré, par exemple, dans *Entre tinieblas*, par le glissement identitaire qui s'opère entre Sor Perdida et le tigre. Tandis que celui-ci est assimilé à un enfant, la première semble s'imprégner de son animalité, comme le prouve la séquence du numéro de Yolanda, dans laquelle elle mime les rugissements hors-champ du fauve avec sa bouche, craignant que le public ne s'aperçoive de la présence du tigre dans le jardin[1]. Dans *Muertos de risa*, le légionnaire pleure la mort de sa « novia » Noelia – involontairement tuée par Nino –, une chèvre qui importunait ce dernier sur la scène du bar dans lequel il était en train d'interpréter une chanson de son artiste favori, Nino Bravo, précisément intitulée « Noelia ». Cette union hybride constitue l'un des effets comiques de la séquence, puisqu'elle implique non seulement une récupération du cliché du légionnaire copulant, faute de mieux, avec une chèvre, mais repose aussi sur une dynamique de renversement des signes identitaires humains et animaux : le caprin est vengé tel une demoiselle outragée par des légionnaires qui se comportent comme des bêtes, saccagent le *nightclub*, menacent son personnel et finissent par incendier l'établissement. Quant aux chiens de la trilogie rouge de Bigas Luna, ils sont affublés de ridicules accoutrements (les culottes pour chiennes en chaleur que José Luis a conçues, afin de

[1] Ce procédé grotesque de l'animalisation a été utilisé pour la réalisation du dessin principal de l'affiche du film, qui représente le buste d'un sujet hybride, vêtu d'une robe de religieuse et pourvu d'une tête de tigre.

développer un nouveau secteur au sein de l'entreprise de sous-vêtements familiale, lui valent les railleries de ses parents) ou contraints de suivre le régime alimentaire de leur maître (les caniches d'Ana dans *Huevos de oro* lapent du Coca Cola sans sucre dans une assiette que la jeune femme prépare amoureusement pour ses « little babies »), victimes, comme dans *Caniche*, des caprices et de la folie des hommes.

L'éléphante Princesa de *Balada triste…*, pour sa part, présente des traits de caractère proprement humains. Jalouse de la gent féminine qui côtoie le dompteur, elle assène un violent coup de trompe à Javier lorsque celui-ci, vêtu de son costume de clown blanc et maquillé comme une femme, discute avec son maître. Ce dernier apprend d'ailleurs à son collègue que Princesa a volontairement tué son épouse en s'asseyant sur elle : « la reventó por dentro ». La typification de l'animal et l'information cueillie par le spectateur, au détour d'une réplique, se révèlent bien moins anecdotiques qu'il n'y paraît. L'amour exclusif et ses conséquences fatales se trouvent être le moteur des agissements des protagonistes configurant le triangle amoureux autour duquel se construit le récit. D'ailleurs, dans le passage de la fête foraine, Sergio lui-même torture l'inoffensif Javier sur l'une des attractions, au point de *reventarle por dentro* : les côtes brisées, victime d'une hémorragie interne, le clown triste est hospitalisé et c'est après cette séquence de violence extrême que se cristallise sa folie vengeresse. En d'autres termes, l'humanisation de l'éléphante, responsable de la mort de la femme qu'elle considérait comme sa rivale, annonce l'animalisation des deux protagonistes masculins qui, dévorés par leur jalousie pathologique, se persécutent et tentent de s'entretuer, blessant ou éliminant au passage quelques innocents, et provoquant la mort de l'être aimé, l'acrobate Natalia, à la fin du film. En faisant fi de l'interdit du meurtre qui régit toute communauté humaine, Javier et Sergio se montrent incapables de canaliser les « pulsions élémentaires » qui les assaillent, signe d'un retour à l'état primitif et à ces « mondes originaires » antérieurs à toute différenciation de l'homme et de l'animal, pour Gilles Deleuze[1] : ils abdiquent de leur condition d'homme pour donner libre cours à une violence brute et viscérale échappant à toute rationalité. C'est cette régression que symbolise et entraîne l'ingestion, par le personnage, d'une charogne de cerf tombé au fond du puits à l'intérieur duquel il se tapit, à moitié nu, comme si l'homme assimilait par la manducation l'identité de la bête (figure 7). La séquence dans laquelle on le voit mordre à pleines dents dans la viande crue et sanglante du corps déjà en partie décomposé constitue la première étape d'un processus de déshumanisation qui s'accélère lorsque Javier est confondu avec un sanglier par le colonel Salcedo et son domestique Anselmo, puis exploité comme un vulgaire limier, humilié, contraint de ramener dans sa bouche les perdrix abattues lors de la partie de chasse organisée en l'honneur du général Franco (figure 8).

[1] DELEUZE, Gilles, *Cinéma. I. L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 49, 1983, p. 174.

Figure 7

Figure 8

De leur côté, les protagonistes de *La madre muerta*, Ismael et Leire, présentent certaines caractéristiques qui, parfois, les font apparaître moins comme des sujets de raison que comme « des êtres primaires »[1]. Dans cette actualisation cinématographique du conte du Petit Chaperon Rouge[2], le protagoniste masculin joue le rôle du grand méchant loup, rôle qu'il révèle assumer pleinement lorsqu'il adresse un cynique « Hola Caperucita, ¿te has perdido o vienes a robar? » à Blanca, terrorisée par son irruption inattendue. Peu enclin au dialogue, sanguinaire comme le loup du conte, le personnage masculin est guidé par ses sens et ne semble pouvoir communiquer qu'à travers une violence pulsionnelle. Son incroyable force physique se nourrit de son impulsivité et d'un excès d'agressivité qui le conduit à neutraliser les individus se dressant sur sa route. Il peut tuer gratuitement, mais aussi agir par instinct de survie, comme dans la séquence initiale du cambriolage : il abat la mère de Leire dans un geste de défense car cette dernière l'a surpris dans son atelier. De plus, son odorat surdéveloppé[3] s'apparente à un flair qui le rend hypersensible à toutes les émanations olfactives, air vicié du bar dans lequel il travaille, urine de son otage, liquide vaisselle de la cuisine et chocolat dont est imprégnée la peau de Leire. Quant à ses repaires successifs, ils sont autant de tanières dans lesquelles il se réfugie après avoir commis ses forfaits et, lorsqu'il ne tue pas, il mène une existence rythmée par les besoins de son organisme. On le voit s'alimenter à plusieurs reprises dans la cuisine, copuler mécaniquement avec une femme qu'il n'aime pas, et il manifeste même une attraction physique ambiguë et irrationnelle pour la jeune handicapée, attraction qu'il ne semble pouvoir contrôler et qui suscite la jalousie meurtrière de sa compagne Maite. Leire est, pour sa part, littéralement traitée comme un chien par ses ravisseurs. Ceux-ci l'immobilisent au moyen d'une chaîne passée autour de son cou et attachée au mur d'une chambre puis, plus loin, à une rambarde de la

[1] MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » *in* MURCIA, C. & THIBAUDEAU, P., *Cinéma espagnol des années 90*, *op. cit.*, p. 113.

[2] La référence est explicitée par un commentaire de Eduardo Bajo Ulloa, scénariste et frère du cinéaste, figurant sur le livret qui accompagne le DVD collector de *La madre muerta* : « Y Caperucita se vistió de luto. […] Bendijo el lobo el día en que Caperucita cruzó el bosque, porque en ese diferente ser encontró todo lo que él no era ».

[3] Le jeune terroriste incarné par Antonio Banderas dans *Laberinto de pasiones* présente une hypersensibilité olfactive similaire qui lui permet de retrouver la trace de Riza.

cathédrale abandonnée contre laquelle elle se tapit lorsqu'Ismael brutalise Maite sous ses yeux. La jeune fille est à deux reprises traînée jusqu'à la voie de chemin de fer où son bourreau, qui la fait avancer sans ménagement en tirant sur sa chaîne comme sur une laisse, est censé la jeter sous le train. Privée de la parole, ignorant le rire, facultés propres au genre humain, elle semble incapable d'éprouver la moindre émotion. Seule la vue du sang déclenche en elle une peur panique qu'elle manifeste par des petits cris et gémissements achevant de la faire apparaître comme une bête inoffensive à la merci de ses kidnappeurs.

Mise en mots et en images d'une humanité bestialisée

L'animalisation des personnages s'opère également par le biais d'images lexicales et visuelles qui permettent d'établir des parallélismes entre les deux sphères du vivant et mettent en relief leur interpénétration. Les dialogues de nombre de récits filmiques abordés ici sont émaillés de substantifs et adjectifs livrant un portrait souvent caricatural et dégradant des personnages, perçus depuis la perspective d'autres êtres diégétiques dont ils traduisent le regard. Ainsi, Torrente désigne les prostituées du premier opus par d'insultants noms d'animaux (« zorras », « guarras », « ganado », « loba »), à travers lesquelles il verbalise son mépris pour la femme, réduite à de la viande prête à consommer. Le premier volet de la trilogie rouge, que Mariano Gistaín définit comme « una historia de cuerpos y pulsiones » et « una fábula de la irracionalidad extrema »[1], déploie également un large réseau sémantique porcin, annoncé dès le titre et sur lequel le réalisateur attire l'attention de son public par la duplication du substantif « jamón ». À travers l'isotopie du cochon, animal à partir duquel est préparé le jambon, l'hédoniste Bigas Luna livre « un véritable hymne à la gloire du porc »[2] et rend hommage à un produit emblématique de la cuisine ibérique, comme il l'explique lui-même : « El origen de todo fue cuando decidí hacer un retrato del país a través de la comida y el sexo. Como lo mejor de la comida nacional, al menos desde mi punto de vista, es el jamón, pensé que un buen título sería ése. »[3] Le porc comme symbole d'hispanité est décliné sous toutes ses formes : animales, vivantes (le cochon de lait domestique élevé par les petites sœurs de Silvia, qui finit sur le barbecue ; celui poursuivi par Raúl devant la maison de la jeune femme), mais aussi culinaires (notamment les jambons suspendus dans l'entrepôt gardé par Raúl, devant lequel se dresse une gigantesque maquette de jambon). Les personnages eux-mêmes sont désignés par des termes qui renvoient à l'univers porcin : le robuste Raúl est traité de « chorizo », vocable qui désigne à la

[1] ALEGRE, L., BARREIRO, L. *et al.*, *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 57.
[2] Voir la partie que Jean-Claude Seguin consacre à ce sujet, « Du lard ou du cochon », dans son article « La métamorphose des corps », *art. cit.*, p. 26-29.
[3] Bigas Luna dans ESQUEMBRE, Jaime, « Decidí hacer un retrato del país a través de la comida y el sexo », *Cambio 16*, 28/09/1992.

fois un saucisson pimenté et, dans la langue argotique, un délinquant. En réponse aux insultants « cerdo » et « guarro » que lui lance Silvia, d'abord par mépris, puis par jeu, le jeune homme répond qu'elle est une « jamona », terme familier utilisé pour parler d'une femme aux jambes bien en chair et mettant verbalement l'accent sur la sensualité animale de l'héroïne, que le personnage masculin déclare plus loin aimer autant que le jambon. D'ailleurs, dans la séquence où Silvia annonce à sa mère qu'elle attend un enfant, cette animalité se traduit aussi à travers le terme employé par Carmen pour se référer à la grossesse de sa fille qui, pendant tout le dialogue, tient dans ses bras le cochon de lait de ses sœurs. Celui-ci apparaît comme un symbole de la permanence des instincts primaires et une « figure médiane d'indétermination qui permet en quelque sorte de franchir les frontières »[1] entre les règnes naturels. Il n'est pas innocent que la mère utilise d'abord l'adjectif « preñada » et se corrige dans la réplique suivante en lui substituant le terme « embarazada », qu'elle juge sans doute plus approprié et moins vulgaire. En effet, d'après le *Diccionario de la Real Academia Española*, le premier peut s'appliquer à la « hembra de cualquier especie », tandis que le second est exclusivement réservé à l'espèce humaine. Cette hésitation lexicale fait apparaître la gestation de Silvia comme le fruit du désir sexuel irrationnel et incontrôlable qui circule dans son corps, la pousse dans les bras de José Luis, père de l'enfant à naître, puis dans ceux de Raúl et, au terme du récit, de Manuel. Plus brutal car plus primitif, l'adjectif « preñada » ancre profondément les amours de la jeune femme dans le monde animal. Nous avons mentionné, dans un chapitre antérieur, le plan du bébé-cochon épousant le point de vue du protagoniste de *La teta y la luna*, image accompagnée d'un méprisant « cerdo » en voix *off*. Le vocable est encore associé, sous sa forme adjectivée (« el muy cerdo »), à Miguel, que Tete considère, du haut de ses huit ans, comme un rival parce qu'il convoite aussi Estrellita. Jean-Claude Seguin rappelle que le caractère insultant que lui confère la langue familière procède du regard négatif traditionnellement porté sur le porcin, métaphore de la saleté dans la société occidentale. C'est bien sur une forme de saleté morale que la cleptomane Patricia met l'accent dans *¿Qué he hecho yo…* : « tú eres un cerdo y yo una cerda », déclare-t-elle à son mari, après avoir dérobé des objets appartenant à son beau-frère Pedro, pendant que Lucas le faisait boire pour essayer de le tromper. Peu avant leur dernier affrontement, Nino et Bruno, héros de *Muertos de risa*, sont aussi dédaigneusement définis par leurs voisins, spectateurs de leur jalousie morbide, comme des « cerdos degenerados que salen en la tele ».

D'autres animaux sont également évoqués, dans plusieurs films, pour esquisser une peinture outrancière des personnages diégétiques. Par exemple, Tete compare son institutrice, figure de la démesure dont l'exubérance et les chairs débordantes évoquent certaines femmes felliniennes, à une vache, et déclare plus loin à propos de son père, exalté par ses propres

[1] SEGUIN, J.-C., « La métamorphose des corps », *art. cit.*, p. 28.

discours sur la virilité et l'orgueil catalan, que « estaba como una cabra ». Dans *Torrente, el brazo tonto…*, l'expression ahurie et le physique disgracieux de Rafi inspirent une comparaison peu flatteuse à la prostituée chargée par Torrente de le déflorer, avant sa première mission : « ¿Ha llegado el circo a la ciudad o se han dejado abiertas las jaulas a los monos? » C'est précisément d'un vrai cirque dont il s'agit dans *Balada triste…*, espace propice à une interaction continuelle entre faune et espèce humaine. Les deux clowns voient leur bestialité s'affirmer, au détriment d'une humanité qui s'efface au fil du récit : Sergio est qualifié par sa propre compagne de « bestia », tandis que Javier se comporte comme « una fiera », aussi redoutable que les fauves de la ménagerie, et défigure sauvagement son rival, avant d'être apostrophé comme un vulgaire « bicho », lors de la partie de chasse. Le *Diccionario de la Real Academia Española* propose pour chacun de ces substantifs les entrées suivantes : « animal cuadrúpedo » (*bestia*), « carnívoro » (*fiera*), et « animal » ou « ser orgánico » (*bicho*). D'un point de vue linguistique, ils ont en commun une vaste extension et une intension réduite, et constituent, par conséquent, des termes vagues et généraux visant à souligner la férocité déshumanisante des protagonistes. Ils mettent en exergue le caractère grotesque de l'hybridation de l'humain et de l'animal, révélée ici sous son jour le plus horrifiant.

Les associations que suppose l'emploi du lexique animalier, dans les différents films, entrent en résonance avec un certain nombre de rapprochements visuels, plusieurs personnages diégétiques présentant une physionomie et des caractéristiques physiques empruntées au monde animal. C'est ainsi le cas de Raúl, l'un des héros masculins de *Jamón jamón*, assimilé dans un gros plan du film à un cochon appliquant son groin contre la vitre pour adresser un baiser à Silvia (figure 9), et surtout, tout au long du récit, à un taureau, autre symbole d'hispanité et motif majeur du texte filmique. Comme le bovidé, ce jeune homme au « físico de minotauro picassiano »[1] véhicule une image de force primaire, de virilité exacerbée et d'énergie sexuelle qui tient notamment au relief plastique de sa silhouette massive et puissante[2]. L'assimilation est totale lorsque Raúl est atteint dans sa virilité, durant le duel qui l'oppose au frêle José Luis, à l'image du gigantesque taureau Osborne émasculé par le même José Luis. Bigas Luna intègre ainsi à son réseau isotopique le robuste corps taurin de l'acteur Javier Bardem, sculpté par son expérience professionnelle dans le rugby, et en fait une incarnation de l'irréfrénable pulsion sexuelle qui anime les protagonistes, véritable force tellurique se déchaînant, entre autres, lors des étreintes passionnées de Raúl et de Silvia. L'identification du jeune homme au taureau invite donc à lire les chassés-croisés amoureux des personnages et leurs funestes conséquences comme le résultat de l'explosion des passions et du retour à l'état primitif qu'elle entraîne inévitablement. Dans la séquence finale, José Luis se comporte comme un animal désireux

[1] EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 77.
[2] BERTHIER, Nancy, « Splendeurs et misères du mâle hispanique… », *art. cit.*, p. 56-57.

d'éliminer Raúl et le provoque à coups de jambon, avant d'être lui-même tué par son rival, qui n'a pas mesuré sa force. La tension entre nature et civilisation est aussi patente dans le passage où Raúl et son ami toréent nus au clair de lune, dans l'espoir que l'excitation d'une lutte nocturne leur déclenchera une érection. Motif essentiel de l'idiosyncrasie espagnole aux évidentes résonances sexuelles[1], la corrida s'apparente à un rituel à travers lequel l'être humain aspire à faire triompher la culture sur la nature. Les deux hommes choisissent de s'y livrer dans le plus simple appareil, la nudité et l'affirmation physique de leur virilité matérialisant paradoxalement un retour symbolique à l'état sauvage « [que] pone en peligro la definición de lo humano »[2].

Figure 9

Ce sont également des amants bestialisés que met en scène Álex de la Iglesia, dans *Balada triste….* Le désir qu'éprouve Natalia pour Sergio n'est pas étouffé par sa crainte des violences qu'il lui inflige. Bien au contraire, il se nourrit de la peur que lui inspire cette brutalité sauvage et de l'envie morbide éprouvée par la jeune femme d'être « destrozada en la cama ». Les personnages ne présentent pas une physionomie animale comme chez Bigas Luna, mais adoptent des comportements de bêtes suggérés par les effets audiovisuels de deux séquences en particulier. Dans la première, nous assistons à l'étreinte physique de Sergio et de Natalia contre la paroi vitrée au-dessous de laquelle s'est caché le craintif Javier. Dans la seconde, nous la percevons en ombre chinoise, à l'issue d'un parcours au milieu des cages dans lesquelles sont enfermés les fauves de la ménagerie. L'agitation et les rugissements de ces derniers nous préparent au spectacle des ébats du couple et, surtout, à la première étape de la vengeance sanglante de Javier qui a amorcé sa métamorphose. Dans les deux cas, les amants adoptent la même posture et « fornic[an] como bestias degeneradas », dirait la Julia de *La comunidad* : debout derrière Natalia, Sergio la maintient fermement ou lui tire les cheveux, lui refusant le

[1] L'art de la corrida entretient des liens étroits avec la masculinité et le sexe, comme le souligne Santiago Fouz Hernández. Celui-ci attire l'attention sur le caractère « fálico y penetrador » du *matador*, lui-même « inmensamente vulnerable ante la posibilidad de ser penetrado por los cuernos del toro ». FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 53. Dans un chapitre de la troisième partie consacré au détournement de l'imagerie nationale, nous reviendrons sur ce thème de la tauromachie.
[2] EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 80.

contact visuel qui, aux yeux de Bigas Luna, définit l'érotisme, comportement sexuel exclusif de l'être humain : « El erotismo es un privilegio de la mente, es un acto intelectual. Los animales no saben del erotismo. El erotismo es mirada, es cabeza y pensamiento, es un patrimonio del ser humano »[1]. Cette observation se révèle d'autant plus éclairante pour notre analyse qu'elle permet d'établir un rapprochement entre le cinéma d'Álex de la Iglesia et celui de Bigas Luna. En effet, la relation sadomasochiste unissant Sergio et Natalia rappelle l'attraction irrationnelle qu'éprouve Bambola pour la bête humaine Furio dans le film éponyme du metteur en scène catalan. Elle donne lieu à des « corps à corps »[2] révélant toute la violence de l'acte de chair et la « carnalité » de cette violence qui meurtrit les organismes. La caméra des deux réalisateurs donne à voir un acte sexuel purement animal, non sublimé, saisissant le spectateur par sa brutalité primitive. Dans *Balada triste…*, cette dégradation de la figure humaine est suggérée par des plans évocateurs (gros plan de Natalia ou insert sur la bouche ensanglantée de la jeune femme, qui se pourlèche), accompagnés de sons diégétiques violents (coups donnés par le couple contre la vitre au rythme de leur étreinte ; dans la deuxième séquence, un rugissement agrémente la vision de la langue de Natalia, qui apparaît en ombre chinoise [figure 10]).

Figure 10

C'est également par le biais de documentaires enchâssés dans le récit principal qu'Álex de la Iglesia sème des indices sur la typification déshumanisante de ses personnages, dans d'autres films. Dans *Muertos de risa*, la dispute opposant Nino, épris de Laura, à Bruno, qui vient de passer la nuit avec elle mais ne se souvient même pas de son prénom, est suivie de quelques images extraites d'un reportage sur la reproduction du tigre. Le commentaire de la voix *off* sur « [el] fuerte olor a almizcle » exhalé par le fauve « [para] hace[r] a la hembra sonreír de gusto » constitue une stratégie d'animalisation et un écho ironique, de la part du réalisateur, à l'arsenal déployé par les deux comiques pour séduire Laura. Leur rivalité amoureuse, qui n'est que l'une des multiples expressions de leur jalousie pathologique, est réduite à une compétition entre mâles pour gagner les faveurs de la femelle. De même, la mise en abyme d'un documentaire à

[1] ALEGRE, L., BARREIRO, J. *et al.*, *Bigas Luna…*, *op. cit.*, p. 91.
[2] On rencontre un mode de représentation similaire de la sexualité chez Vicente Aranda. AUBERT, J.-P., *Le Cinéma de Vicente Aranda…*, *op. cit.*, p. 75.

valeur programmatique sur les vautours, diffusé à la télévision alors que Julia est endormie sur le canapé, met à la disposition du spectateur de *La comunidad* des indices préfigurant les instincts primaires des hommes et des femmes de l'immeuble, charognards qui attendaient depuis des années la mort de leur riche voisin pour mettre la main sur son trésor. L'ultime plan montrant ceux-ci se disputer sauvagement la valise censée contenir l'argent est accompagné de cris porcins extradiégétiques achevant de les animaliser et donc de les ridiculiser.

Des personnages artisans de leur métamorphose

Si les images lexicales et les procédés audiovisuels exposés précédemment livrent une représentation dégradée des personnages, modelée par le regard d'autres êtres diégétiques ou par celui de l'entité énonciatrice, il semble que chez plusieurs cinéastes, certains sujets soient conscients de cette animalisation et l'assument, du moins en partie. C'est ainsi le cas d'Ami dans *Alas de mariposa*. Dans son article consacré à la violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa, Marie-Soledad Rodríguez s'intéresse à la fonction du regard de l'autre dans la construction identitaire des protagonistes des deux premiers longs-métrages du réalisateur. Elle démontre qu'Ami, parce qu'elle a intériorisé « le regard déshumanisant de Carmen », a façonné une image dégradée d'elle-même coïncidant avec celle, que lui renvoie sa mère, d'une « víbora », d'une fille criminelle, moralement aussi laide que les larves de papillon habitant l'espace filmique : « La métaphore, présente dans le titre du film et récurrente à l'image (par les dessins et les constructions d'Ami) du papillon qui finit par perdre ses ailes pour n'être plus qu'un ver repoussant sert donc à illustrer la métamorphose du personnage qui a perdu sa grâce. »[1] Le motif du papillon, déjà évoqué précédemment, offre au spectateur une clé d'interprétation invitant à lire la mue de la chrysalide comme une représentation métaphorique du parcours d'Ami. Image centrale du récit, l'insecte se trouve également au cœur des créations artistiques de la protagoniste, dessins colorés de son enfance et monstrueuses réalisations en fil de fer par le biais desquelles elle évacue son mal-être à l'adolescence. Mais c'est une transformation inversée qui semble s'opérer chez le personnage fratricide. Dans un climat familial oppressant, souffre-douleur d'une mère qui la hait et la renie depuis la mort de son petit frère, Ami ne peut s'épanouir et se replie sur elle-même. Elle se renferme dans un monde obscur et cauchemardesque et s'enlaidit volontairement, s'identifiant totalement aux larves qui peuplent son univers, chrysalides ayant elles aussi échoué à se transformer. L'interaction entre bande image et bande sonore induit cette assimilation. Par exemple, dans un passage de la seconde partie, la caméra balaie les monstres suspendus dans la chambre déserte et obscure d'Ami, tandis qu'on entend hors champ une nouvelle dispute entre Carmen et sa fille : « me ves mala y

[1] RODRÍGUEZ, M.-S., « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa… », *art. cit.*, p. 102.

no haces más que martirizarme », tente de se défendre l'adolescente, face à l'agressivité de sa mère. Elle affirme d'ailleurs plus loin à Gorka que les papillons ne sont jamais que des vers auxquels elle arrache froidement les ailes, tandis que le jeune homme s'apprête lui-même à lui *arracher* de force sa virginité. Symbole d'un mouvement avorté, d'une blessure comme les scarifications que s'inflige Ami et la défloration que lui impose son violeur, le motif de l'aile mutilée est significatif : il s'insère dans une « cartographie de la douleur » qui embrasse l'ensemble du récit[1]. Contrainte, après ce nouveau traumatisme, de s'occuper de parents désormais dépendants d'elle, elle ne peut prendre son envol et quitter le foyer familial. Cet enfermement définitif est figuré par l'encadrement de la porte que laisse apparaître le zoom arrière, dans le plan final représentant les deux femmes réunies au milieu du champ (figure 11). La métamorphose de l'adolescente en future mère apparaît ainsi comme un espoir d'apaisement seulement illusoire, puisque le papillon est irrémédiablement condamné à demeurer sans ailes.

Figure 11

Dans *Balada triste…*, c'est également parce qu'il a accepté la déshumanisation que lui a imposée le général Salcedo pour se venger du jeune homme, à l'origine de sa cécité partielle, que Javier se comporte comme les chiens de chasse de la meute. Si la résignation et le mutisme du protagoniste, que la Guerre Civile et le franquisme ont privé de son père et de son enfance, semblent suggérer qu'il accepte ce retour à l'animalité, ce n'est que pour mieux se venger de l'homme responsable de ses malheurs, le Caudillo, qu'il mord jusqu'au sang. À travers ce geste, le processus d'animalisation atteint son paroxysme, mais permet en même temps au sujet déshumanisé de châtier celui qui en est la cause. Il n'est qu'une étape intermédiaire préparant la transformation finale de l'innocent clown triste en terrifiant « ángel de la muerte », agent de sa propre métamorphose physique. Pour Ami comme pour Javier, le bouleversement identitaire, en partie conscient et déterminé par le regard de l'autre, se révèle être synonyme de dégradation :

[1] Voir RODRÍGUEZ, María Pilar, « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 105-131.

la fillette curieuse et ouverte au monde devient une adolescente repliée sur elle-même ; le clown craintif et effacé fait place à une bête sanguinaire, avide de vengeance.

Dans d'autres films, certains personnages orchestrent totalement leur propre animalisation. L'exemple le plus probant est sans nul doute celui de la mère de Silvia, dans *Jamón jamón.* Tenancière d'un bar à hôtesses et, à l'occasion, maîtresse du fiancé de sa fille, Carmen accepte d'exécuter une dernière fois pour celui-ci – auquel elle interdit préalablement de la toucher – une danse érotique aux côtés d'un perroquet, sorte de parade amoureuse qui inverse les traits identitaires humains et animaux, pour finalement les confondre. Dans l'atmosphère rouge et moite d'une chambre, elle agite un éventail et imite le volatile, reproduisant les syllabes émises par celui-ci, « guaca », tandis que l'oiseau profère un « polla » certes très humain, écho humoristique à l'émoi de José Luis, mais vide de sens pour lui. Jean-Claude Seguin fait d'ailleurs remarquer que « seul animal capable de répéter de façon mécanique les paroles humaines, il […] est le simulacre et la caricature »[1] de l'homme, projection déformée qui contribue à ridiculiser les personnages et à rendre la scène risible. Le montage alterne des plans de plus en plus courts et rapprochés de la danse lascive de Carmen, des gros plans du perroquet et de José Luis, émoustillé par le spectacle[2]. Le cri de l'oiseau finit par se substituer à la voix de Carmen tandis que la bouche de la prostituée est cadrée en très gros plan (figure 12). La coïncidence du son et de l'image scellent l'hybridation de la femme et de l'animal : la mère de Silvia semble avoir franchi les frontières de son humanité pour endosser l'identité du volatile et, de cette façon, revenir à un état primitif qui lui permet de contrôler et de satisfaire à distance le désir masculin. En même temps, le caractère grotesque de cette inversion, qui s'achève en fusion totale, suscite le sourire, voire le rire du public extradiégétique, invité à considérer avec distance les élans amoureux des protagonistes.

Figure 12

[1] SEGUIN, J.-C., « La métamorphose des corps », *art. cit.*, p. 18.
[2] Voir l'analyse que Stéphanie Canteaut propose de cette séquence dans son article sur *Jamón jamón*. CANTEAUT, Stéphanie, « *Jamón jamón,* de Josep Bigas Luna : une question d'identité » *in* MURCIA, C. & THIBAUDEAU, P., *Cinéma espagnol des années 90*, *op. cit.*, p. 83-94.

En résumé, les réalisateurs livrent des représentations outrées, déformées, le plus souvent grotesques, d'une humanité qui semble contaminée par la faune avec laquelle elle ne cesse d'interagir. Ce sont des procédés proprement carnavalesques qu'ils mettent en œuvre en animalisant les hommes et en humanisant les bêtes, décloisonnant les règnes naturels pour se livrer à toute sorte d'inversions et d'alliances identitaires. L'animalité se fait jour sous le masque de l'humanité, elle agit comme un révélateur des travers de l'homme et un catalyseur du déchaînement des instincts primitifs qui sommeillent en lui. Les transactions entre les territoires de l'humain et de l'animal résultent de l'effacement de la limite qui sépare nature et culture, pulsion et raison, état sauvage et état social, et prouvent que l'individu, happé par ses désirs, déchiré entre satisfaction de ces derniers et frustration, est à tout moment susceptible d'abdiquer de sa condition d'homme, consciemment ou non, pour revenir à une primitivité refoulée : il devient ainsi « à tous égards corps hors la loi » dominé par ses affects, basculant « dans ce qui (lui) échappe et (l')emporte »[1]. Si les procédés de l'outrance font dialoguer l'humain avec d'autres territoires du vivant, ils altèrent aussi les traits du premier en les hybridant avec ceux de l'inanimé, forgeant l'image d'une humanité « chosifiée », mécanisée.

4.2. Les corps mécanisés : des personnages-pantins

Les cinq réalisateurs recourent à une autre stratégie de déshumanisation consistant en une assimilation de l'homme à la figure carnavalesque du pantin ou à l'un de ses avatars. Certains metteurs en scène esquissent ainsi des personnages-silhouettes héritiers de l'iconographie du Carnaval. Les panses rebondies des personnages incarnés par Santiago Segura (Torrente, José María, Nino, le père de Javier) et Carlos Areces (Javier), entre autres, connectent l'univers filmique de leurs créateurs avec le patrimoine culturel espagnol en renvoyant à des figures littéraires ou populaires comme Sancho Panza et le Sampanzar basque. De même que, dans le roman de Cervantes, l'hédonisme de Sancho est mis en valeur par un effet de contraste opposant la figure du valet à celle, décharnée et ascétique, de don Quichotte, les rondeurs prononcées de ces personnages de cinéma entrent en conflit avec les physiques longilignes d'autres êtres diégétiques (Bruno et Sergio, dans les films d'Álex de la Iglesia, par exemple). Ces portraits antithétiques livrent la représentation de couples guignolesques évoluant au sein d'une réalité s'apparentant à un caricatural théâtre de marionnettes. À la suite d'auteurs et d'artistes de la tradition culturelle nationale, tels que Quevedo, Goya ou Valle-Inclán, sur l'influence

[1] GAME, Jérôme (coord.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2010, p. 162-163.

desquels nous reviendrons dans la troisième partie, les cinq metteurs en scène procèdent ainsi à un autre type de métissage, symptomatique des mutations corporelles qui s'opèrent dans ce cinéma. « Créature de l'entre-deux et du passage »[1], la marionnette, comme l'animal, fait remonter au plus primitif de l'être, et son utilisation par les réalisateurs de l'outrance témoigne, à nouveau, d'une dégradation du rapport au référent humain. Elle présente un potentiel grotesque que Rodolfo Cardona et Antonio Zahareas mettent en lumière dans leur étude de l'*esperpento* :

> Las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniquíes, las marionetas, etc. (es decir, juegos mecánicocaricaturescos) porque sugieren de modo lúdico una desviación radical e inquietante de las cosas que nos son familiares. Por su cuerpo pequeño, el títere es un símbolo eficaz de la pequeñez espiritual del hombre, de la ausencia de autenticidad: la divergencia entre lo que se dice que el hombre es y lo que es en realidad[2].

La tension entre l'organique et le mécanique résultant de l'hybridation réifiante de l'humain et du pantin traverse l'ensemble de notre corpus. Elle met non seulement en exergue la médiocrité et l'insignifiance de l'homme, mais aussi la fragilité d'une réalité aliénée, toujours en passe de se désagréger, et réduite à « un simple juego de títeres vacío »[3].

Le pantin, figure de la facticité

La vacuité de ce réel sans consistance se matérialise en premier lieu à travers la corporalité factice des multiples pantins, mannequins de cire, automates, poupées et masques insérés dans les différents univers diégétiques. De même qu'ils entretiennent un rapport quotidien avec le monde animal, les personnages sont continuellement confrontés à ces simulacres de l'homme, dans un jeu spéculaire qui les renvoie aux limites de leur propre humanité. Ainsi, Sor Víbora et le prêtre de *Entre tinieblas* confectionnent des vêtements de haute couture pour des mannequins représentant la Vierge, projections de cire mariales auxquelles Yolanda, fascinée par les créations des deux religieux, se substitue en revêtant l'une des robes, lors du spectacle organisé en l'honneur de la Mère Supérieure. Dans *¿Qué he hecho yo…*, la prostituée Cristal collectionne les Barbie – l'écrivain qui recourt à ses services lui en offre justement une lors de sa première visite – et recourt au déguisement pour se forger elle-même une apparence de poupée. La belle-mère de Gloria peint quant à elle des figurines dont certaines ornent le petit appartement familial ou le guichet de son banquier. Un gros plan de *Jamón jamón*

---

[1] Voir SCHIFANO, Laurence (coord.), « Introduction », *La Vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, p. 15-29.
[2] CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. « La lupa y el escalpelo », n° 9, 1987, p. 49.
[3] KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 312.

associe encore le vivant et l'inanimé dans l'image surréaliste d'un lézard qui surgit par l'orbite vide d'une tête de poupon gisant sur le sol sablonneux.

Álex de la Iglesia, pour sa part, joue avec ces différents motifs dans un cinéma qui fait la part belle à l'artificialité[1]. Si les masques africains que manipule José María chez Cavan, dans *El día de la bestia*, sont simplement prétexte à une mise en scène burlesque, fondée sur le comique de geste – l'acolyte du curé ne peut s'empêcher de toucher les objets de l'appartement et les brise –, le mannequin comme reflet inanimé de l'homme constitue un motif central de *Muertos de risa*, repris dans quelques séquences de *Balada triste…*, et s'inscrivant dans un réseau isotopique qui s'articule autour de la notion de dédoublement. Rappelons que les deux films se présentent eux-mêmes comme les volets d'un diptyque sur la rivalité meurtrière opposant, dans chaque cas, deux personnages aux physiques et aux caractères antithétiques, et pourtant irrémédiablement condamnés à dépendre de leur double inversé. Chacun ne semble pouvoir exister qu'à travers le rapport d'opposition et de complémentarité qui l'unit à l'autre, de même que dans l'esthétique grotesque, le rire n'a de raison d'être que parce qu'il est l'envers de l'horreur. Au début de *Muertos de risa*, le timide Nino, qui n'a jamais osé approcher une femme de chair et d'os, se console avec un simulacre de membres inférieurs féminins, sorte de poupée de sa fabrication, réalisée à l'aide d'un coussin et d'une paire de jambes de mannequin empruntées à sa mère, mercière à la retraite. Il n'est pas non plus innocent que Julián ait l'idée de former un nouveau couple comique au Musée de Cire de Madrid, où Nino et Bruno prennent conscience qu'ils peuvent devenir les héritiers – les imitations, les doubles – de célèbres duos d'humoristes espagnols, et rejoindre un jour ceux-ci sur le « tiovivo de la fama » (figure 13), manège du musée où sont exposées les statues de cire – là encore les doubles factices – de leurs modèles. Après la séparation des deux artistes, Bruno s'introduit par effraction dans la maison de Nino, parfaitement identique à la sienne, et découvre la vidéo d'un casting organisé par son ancien collègue pour lui chercher un remplaçant et continuer à exploiter le gag de la claque, à l'origine de leur succès. Les différents candidats sont jugés sur la conviction avec laquelle ils giflent un mannequin, doublure inanimée de Nino, qui peut rappeler celui sur lequel Archibaldo décharge ses pulsions criminelles, dans *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).

[1] Nous pouvons également mentionner la présence du gigantesque agent de sécurité robotisé à l'entrée de la demeure où est célébré le mariage de *Acción mutante* et les multiples mannequins qui peuplent la diégèse de *Crimen ferpecto*.

Figure 13

Dans *Balada triste…*, c'est au milieu des automates d'une fête foraine que Javier et Natalia oublient pour quelques heures leur quotidien cauchemardesque. Le lieu apparaît comme un territoire hyperréel au sens où l'entend Jean Baudrillard, à savoir comme la simulation d'une réalité qui n'a jamais véritablement existé[1] et dont ces mannequins mécanisés sont les représentants : les deux personnages naviguent sur les eaux d'une jungle amazonienne factice, menacés par de faux aborigènes et animaux, et visitent le *Museo del Horror*, qui abrite, entre autres, la statue de cire de Barbe Bleue. La référence au personnage sanguinaire du conte populaire nous permet d'anticiper la violence démesurée que déclenchera, quelques séquences plus loin, l'irruption inattendue de Sergio. De même que la femme de Barbe Bleue pénètre dans la pièce interdite[2] où sont accrochés les corps des précédentes épouses et déchaîne la colère de son mari, provoquant sa propre condamnation à mort, le clown triste et l'acrobate enfreignent la loi de l'auguste despotique et sont violemment châtiés par ce dernier. Le mannequin incarne la menace qui plane sur Javier et Natalia lorsque Sergio n'est pas physiquement présent, et apparaît comme une sorte de projection de ce dernier dans un espace hyperréel se révélant, en fin de comptes, bien moins terrifiant que le lieu de vie et de travail des protagonistes. Les occurrences du simulacre humain mentionnées dans ces divers exemples constituent ainsi autant de traces de facticité s'insinuant dans une réalité qui menace à tout instant de se disloquer. Figure tutélaire de l'art des monstres pour Paul Ardenne[3], le mannequin apparaît comme une entité de l'entre-deux, un corps de la frontière propice aux représentations de l'outrance. Il brouille toute limite entre l'humain et l'inanimé puisqu'il adopte l'apparence du premier sans en présenter les caractéristiques intrinsèques, et singe la vie tout en en étant dépourvu[4]. Dans *Entre tinieblas*, les mannequins de la Vierge sont l'écho du corps à la fois

[1] BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28. Cette définition correspond également au parc d'attractions où se rend Emilio avec ses enfants, dans *La comunidad*, Disneyland, espace hyperréel par excellence pour Baudrillard, évoqué dans les dialogues. La fête foraine apparaît encore dans *Crimen ferpecto* : elle est le lieu où Rafael tente de se débarrasser de Lourdes.

[2] L'une des répliques de Natalia suggère que l'irréfrénable désir de pénétrer dans la pièce interdite symbolise également ses inclinations sadomasochistes.

[3] ARDENNE, P., « Mannequins, poupées », *L'Image corps…*, *op. cit.*, p. 388 *sqq*.

[4] Certains réalisateurs hollywoodiens ont exploité cette ambivalence et fait du mannequin ou de la marionnette une figure mortifère s'animant à l'insu des êtres humains pour leur ôter violemment la vie.

divinisé et fétichisé de Yolanda, objet du désir charnel de la Mère Supérieure et espace au sein duquel coïncident le spirituel et l'organique. Chez de la Iglesia, les avatars du pantin *représentent* l'homme au sens où l'entend Louis Marin, c'est-à-dire qu'ils « port[ent] en présence »[1] l'humanité absente, par le truchement d'une projection du double matérialisé. La demi-femme de substitution conçue par Nino, le mannequin qui prend sa place lors du casting, les statues de cire du Musée de Madrid ou de la fête foraine accusent de façon troublante l'instabilité d'une identité humaine qui se dérobe, constamment mise en péril, au sein d'univers où les sujets finissent par s'identifier pleinement aux simulacres qui les entourent.

L'assimilation de l'homme à la marionnette

Lorsque les personnages ne se heurtent pas à ces *alter ego* pétrifiés, ils sont eux-mêmes présentés comme les figures outrées de « bufonadas, pesadillas, carnavales extraños », « gárgolas, payasos aterradores, monstruos »[2] issus de l'imagination des cinq metteurs en scène et manipulés par ces derniers comme de simples marionnettes. Les dialogues contribuent notamment à assimiler l'individu à un ridicule automate, ainsi que le prouve, dans *La comunidad*, la comparaison moqueuse qu'inspire à Julia l'accoutrement de son compagnon bedonnant : vêtu d'un smoking, il ressemble à « un muñeco de ventrílocuo ». La phrase lancée par l'un des techniciens du casting auquel participent Nino et Bruno, au début de *Muertos de risa*, s'avère également moins anodine qu'il n'y paraît : « Queremos cómicos, cómicos e imitadores, nada de muñecos, ¡joder! » Si elle est dans la séquence un simple indice de l'humeur du locuteur, irrité par la présence de ventriloques sur le plateau, elle éclaire tout le récit et met en lumière le processus de « chosification » auxquelles les créatures d'Álex de la Iglesia sont irrémédiablement condamnées, phénomène observable aussi, à des degrés différents, chez les quatre autres réalisateurs. Les personnages ont beau se présenter comme des êtres de chair et d'os, ils n'en demeurent pas moins des silhouettes que les dialogues et les événements diégétiques ne cessent de rabaisser au rang de marionnettes.

Ce processus réifiant se manifeste par une gestuelle mécanisée qui est souvent source de comique burlesque, ainsi que le rappelle, à la suite de Bergson, Georges Minois en s'appuyant sur l'exemple de « Sancho Pança lancé en l'air comme un ballon », dans le chapitre 17 de la première partie des aventures de don Quichotte : « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne

---

L'exemple le plus connu est sans doute celui de la poupée criminelle Chucky, héroïne d'une série de films d'horreur dont le premier opus remonte à la fin des années 1980 (*Chucky : jeu d'enfant*, Tom Holland, 1988). Plus récemment, on peut penser à *Dead Silence* (James Wan, 2007) ou à *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014).

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

[2] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 49.

l'impression d'une chose. »[1] Emmanuel Dreux dresse une généalogie du burlesque au cinéma et rappelle la relation qu'entretient cette catégorie du rire, propice à l'exagération et à la déformation, avec le grotesque[2]. La primauté du corps matériel et les gags que le geste subversif génère permettent de rattacher le burlesque à l'esthétique de l'outrance, comme le montre l'auteur : « l'élément corporel est pour le burlesque une composante essentielle dont il exploite toutes les outrances et déformations. Ce comique du corps peut aussi être trivial et obscène, exploiter la scatologie et le répugnant, présenter toutes sortes d'exagérations et de difformités. »[3] Ainsi, les policiers qui viennent interroger Gloria sur la mort de son époux dans *¿Qué he hecho yo…* sont discrédités par leurs mouvements empruntés et leurs déplacements mal coordonnés, qui suggèrent visuellement leur incapacité à résoudre l'enquête : l'inspecteur et ses subalternes paraissent « desarticulados, como muñecos incapaces de movimientos coherentes »[4] issus, à l'instar des « centauros »[5] mi-humains mi-machines (Antonio, l'homme-taxi, et le client du bar qui imite le vrombissement des véhicules à moteur), de l'hybridation du vivant et du mécanique. Dans cette dynamique de réification, la violence elle-même obéit à un mouvement de « décentralisation » et se révèle « indissociable de la danse ou du ballet »[6], souligne Olivier Mongin dans un développement sur les principes esthétisants que lui appliquent certains réalisateurs de la postmodernité. En témoignent les scènes de règlements de comptes chez de la Iglesia, Segura ou encore la séquence de *La madre muerta* dans laquelle Ismael s'agite comiquement pour échapper au regard de la vieille femme qu'il tente en vain d'endormir au chlorophorme. Dans *Torrente*, la chute des deux hommes de main, tués à distance par Malaguita à l'aide d'un *shuriken* qui vient se planter dans leur front, évoque moins les prouesses de célèbres espions du cinéma *mainstream* nord-américain que le théâtre de guignol. Ils tombent simultanément du haut d'un muret, l'un en avant, l'autre en arrière, dans une sorte de pantomime ridiculisant les truands de cette comédie parodique. Chez de la Iglesia comme chez Segura, les cascades invraisemblables se conjuguent aux innombrables chutes et mauvais

---

[1] MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 480.

[2] DREUX, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, p. 25 *sqq*. Voir aussi l'étude consacrée par Vincent Amiel au cinéma de Buster Keaton : il y examine les chorégraphies d'un corps qui « sort de soi » et oppose le burlesque de Keaton à celui de Charlie Chaplin. AMIEL, Vincent, « Buster Keaton et l'exact emportement des corps », *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 11-34.

[3] DREUX, E., *Le Cinéma burlesque…*, *op. cit.*, p. 31.

[4] SEGUIN VERGARA, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Tres Fronteras, col. « Monografías Filmoteca Regional Francisco Rabal », 2009, p. 257.

[5] Voir SEGUIN, Jean-Claude, « Le daré una vuelta por la M-30… Le va a gustar » *in* CUETO, Roberto (ed.), ¿Qué he hecho yo para merecer esto!! *de Pedro Almodóvar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Textos Minor, p. 295-318.

[6] Il travaille par exemple à partir des films de John Woo et de Quentin Tarantino, qu'il considère comme de véritables chorégraphes de la violence. MONGIN, Olivier, « Esthétisation : obsession et mouvement du détail », *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 38-39.

traitements infligés de manière répétée à certains personnages, qui s'en remettent sans difficulté (le *motorista fantasma* de *Balada triste…* est propulsé dans les airs par un canon et s'écrase inlassablement contre les murs ; Cuco se relève, indemne, après avoir été écrasé par une voiture, dans *Torrente 2*). Ces acrobaties et accidents, qui évoquent l'univers du *cartoon*, sont les marqueurs d'une « décorporéisation du corps »[1] dont la finitude est provisoirement suspendue : l'organisme est réifié, utilisé comme une matière malléable et flexible. Il acquiert un statut de « cuerpo-juego »[2] qui confirme l'effacement du sujet humain derrière la figure ludique du pantin.

C'est de ce même processus que relève encore le gag de la gifle dans *Muertos de risa*, clé de l'humour des protagonistes et moteur de leur succès, dont la comicité tient à la répétition mécanique d'un acte gratuit. La voix *off* de l'agent de Nino et Bruno, Julián, analyse l'essence comique de ce « geste subversif »[3], pour reprendre l'expression d'Emmanuel Dreux, qualifié de « sencillo », « brutal » et « absurdo », expliquant que « aquella bofetada era un acto de anarquía total, una liberación absoluta de cualquier compromiso ético », geste infligé à un être immobile, impassible, complètement réifié : « cuando me pega, no me mira, me trata como si fuera un objeto, un mueble », se lamente Nino. Lors de leurs prestations et interviews télévisées, son partenaire le compare à « una auténtica máquina de contar chistes », à un « muñeco de goma » insensible dont les joues flasques semblent avoir été conçues pour recevoir des claques à la chaîne. Au contraire, dans la dernière partie du film, le craintif Tino, bien que manipulé comme une vulgaire marionnette, soulevé et déposé dans un placard puis enfermé à l'intérieur d'une valise, échoue à remplacer Nino car sa « cara de pena » trop humaine l'empêche de demeurer parfaitement inexpressif et endigue le processus de « chosification » qui avait fait le succès de son prédécesseur. C'est sur la scène du *Teatro Argentino*, face à un public hostile, que Bruno a, pour la première fois, l'idée de gifler Nino, paralysé par le trac et incapable de réciter son texte . L'effet de ralenti et le gros plan de la main s'enfonçant dans les chairs de la victime dilatent l'instant, signalant au spectateur le rôle décisif que jouera dans leur trajectoire artistique et personnelle ce geste improvisé (figure 14). Le procédé du ralenti intensifie la réification car « il consiste à donner par apparence le mouvement d'un mécanisme à n'importe quel mouvement vrai. »[4] La nécessaire déshumanisation du sujet qui reçoit le soufflet entraîne la mise en place d'une hiérarchie non seulement entre les deux humoristes (sujet animé et actif – individu réifié et passif), cause première de leur rivalité, mais aussi entre les rieurs diégétiques et la cible de leurs moqueries. Le rire naît de la perception d'un conflit entre l'automatique et le vivant dans

[1] SEGUIN, J.-C., « Le Gros Dégueulasse », *art. cit.*, p. 125.
[2] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo…*, *op. cit.*, p. 21. Voir aussi les variations sur la notion de corps-jeu dans ARDENNE, Paul, « Corps je, corps jeu, corps joué », *L'Image corps…*, *op. cit.*, p. 184-245.
[3] Voir en particulier le chapitre « Le gag » *in* DREUX, E., *Le Cinéma burlesque…*, *op. cit.*, p. 73-84.
[4] VALÉRY, Paul, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », n° 254, 1974, p. 976.

l'exécution de cet acte gratuit, non justifié par un motif rationnel et fondé sur un comique de répétition outré : le gag est indéfiniment décliné dans de multiples sketches narrativisés et des mises en scène de plus en plus sophistiquées, ou sur les plateaux de télévision dont les spectateurs forment une file d'attente pour gifler Nino l'un après l'autre. « El efecto siempre era el mismo, como apretar un botón », commente Julián en voix *off*. Ses propos mettent en lumière un phénomène inconscient d'automatisation du vivant qui nous renvoie aux travaux du philosophe Henri Bergson[1]. Le spectacle de la vie mécanisée implique une suspension provisoire des émotions permettant le surgissement du rire. Le public diégétique ne manifeste aucune compassion envers Nino et ressent, de surcroît, un irréfrénable désir de décharger sa violence sur ce sujet-pantin, y compris hors de la scène. Il semble pertinent d'analyser les mécanismes de cette action automatisée à la lumière non seulement de la théorie bergsonienne du rire, mais aussi de celle de la dégradation[2] : le public diégétique perçoit une forme d'infériorité dans la représentation de cette humanité altérée et c'est précisément de la constatation d'un rapport hiérarchique que jaillit le rire cruel.

Outre ce geste paradigmatique de la déshumanisation des personnages, il convient de signaler, dans le même film, certains effets de mise en scène qui participent d'un processus de « chosification » des individus. Ainsi, les danseuses payées par Nino pour créer une atmosphère de fête perpétuelle, destinée à susciter la jalousie de Bruno, sont d'abord perçues en ombre chinoise depuis la rue, présentées au spectateur comme des silhouettes se trémoussant au rythme de musiques électroniques (figure 15). Des plans en intérieur (figure 16) révèlent un peu plus loin qu'elles se meuvent sans envie, jusqu'à épuisement, et juxtaposent dans le champ deux occurrences contradictoires du pantin : l'agitation des jeunes femmes évoque la gestuelle mécanique des automates et se heurte à la prostration de la mère de Nino, assise à leurs côtés, muette, inerte, semblable à une statue de cire.

Figure 14

[1] BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997, 157 p.
[2] FOURASTIÉ, Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983, p. 12.

Figure 15

Figure 16

La dégradation de ces personnages-épouvantails, figures déchues de leur humanité, est par ailleurs symbolisée par les multiples mouvements de suspension et chutes évoqués plus haut. L'abolition de la pesanteur, « phénomène physique monstrueux par excellence »[1], pour Gilbert Lascault, achève de les faire apparaître comme des marionnettes dont une main invisible aurait coupé les fils. Cette assimilation est particulièrement manifeste dans *La madre muerta* : rejetée par Ismael, Maite se défenestre depuis une chambre d'hôpital et son corps vient s'écraser sur une ambulance, telle une poupée de chiffon. Filmée en gros plan, l'expression pétrifiée de la morte s'apparente à un masque de cire, comparaison implicite accentuée par la blancheur de son visage (figure 17). D'ailleurs, si le motif grotesque du pantin et la « chosification » de l'homme peuvent être sources de rire comique, comme c'est le cas dans *Muertos de risa*, ils se trouvent être également moteurs de l'angoisse. Deux séquences du deuxième long-métrage de Bajo Ulloa nous semblent illustrer toute l'ambivalence de l'esthétique grotesque, qui y est révélée dans sa dimension la plus sombre, à travers une actualisation de la figure de la marionnette : tout d'abord, le passage, mentionné plus haut, où Ismael s'introduit chez la vieille femme qui a pris en charge Leire, est prétexte à la création d'une véritable chorégraphie burlesque se déployant dans l'espace réduit de la cuisine. L'effet risible de cette pantomime, réglée au millimètre, procède du contraste entre les gestes désordonnés du protagoniste, d'une part, et la tranquillité et les déplacements lents du personnage féminin, d'autre part. Ismael tente de se dérober au regard de sa proie, ainsi qu'à celui de la voisine que l'on aperçoit à travers la fenêtre, manque de faire tomber un pot en verre qu'il rattrape de justesse, puis choit au beau milieu de la pièce, après avoir inhalé involontairement les vapeurs du chloroforme qu'il a lui-même versé sur un mouchoir. La tutrice de Leire, dont on apprend plus loin dans le récit qu'elle est sourde, ne semble pas avoir remarqué la présence de l'intrus et continue à préparer son pot-au-feu, comme si de rien n'était. Après une brève ellipse coïncidant avec le moment où Ismael est resté endormi, le raccord-regard sur la vieille femme, morte d'une crise cardiaque, fait basculer le spectateur

[1] LASCAULT, G., *Le Monstre dans l'art occidental…*, *op. cit.*, p. 171.

vers l'horreur : le gros plan de son visage figé dans une expression d'effroi[1] (figure 18), nouvelle occurrence du masque mortuaire, et le rire cynique que suscite cette vision macabre chez le personnage masculin, provoquent un sentiment de malaise qui contrebalance l'humour des plans précédents. Dans ce passage, Ismael concentre les traits contradictoires du grotesque. Personnage-pantin à la gestuelle saccadée, avantagé comme les héros du cinéma burlesque par les lois du hasard[2] – la vieille femme meurt, lui permettant d'enlever Leire sans être inquiété –, il semble animé de pulsions démoniaques qui se déchaînent également dans la séquence de la cathédrale : après avoir brutalisé Maite, il évacue sa violence en actionnant, à l'aide de ses quatre membres, le gigantesque soufflet de l'orgue. La bande sonore superpose ses hurlements d'aliéné aux sons graves et discordants émis par l'instrument, et intensifie l'atmosphère de terreur créée par l'obscure tonalité bleutée de l'image. Cadré de dos, il s'apparente à une effrayante marionnette en suspension, totalement dépossédée de son corps (figure 19). Un travelling vertical le montre en train d'exécuter « [una] danz[a] de la muerte ridículamente contorsionad[a] »[3], qui ne manque pas d'évoquer le motif du Carnaval macabre et ses nombreuses représentations dans les arts et les lettres espagnols.

Figure 17

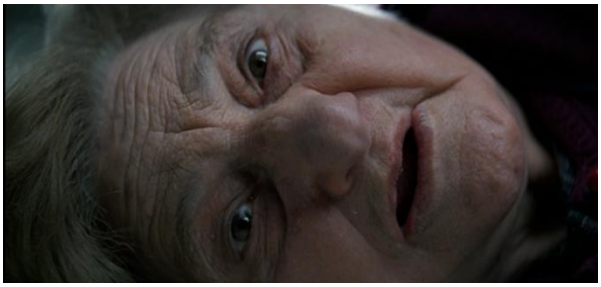


Figure 18

Figure 19

[1] On peut penser également à celle de la mère du héros de *J'irai comme un cheval fou* d'Arrabal : elle meurt dans son lit d'une crise cardiaque en voyant surgir son fils, le visage dissimulé sous un masque repoussant.
[2] KRÁL, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 78.
[3] KAYSER, W., *Lo grotesco…*, *op. cit.*, p. 211.

Travestissements et clowneries

La tradition du Carnaval dont le pantin est l'emblème s'actualise également à travers le motif ludique du travestissement, propice à pléthore d'inversions grotesques. Dans *¿Qué he hecho yo…*, notamment, la garde-robe de Cristal regorge de déguisements qu'elle porte pour dramatiser son propre corps dans des mises en scène destinées à satisfaire les fantasmes de ses clients. Elle inclut notamment une traîne de mariée, accessoire utilisé à des fins érotiques par cette prostituée qui joue à la jeune vierge. Les deux comiques de *Muertos de risa* arborent de multiples costumes qui leur permettent de décliner à l'infini le gag de la gifle (c'est d'ailleurs dans son costume de lapin géant que Nino décide de renverser le rapport hiérarchique sur lequel repose leur duo et de frapper Bruno, habillé en prestidigitateur, à l'aide d'un poisson en plastique). Deux de leurs collègues, pour leur part, revêtent l'uniforme de *policías antidisturbios* afin de jouer un mauvais tour à Bruno, lors d'un simulacre d'arrestation. Dans *La comunidad*, le petit Armandito porte un costume de *Power Ranger*, tandis que Charly arbore tout au long du film celui de Dark Vador, personnage de *La Guerre des Étoiles* dont il reproduit les gestes et la respiration pesante, au point que sa mère le traite de « travestí ». Il ne l'ôte que dans la séquence de la fête, où on le voit coiffé d'un chapeau melon qui n'est pas sans rappeler celui de Charlie Chaplin. Ses accoutrements et l'allusion onomastique au célèbre acteur-réalisateur ancrent le personnage, en apparence ingénu, dans le burlesque, ce que confirment sa gestuelle maladroite ainsi que les coups et gifles qu'il reçoit de manière constante. Dans *Balada triste…*, les artistes du cirque gravitent autour de la figure centrale du clown, que le travestissement et le maquillage font apparaître comme une imitation outrancièrement déformée de l'homme, inscrite dans la généalogie populaire des diables et bouffons carnavalesques. Il est d'ailleurs nécessaire de s'attarder un moment sur ce personnage, omniprésent chez certains réalisateurs, seulement ébauché chez d'autres. La comparaison avec les pitres de cirque est suggérée, dans *Entre tinieblas*, tantôt par le biais de l'image, tantôt par celui du lexique. Les plans du visage outrageusement maquillé de la caricaturale marquise (figure 20), trait physique que celle-ci partage avec le personnage anecdotique de la pharmacienne de *¿Qué he hecho yo…*, ne manquent pas d'évoquer, dans l'esprit du spectateur, la face fardée des clowns et, par là même, de ridiculiser celle qui se présente comme la bienfaitrice du couvent, plus préoccupée par son apparence que par le sort de la communauté des *Redentoras Humilladas*. Dans une autre séquence, la Mère Supérieure lance un autoritaire « ¡Quítate payasa! » à Sor Rata de Callejón, après avoir découvert les romans à l'eau de rose dissimulés sous son matelas. L'allusion verbale au clown constitue ici un écho à la gestuelle burlesque de la sœur, qui tente maladroitement de cacher ses écrits, et une indéniable manifestation de mépris envers la religieuse et sa production littéraire.

Figure 20

Chez de la Iglesia et Bajo Ulloa, la figure du clown, paradigmatique de l'ambivalence grotesque, est appréhendée dans sa double dimension risible et terrifiante. Elle hante véritablement l'univers du premier : si sa présence obsédante se dessine dans des comédies antérieures, telles que *Muertos de risa*, *Crimen ferpecto* et même dans *El día de la bestia* (la mise en scène satanique d'Ángel est qualifiée de « payasada » par Cavan), elle envahit pleinement l'espace filmique dans *Balada triste….* Les personnages diégétiques semblent totalement habités par leur rôle, tant et si bien qu'ils reproduisent dans leur réalité la tension qui sous-tend leurs numéros et la déforment exagérément, transformant l'effet comique original en violence hyperbolique. Cette figure inquiétante s'insinue encore dans le film à travers le procédé de mise en abyme et se décline à travers différents clichés intégrés au générique d'ouverture, images authentiques de sketches enchâssées dans le récit principal, affiches de cirque placardées dans la ville[1], etc. En outre, le travestissement du clown est propice aux inversions et aux hybridations carnavalesques, en particulier au dialogue entre les genres masculin et féminin qui se rencontrent, s'inversent, voire se confondent, au sein d'un même espace corporel (l'auguste incarné par le père de Javier, au début du film, arbore une robe à volants et est coiffé d'une perruque blonde ; quant à son fils, vêtu de sa tenue de clown triste, il est, à plusieurs reprises, comparé à une femme), tandis que le maquillage, sorte de corollaire du masque, fige l'expression humaine en une inquiétante grimace grotesque. Si l'atmosphère *costumbrista* du film peut évoquer *La Strada* (1954) et *Les Clowns* (*I Clowns*, 1971) de Federico Fellini, le regard coulrophobe porté par Álex de la Iglesia sur l'univers de ses artistes de cirque n'a rien de commun avec la tendresse manifestée par le cinéaste italien pour le monde forain. Les clowns aliénés du réalisateur basque incarnent physiquement le contexte historique de violence dans lequel ils s'inscrivent (le conflit civil ou les dernières années du franquisme). Tandis que

[1] Le message d'amitié véhiculé par la carte que tient Javier entre ses mains, après sa métamorphose en clown vengeur, se heurte ironiquement à la violence manifestée par les protagonistes : le recto représente un auguste assis contre un mur, à côté duquel figure l'exclamation pré-imprimée « ¡Qué hermoso tener un amigo en quien apoyarse! ». À ce stade du récit, Javier a lui-même perdu la raison et entrepris de se venger de son rival, tout en terrorisant les infortunés qui croisent son chemin. L'ensemble du texte filmique démonte l'image humaine du clown affable, aimé des enfants, pour forger celle d'un automate criminel.

l'auguste interprété par Santiago Segura, enrôlé de force par les miliciens républicains, se transforme en une machine de guerre qui massacre les soldats nationalistes à grands coups de machette, Javier et Sergio terrorisent leur entourage et portent sur leur visage les stigmates de la destruction qu'ils sèment autour d'eux. Déchiquetées et recousues, ou brûlées à la soude caustique et au fer à repasser (figure 21), leurs faces ravagées et maquillées de fard sont utilisées comme « 'matière' d'une forme monstrueuse »[1]. Leur épiderme devenu « [p]eau-monstre »[2] rappelle d'ailleurs celles du Joker de *Batman* (Tim Burton, 1989, [figure 22]), « payaso y monstruo a la vez »[3], et les pulsions meurtrières des deux personnages évoquent les crimes commis par l'effrayant clown du roman de Stephen King, *Ça* (*It*, 1986), adapté pour la télévision par Tommy Lee Wallace, en 1990.

Figure 21

Figure 22

Dans *La madre muerta*, c'est également un numéro clownesque qu'improvise le tueur Ismael – d'ailleurs qualifié de « payaso » par sa compagne, dans la séquence où il lui narre en riant le meurtre de son patron –, pour tenter de faire rire Leire (figure 23). Il se barbouille le visage de rouge à lèvres, adopte une voix haut perchée et, enveloppé dans un drap, saute sur un fauteuil, dans l'espoir de faire naître un sourire sur le visage de la jeune handicapée. Bajo Ulloa reprend ici une figure qui habitait déjà deux de ses courts-métrages réalisés dans les années 1980, *El último payaso* et *Akixo*.

---

[1] LASCAULT, G., *Le Monstre dans l'art occidental…*, *op. cit.*, p. 209.

[2] DESCHAMPS, Bertrand, « La peau à l'écran » *in* VERGEZ-SEIJA, Sarah (coord.), *La Peau. Un continent à explorer*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 240, 2005, p. 103.

[3] Ce personnage se glisse aussi furtivement dans *La comunidad* et y apparaît déjà comme une figure maléfique : dans la première séquence, Julia ramasse sur le trottoir une carte de jeu à l'effigie du Joker. Elle y voit un heureux clin d'œil du destin – elle passe la nuit dans un luxueux appartement et découvre peu après le trésor du voisin –, mais l'enchaînement des événements, suite à son irruption dans la vie de la communauté de l'immeuble, signale rétrospectivement qu'il s'agissait en réalité d'un signe de mauvais augure. Álex de la Iglesia déclare au sujet de ce personnage de cinéma hérité de la bande dessinée : « Yo creo que el *joker* es uno de los iconos más poderosos de la cultura contemporánea. Es payaso, es monstruo, es Coney Island, es payaso y monstruo a la vez, es el expresionismo alemán puro y duro. Es un personaje que parece sacado de Murnau o de cualquier otra película muda alemana. » ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia…*, *op. cit.*, p. 237.

Figure 23

Javier, Sergio et Ismael partagent par conséquent une personnalité double concentrant l'essence du grotesque, et apparaissent comme des « funambules de l'existence »[1] dont les agissements motivent une réflexion sur la fragile condition humaine. Psychopathes mus par leurs instincts, automates assassins, ils sont paradoxalement aussi capables de sentiment. Sergio confesse éprouver un « amor verdadero » pour Natalia, Javier se dit « loco por [ella] », et tous deux se repentent d'avoir provoqué la mort de la jeune femme, dans un jeu final de champ contrechamp spéculaire les montrant en larmes (figures 24-25). Ces ultimes plans donnent à voir leurs visages grotesques dévastés par la violence, déformés au point que le spectateur ne sait plus s'ils grimacent de chagrin ou de rire. De même, Ismael est un personnage double que son interprète, Karra Elejalde, définit à la fois comme « un delincuente compulsivo » et « [un] personaje que odi[a] las malas palabras, un individuo muy asceta, que no bebe, toma cola-cao con magdalenas, es muchas veces *naïf* »[2], un sujet capable de rire de bon cœur devant un dessin animé, avant de faire tuer l'intruse qui a osé s'aventurer sur son territoire. Les émotions qu'il cherche à susciter chez Leire, grâce à sa mise en scène burlesque, contrebalancent les atrocités mécaniquement perpétrées dans d'autres passages. Dans la séquence finale, lui-même finit par extérioriser les sentiments que l'adolescente a fait naître en lui, au terme d'un parcours d'humanisation qui s'achève par le retour de l'automate meurtrier « dans l'humanité souffrante »[3] : malade, blessé, affaibli, plaqué au sol par les infirmiers de la clinique, il ne peut retenir ses larmes lorsqu'il voit la jeune fille s'éloigner. Ce sont, par conséquent, des êtres duels aux personnalités réversibles dont Álex de la Iglesia et Juanma Bajo Ulloa tracent le portrait. Personnages à facettes comme les clowns qu'ils incarnent, figures à la fois ludiques et maléfiques, ils paraissent évoluer sur un fil, aux confins d'une humanité qui se dérobe, s'efface parfois totalement, pour finalement sembler se redessiner.

[1] RIBON, M., *Archipel de la laideur…*, *op. cit.*, p. 307.
[2] Karra Elejalde dans VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 5…*, *op. cit.*, p. 116.
[3] RODRÍGUEZ, M.-S., « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa… », *art. cit.*, p. 102.

Figure 24

Figure 25

Les êtres diégétiques paraissent ainsi se dupliquer, trouvant dans les marionnettes, mannequins, statues de cire et autres automates, un reflet inerte, un double factice qui représente la vie tout en en étant dépourvu. Les personnages-pantins sont autant de passages vers d'inquiétantes étrangetés qui déstabilisent les frontières de leur propre humanité. Leur typification ambivalente suppose un constant va-et-vient entre l'organique et le mécanique, entre, d'un côté, les émotions et mouvements naturels de l'homme, et, de l'autre, les gestes schématiques et désordonnés d'une simple marionnette. Néanmoins, elle ne marque pas tant la victoire absolue de l'inanimé sur l'humain que l'émergence d'une troisième réalité, née de la convergence des deux autres. S'il malmène et repousse les limites séparant communément l'humanité des autres règnes naturels, le procédé grotesque de l'hybridation témoigne d'une « *irréductibilité* du thème humain »[1] reflétée par les œuvres des cinq réalisateurs. En d'autres termes, la question de l'essence de l'homme constitue un enjeu majeur de la représentation de la corporalité dans le cinéma de l'outrance. Mais c'est une identité composite que mettent en lumière les alliances monstrueuses de l'humain et du non humain, au sein d'un corps décrit comme une figure instable, en devenir. Ses métamorphoses s'opèrent d'ailleurs dans des espaces eux-mêmes intrinsèquement monstrueux, fluctuants, déformés par la violence qui y circule, imprégnés des maux d'une société contemporaine en mal de repères.

[1] ARDENNE, P., *L'Image corps...*, *op. cit.*, p. 181. (L'auteur souligne)

Chapitre cinq. Espaces de la monstruosité : le corps social en crise

Avant d'entreprendre la dissection du corps urbain, étape incontournable dans l'étude des expressions diégétiques de l'outrance, il convient d'expliciter le sens que nous conférons au terme *espace* dans notre travail. Nous l'envisageons, avec André Gardies, comme construction abstraite, cognitive, participant d'un système sémiotique et s'actualisant dans des *lieux* concrets que le spectateur est susceptible de repérer et d'identifier. Autrement dit, le premier est élaboration intellectuelle, là où le second relève de la perception[1]. Dans ce cinéma, les espaces se trouvent être à l'image des corps inachevés qui se meuvent en leur sein. La notion de frontière est interrogée à travers l'outrance polyphonique qui s'y manifeste, et les limites géographiques que cherchent à transgresser les personnages configurent des territoires eux-mêmes irréguliers, frappés d'anomalies et de dysfonctionnements. Mais, dans le jeu spéculaire qui semble s'établir entre le sujet humain et le site auquel il est rattaché, lequel des deux est le reflet de la monstruosité de l'autre ? L'individu intériorise-t-il l'outrance intrinsèque des lieux ou bien les pulsions humaines débordent-elles sur ces derniers ? Nous tenterons de répondre à ces questions en explorant les nombreux endroits asphyxiants, sombres et sales dans lesquels germe la violence qui anime l'ensemble de l'espace urbain, dépeint comme un corps malade.

5.1. L'outrance depuis l'intérieur : des lieux confinés

L'outrance se manifeste dans des endroits souvent clos, exigus, dont l'étroitesse et la promiscuité que celle-ci génère catalysent le déchaînement des pulsions. De la sphère domestique souvent irrespirable aux prisons et hôpitaux malsains en passant, entre autres, par les lieux souterrains ou les salles de spectacle obscures, ces intérieurs se révèlent saturés d'une violence exacerbée, d'autant plus intense que l'individu se trouve enfermé dans ces *loci terribili* et se heurte à des limites qu'il échoue la plupart du temps à franchir.

Enfermement et violence

Dans notre corpus, nombreux sont les espaces de la claustration où circule une violence intestine, comme, par exemple, dans l'appartement de la famille de *Alas de mariposa* ou l'immeuble de *La comunidad*. Bajo Ulloa, de la Iglesia et Segura optent ainsi tous trois pour la mise en images d'endroits clos, liés notamment à la maladie ou au délit. Lieu où se soignent les

[1] GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993. Voir en particulier les chapitres II, « Le lieu et l'espace », et III, « Figures de lieux ou l'espace représenté », p. 69-72 et p. 73-88.

blessures causées par les violences infligées au corps humain, l'hôpital, par exemple, apparaît dans *Muertos de risa*, *Balada triste…* et dans *La madre muerta* : Nino et Bruno achèvent leur parcours dans une salle de réanimation où, bien que plongés dans le coma, ils réitèrent une ultime fois le gag de la gifle qui permet d'entretenir le lien vital et irrationnel les unissant. Torturé par Sergio dans un parc d'attractions, Javier est hospitalisé, mais s'enfuit de sa chambre sordide, au nez et à la barbe des infirmières. Ismael, pour sa part, violente les médecins d'un hôpital pour les contraindre à soigner Leire, blessée d'un coup de fusil par Maite, laquelle se défenestre depuis l'une des chambres. C'est encore à travers la barrière végétale délimitant le jardin de la clinique pour handicapés mentaux qu'Ismael aperçoit la jeune fille, une dizaine d'années après le meurtre de sa mère. Les ouvertures dans la haie sont propices à un dialogue visuel que l'assassin parvient à établir avec l'adolescente, depuis la zone extérieure de la rue. Dans la séquence finale, il ose même s'aventurer sur le territoire gardé par les infirmiers pour aller pleurer dans les bras de Leire, mais ces derniers interviennent pour séparer les deux êtres, interrompant au passage la communication entre extérieur et intérieur. La jeune handicapée est emmenée vers les bâtiments de la clinique par la directrice, tandis qu'Ismael, neutralisé par le personnel soignant, s'apprête à être exclu, repoussé au-delà du périmètre de la clinique pour être livré aux autorités et vraisemblablement condamné à purger une lourde peine dans un autre espace de l'enfermement, la prison. C'est précisément de l'univers carcéral que provient le jeune éboueur Gorka, agresseur d'Ami et de Gabriel, dans *Alas de mariposa*. Le baraquement où a lieu le viol constitue d'ailleurs une sorte de geôle pour la victime elle-même : les barreaux, préfigurés par les grilles que l'on aperçoit en arrière-plan dans les plans qui précèdent le passage de l'agression, les lignes du carrelage et les ombres qui se dessinent sur le sol et sur les murs, figurent l'enfermement d'Ami (figure 1) qui, en suivant aveuglément le collègue de son père, se jette sans le savoir dans la gueule du loup. Bajo Ulloa file la métaphore visuelle lorsque Gorka abuse de la jeune fille : immobilisé par celui-ci, le corps féminin est parcouru d'ombres projetées par les barreaux de la rampe (figure 2), expression de l'emprisonnement physique d'Ami et possible écho à ceux des cellules qu'a fréquentées, par le passé, le délinquant sexuel récidiviste.

Figure 1

Figure 2

Le monde carcéral apparaît encore chez Álex de la Iglesia, ainsi que dans la série des *Torrente*, et ce sont trois personnages incarnés par Santiago Segura qui se retrouvent enfermés. Ils tentent d'ailleurs d'en transgresser les limites, mais semblent irrémédiablement condamnés à la claustration. Dans *Muertos de risa*, tombé dans le piège tendu par son rival Bruno, Nino purge une peine au sein de l'établissement pénitentiaire de Carabanchel, après que les agents de sécurité de l'aéroport ont découvert de la cocaïne dans ses bagages. Il profite d'un concert organisé en l'honneur des prisonniers, à l'occasion des fêtes de Noël, pour s'enfuir à l'intérieur de l'une des gigantesques baffles, mû par le désir d'assassiner celui qui a précipité sa chute. Mais l'issue du duel final est, nous l'avons dit, synonyme de retour à un espace de l'enfermement, l'hôpital. C'est dans la même prison madrilène que Torrente est incarcéré, dans le quatrième volet de la saga, victime du complot tramé par le père d'une mariée infidèle que le policier a fait chanter. S'il parvient à s'enfuir, il est dénoncé par un enfant, à la fin du film, puis reconnu par le commissaire de police, et son parcours s'achève derrière les barreaux. Dans *Balada triste…*, l'auguste, qui a combattu malgré lui dans le camp des miliciens républicains, attend que se règle son sort dans une pièce de la *Estación del Norte* de Madrid, gardée par des soldats nationalistes. Il apparaît isolé dans le champ, tapi contre une paroi aux vitres opaques, à travers lesquelles filtre une inquiétante lumière spectrale. Cette posture critique annonce sa condition de prisonnier au cours des années suivantes : il croupit dans les geôles franquistes, ainsi que le montre la séquence où son fils, devenu adolescent, vient lui rendre visite. Les détenus sont séparés de leur famille par une grille et l'échelle de plans utilisée ne fait qu'accentuer l'idée d'enfermement (figure 3), soulignée par le contraste ironique entre les plongées écrasantes qui renforcent le caractère asphyxiant de l'espace carcéral, et l'idée de liberté célébrée par le slogan franquiste du drapeau espagnol que l'on aperçoit en arrière-plan (« Una, Grande, Libre »). La tentative de Javier pour dynamiter la grotte et libérer son père est un échec, puisqu'elle ne fait que provoquer le sauvage assassinat du captif.

Figure 3

Les lieux souterrains participent également de ce sentiment d'oppression généré par la représentation des espaces de la claustration. La bouche de métro dans laquelle le curé pousse un mime, dans *El día de la bestia*, les cryptes du *Valle de los Caídos*, dans *Balada triste…*, à la fois

théâtre de l'exploitation des prisonniers républicains, de la mort du père de Javier et de la folie des clowns meurtriers, les égouts par lesquels s'enfuient respectivement Javier dans ce même film, et Ismael dans *La madre muerta*, les galeries du sous-sol du restaurant chinois, dans *Torrente, el brazo tonto…*, ou encore la salle de concert *heavy El Infierno*, dans *El día de la bestia*, s'apparentent aux entrailles d'un gigantesque corps labyrinthique innervé par une violence multiforme. D'ailleurs, ce motif du labyrinthe est décliné chez plusieurs réalisateurs. Symbole des entrelacs amoureux et narratifs dans le deuxième long-métrage d'Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, il se charge d'une dimension essentiellement spatiale dans *Entre tinieblas* : le couvent est décrit par la Mère Supérieure comme un complexe de « cincuenta celdas y varias criptas », dans lequel les policiers à la recherche de Merche sont susceptibles de se perdre. L'intrusion de ces représentants du monde extérieur dans le microcosme autarcique des *Redentoras Humilladas* signifie une irruption ponctuelle de violence physique, puisque la police emmène la malheureuse Merche, trahie par la Mère Supérieure, et la traite sans ménagement. Exception faite de ce passage et des mortifications que s'inflige Sor Estiércol, l'ensemble du film met en scène une violence essentiellement intérieure et émotionnelle : celle des petites querelles quotidiennes entre les sœurs, des crises de manque provoquées par le sevrage de Yolanda et de sa bienfaitrice, ou encore de l'amour non réciproque de la seconde pour la première.

Géométries spatiales

En général, les hauts édifices sont propices aux jeux verticaux de suspension et d'enfoncement, évoqués précédemment, mais aussi, comme c'est le cas chez Álex de la Iglesia, à des déplacements horizontaux renvoyant, là encore, au motif du labyrinthe[1] ou, plus exactement, à celui d'un damier. Cette dernière image est convoquée, dans *La comunidad* notamment, par la carte au trésor (figure 4) que Julia trouve dans le porte-feuille du disparu et parvient à déchiffrer, après avoir visionné une publicité de produits nettoyants pour carrelage (figure 5) ; un carrelage noir et blanc comme le quadrillage du calepin griffonné, et comme celui qui recouvre le sol de l'appartement du défunt. De même que les pions d'un jeu de dames se meuvent d'une case à l'autre, les personnages se glissent d'appartement en appartement, tels Ángel, Cavan et José María empruntant la voie extérieure de l'enseigne Schweppes de l'*Edificio Capitol*, dans *El día de la bestia*, pour fuir le logement du présentateur télévisé. Julia se démène également pour s'échapper de l'immeuble de *La comunidad*, mais les lieux de transit que sont les paliers et l'escalier apparaissent comme des barrières infranchissables, voies sans issue d'un

[1] Ces jeux de verticalité et d'horizontalité sont déclinés dès le générique d'ouverture : mêlés aux images stylisées des lieux clés de l'immeuble (l'ascenseur, les portes avec leur judas, l'escalier), ils sont figurés par la trajectoire des noms des acteurs et des membres de l'équipe technique, qui défilent à l'écran, ainsi que par les mouvements de Gloria, qui agite la tête de haut en bas.

labyrinthe qui la confine dans l'espace du vieil édifice. Comme les personnages de *El día de la bestia*, menacée par les voisins qui essaient de fracturer sa porte d'entrée, elle n'a d'autre choix que d'emprunter le passage extérieur du balcon, pour fuir la prison dorée de l'appartement qu'elle rêvait d'habiter et gagner le logement du millionnaire décédé. Le toit constitue l'unique ouverture qui la conduira à la liberté, après une lutte acharnée contre les autres résidents.

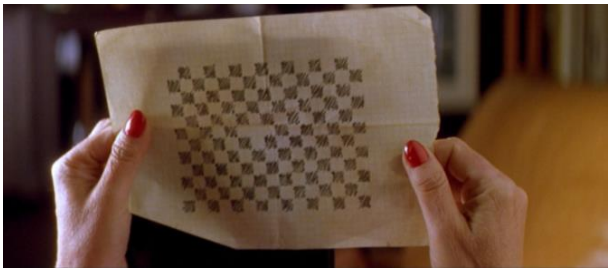


Figure 4

Figure 5

Bajo Ulloa utilise lui aussi cette image de l'échiquier, qu'il décline à l'infini, tant sur les plans narratif que visuel, comme le démontre Corinne Montoya Sors dans une partie de son article consacrée à l'isotopie géométrique :

> Dans *La Madre Muerta*, la quadrature de l'objet est aussi, à une échelle qui dépasse celle de l'être humain, la quadrature de l'espace où il évolue : le quadrillage de l'échiquier s'atomise ainsi dans la mise en scène de multiples icones, apparemment anodins, qui prennent tout leur sens lorsqu'ils se juxtaposent, provoquant alors un effet d'optique obsessionnellement géométrique qui fait des lieux envisagés de gigantesques damiers, des personnages de simples pions en danger, et du récit de J. Bajo Ulloa un jeu monstrueux et mortel qui tient fort du safari humain[1].

L'auteure explore les complexes et monstrueux enchevêtrements de lignes à partir desquels se distribue l'espace : les frises du bureau de la directrice de la clinique et de la cage d'escalier de la vieille maison, les carrelages, les baies, les vitres et vitraux, les jeux d'ombres, les tableaux, les motifs des barrières qui longent les rails (auxquels répondent les carreaux de la tablette de chocolat, de la robe de Leire et du plaid sous lequel dorment les protagonistes dans la cathédrale), créent une mise en abyme visuelle de formes carrées et rectangulaires figurant l'enfermement à la fois spatial et symbolique des personnages (figures 6-7) : claustration réelle des criminels, qui vivent reclus dans leur repaire, de Leire attachée au mur de sa chambre, et de Blanca, tuée puis enveloppée dans une bâche et dissimulée dans le grenier ; enfermement métaphorique de personnages dominés par leurs instincts primitifs et enlisés dans un présent sans lendemain, une sorte de *hic et nunc* de la survie.

[1] MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité… », *art. cit.*, p. 107-119.

Figure 6

Figure 7

La bâtisse abandonnée de *La madre muerta* et le petit appartement de *Alas de mariposa* sont tous deux présentés par la caméra comme des endroits labyrinthiques dont les couloirs, avec leurs coins et leurs recoins, les cages d'escalier, les portes et les fenêtres, opèrent comme des intensificateurs de la tension narrative. La séquence du cauchemar de Carmen qui, dans son délire paranoïaque, voit Ami défenestrer le nouveau-né en rêve[1], ainsi que le passage où Blanca s'infiltre dans la maison des ravisseurs, puis tente de s'échapper avec Leire, nous semblent illustrer notre propos. Dans la première, la caméra subjective emprunte le corridor de l'appartement, lieu névralgique du logement, et suit un angoissant parcours qui aboutit à la chambre du nourrisson, faisant tout à la fois de Carmen et du spectateur les témoins impuissants du crime virtuellement perpétré par Ami. Dans la seconde, le public extradiégétique accompagne l'infirmière Blanca dans son exploration de la vieille demeure et retient son souffle à chacune de ses manœuvres pour se dérober à la vue d'Ismael : elle se faufile dans le vestibule, grimpe silencieusement les marches de l'escalier, pénètre dans la chambre de Leire, se tapit pendant plusieurs heures entre le mur et l'armoire, puis redescend accompagnée de la jeune handicapée, observe le kidnappeur à son insu, à travers la vitre brisée du salon, pour finalement se retourner et constater que l'adolescente a regagné sa chambre. Comme sur le plateau d'un jeu de l'oie, Blanca est contrainte de « reculer de plusieurs cases » et même de revenir « à la case départ » pour aller chercher à nouveau Leire, mais, sur l'itinéraire du retour, tombe cette fois nez à nez avec Ismael et Maite, rencontre qui lui sera fatale : non seulement elle ne libèrera pas l'adolescente, mais se retrouvera elle-même enfermée dans le grenier de la vieille maison, prison où se décomposera sa dépouille.

Ces structures labyrinthiques font généralement obstacle à la circulation de la lumière. La plupart des intérieurs calfeutrés mis en scène dans les films de notre corpus sont décrits comme

[1] Voir l'analyse proposée par Bénédicte Brémard de cette séquence, dans son étude du rapport de l'enfant à la mort dans le cinéma hispanique : BRÉMARD, Bénédicte, « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain » *in* BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LOUGUET, Patrick & VIENNE, Patrick (coord.), *L'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « Cinémas », 2008, p. 41-52.

des lieux asphyxiants parce qu'ils sont continuellement plongés dans l'obscurité. Ainsi, les teintes ternes et sombres prédominent dans l'appartement de *Alas de mariposa*, baigné d'une lueur blanchâtre qui filtre à travers les carreaux opaques. Paradoxalement, la chambre où est commis le fratricide constitue l'unique pièce spatieuse, lumineuse et non close – porte et fenêtre sont ouvertes – du foyer. Cette noirceur se fait plus prégnante encore dans la deuxième partie du film, à mesure que la tragédie familiale s'accentue. L'ombre des persiennes fermées se projette sur les murs et sur les corps mêmes des personnages, symbolisant un enfermement à la fois spatial et psychologique. La chambre d'enfant aux murs tapissés de dessins de papillons colorés se transforme en un antre cauchemardesque, plongé dans le noir et orné de gigantesques insectes en fil de fer. Elle est aussi le lieu où se révèle au spectateur l'impossible dialogue entre Gabriel et l'adolescente, dans une séquence du second mouvement du récit : l'opposition visuelle, renforcée par le jeu de champ-contrechamp, entre la partie obscure de la chambre où se trouve le lit d'Ami, tournée vers le mur et fermée à tout échange (figure 8), et la zone de la pièce où se tient son père. Le caractère plus lumineux de ce second espace (figure 9) métaphorise peut-être l'espoir que le personnage masculin essaie toujours de garder (« ninguna tormenta dura toda la noche », répète-t-il, à plusieurs occasions), et de la communication qu'il s'efforce vainement de rétablir.

Figure 8

Figure 9

Quant à l'étroite cuisine, elle est désertée par Carmen, qui a abandonné ses fonctions de femme au foyer à Ami pour s'enfermer dans sa chambre et dans sa dépression. Elle devient le théâtre d'une violente confrontation entre mère et fille, dans la séquence où les trois membres de la famille sont exceptionnellement réunis. Dans *La madre muerta*, Bajo Ulloa fait alterner les atmosphères lumineuses (la clinique, dont la clarté est figurée par le nom même de l'infirmière, Blanca, l'hôpital, les jardins, la rue) et obscures (l'atelier de la restauratrice, cambriolé de nuit par Ismael, le *nightclub* où celui-ci travaille comme serveur quelques années plus tard, la vieille

demeure, la cathédrale), déclinant, au niveau de la structure narrative, le motif du damier[1]. Moteur des agissements des ravisseurs, la double tentative d'assassinat avortée de Leire, sur la voie de chemin de fer, a elle-même lieu tantôt en pleine nuit, tantôt de jour. Tandis que les lieux ouverts des jardins et de la rue sont baignés d'une lumière diurne, les vitraux et vitres opaques de la maison où résident Ismael et Maite ne laissent passer que quelques rais, renforçant l'impression étouffante de huis-clos. L'atmosphère teintée de rouge des séquences d'intérieur résulte d'un choix de mise en scène fondé sur des variations chromatiques autour du « color de la sangre cuando está coagulada »[2], annoncées par le fondu au rouge qui articule les deux parties du prologue (figure 10), et préfigurant les faits de sang commis tout au long du film. Le réalisateur opte pour des teintes fortes, saturées, allant du marron au grenat en passant par le pourpre[3], dont la puissance visuelle suggère un jeu réflexif entre la violence sanguinaire des personnages et celle des espaces de la marginalité. La « habitación granate » – ainsi les protagonistes nomment-ils la pièce –, au mur de laquelle est enchaînée Leire (figure 11), est sans doute la plus représentative « [del] irreal y espectacular ambiente sangriento »[4] qui règne dans *La madre muerta*. Outre le symbolisme chromatique du rouge, « especie de rastro que deja el asesino por los lugares donde va o donde habita »[5], elle présente sur l'une de ses parois une gigantesque fissure qui rappelle celle de la toile de la Vierge à l'enfant, contemplée par Ismael dans l'atelier de la restauratrice au début du film. Cette brèche métaphorise la rupture de la relation mère / fille, à l'origine du drame qui se joue sous les yeux du spectateur. La directrice artistique de *La madre muerta*, Josune Lasa, souligne, dans une interview, la capacité de Bajo Ulloa à créer « ambientes, […] atmósferas y […] sensaciones alucinantes »[6] dont témoignent aussi les obscures et inquiétantes séquences dans la cathédrale abandonnée, où se réfugient les trois protagonistes après le meurtre de Blanca. Le changement de lieu signifie l'abandon de la tonalité rougeâtre au profit d'une angoissante luminosité bleutée gothique, marquant le franchissement d'une nouvelle étape dans l'escalade de la violence et dans la dégradation du rapport entre Ismael et Maite.

---

[1] MONTOYA SORS, C., *« La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité… », *art. cit.*, p. 115 *sqq*.
[2] VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 5…*, *op. cit.*, p. 32.
[3] *Ibid*., p. 34. La balle et le ballon que tiennent respectivement entre les mains la directrice de la clinique et Blanca au début du film, la garde-robe de Maite, son rouge à lèvres carmin – celui-là même qu'utilise Ismael pour réaliser son maquillage de clown –, sont autant de rappels visuels du rôle plastique et narratif joué par la couleur rouge, tout au long du récit.
[4] ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca,* n° 7, 1997, p. 336.
[5] *Ibid.*, p. 106.
[6] Josune Lasa dans VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 5…*, *op. cit.*, p. 86.

Figure 10

Figure 11

La création d'une atmosphère

Il est un autre élément qui joue un rôle primordial dans la caractérisation des espaces de l'outrance et dans la création des ambiances : il s'agit de l'esthétique *kitsch*, que nous observons, dans *Entre tinieblas*, chez la sœur de Sor Rata de Callejón, ainsi que dans les foyers populaires de *¿Qué he hecho yo….* Apparu au XIXème siècle pour désigner des objets de mauvais goût, rappelle Étienne Souriau, le terme renvoie à « l'*imitation* souvent déformée et détournée de la création artistique authentique »[1]. Il est en particulier, dans le quatrième long-métrage d'Almodóvar, l'expression de la sensibilité esthétique caractéristique des classes populaires auxquelles appartiennent la plupart des personnages de cette comédie noire aux accents néoréalistes, que Frédéric Strauss définit comme le « film le moins coloré [d'Almodóvar], tourné dans des teintes ternes, dans une ambiance d'hiver pluvieuse et triste qui accentue la misère sociale »[2]. La majeure partie du récit se déroule dans les appartements des barres d'immeubles du quartier périphérique de la *Concepción*. Présentées par le cinéaste comme des « endroits invivables [appelés] ruches »[3], elles matérialisent toute la monstruosité du paysage de la périphérie urbaine. Soulignées en particulier par l'élargissement progressif du champ dans la succession de plans qui clôture le film (figures 12-13), leurs proportions énormes et leur vertigineuse uniformité les font apparaître comme de « véritables cathédrales d'un goût monstrueux »[4], dont l'architecture se fonde sur la redondance et la monotonie. Celles-ci se traduisent à l'image par la répétition des plans des immeubles et, au niveau sonore, par le bruit de fond continu qui émane de la M-30, grondement d'un effrayant corps périurbain qui absorbe ceux de ses habitants. Les débordements émotionnels des personnages de la banlieue, qui nécessitent, pour certains, le recours à des substances toxiques, sont probablement en partie la conséquence de leur

[1] SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 (3e édition), p. 988.
[2] STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 62.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] CASSANI, Borja, « Entrevista a Pedro Almodóvar », dossier de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid. Sur la monstruosité de l'espace suburbain dans *¿Qué he hecho yo…*, voir aussi AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 113 *sqq*.

exposition à cette nuisance sonore permanente[1]. Plusieurs comportements témoignent ainsi d'une influence directe du vacarme produit par le trafic de l'axe routier sur des individus qui ne semblent pouvoir se définir qu'à travers ce dernier : le client d'un café, situé au pied des immeubles, imite le ronflement de véhicules à moteur ; Antonio envisage d'offrir un tour en taxi sur la M-30 à son ancien amour afin de célébrer sa venue car il est convaincu que « le va a gustar » ; interrogée par les policiers, Gloria prétexte le bruit du périphérique pour justifier le fait qu'elle n'ait rien entendu au moment du meurtre d'Antonio. *¿Qué he hecho yo…* offre ainsi maints exemples de « l'imprégnation urbaine de la corporéité »[2], pour reprendre les mots de Patrick Baudry, autrement dit d'une contagion réciproque du corps et de l'espace de la ville, dont rendent compte ce long-métrage et, plus généralement, l'œuvre almodovarienne.

Figure 12

Figure 13

L'appartement de Gloria (figure 14) est à l'image de la maîtresse de maison : sombre, décoré d'objets peu raffinés et aux couleurs éteintes, tout aussi tristes que celles des habits défraîchis de l'héroïne, sur laquelle le réalisateur porte, pour ainsi dire, le regard d'un peintre naturaliste. Il entretient un double rapport d'opposition avec les autres lieux décrits dans le film : d'une part, son obscurité et la gamme chromatique réduite qui le caractérise entrent en conflit avec les couleurs criardes du foyer de Cristal (figure 15), agrémenté de bibelots non moins *kitsch* que ceux de Gloria (elle les considère comme des « objetos de valor »), mais reflétant une situation économique plus enviable et en adéquation avec la personnalité exubérante de la prostituée. Le rose prédomine clairement et connote une féminité enfantine à laquelle les peluches et les poupées renvoient également, tandis que les fausses fleurs, les néons, les tentures et les perruques contribuent à la dramatisation de cette féminité. D'autre part, l'étroit et obscur logement de Gloria s'oppose aux appartements lumineux et spacieux des bourgeois (figure 16), mais aussi à la luxueuse demeure ancienne d'Ingrid Müller (figure 17). À

[1] Voir AUBERT, Jean-Paul, « Le bruit du périphérique (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*) *in* « Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5249> (consulté le 14/01/2015)

[2] BAUDRY, Patrick, *Violences invisibles. Corps, monde urbain, singularité*, Bègles, Éd. du Passant, coll. « Poches de résistance », 2004, p. 142.

l'accumulation de figurines, végétaux factices, napperons, tableaux de mauvaise qualité et autres objets *kitsch* des ruches de la *Concepción*, répond le raffinement culturel des classes aisées : les bibliothèques et bureaux jonchés de livres des écrivains Lucas et Patricia, les tableaux abstraits ornant les sobres murs crème de l'appartement du psychiatre Pedro, les véritables objets de valeur et meubles anciens d'Ingrid Müller. C'est toutefois un raffinement altéré par les bouteilles d'alcool vides et le désordre ambiant qui caractérise le logement des deux intellectuels, reflet spatial d'une bourgeoisie décadente, oisive et ruinée.

Figure 14

Figure 15

Figure 16

Figure 17

Contrairement à ces foyers cossus, l'appartement de Gloria est dépeint comme asphyxiant et s'insère dans une généalogie spatiale qui remonte au cinéma national des années 1950 et 1960. L'héroïne et ses proches s'entassent dans un minuscule appartement (Toni et sa grand-mère dorment sur des lits superposés, dans une chambre exiguë), à l'instar du couple de *Esa pareja feliz* et des familles de *El pisito*, *El cochecito* ou encore *El verdugo*[1], au point qu'Antonio se voit contraint de proposer à Lucas de discuter de leur projet « littéraire » dans un bar, pour trouver un semblant d'intimité – une intimité qui leur est interdite puisqu'ils sont observés par une foule d'individus rassemblés derrière la vitre. Si Almodóvar ne partage pas le dessein

[1] On peut également citer le film *Surcos* (1951), qui occupe un statut à part dans ce corpus cinématographique du milieu du XXème siècle puisque son réalisateur, José Antonio Nieves Conde, était phalangiste.

critique des réalisateurs de ces références du cinéma grotesque national, il n'en dénonce pas moins une certaine conception du logement, héritée de la dictature : « Le quartier où a été tourné le film fait partie des grandes réalisations immobilières de l'époque de la splendeur du franquisme, il représente l'idée que le pouvoir se faisait du confort pour le prolétariat. »[1] Dans l'interview accordée à Nuria Vidal, le cinéaste revient sur les conséquences de ce choix de tourner en décor naturel :

> El trípode está en el origen de la planificación entre otras cosas porque no nos podíamos mover en los decorados y no podíamos ni imaginar un travelling. No poder movernos daba a todo un ritmo muy especial y obligaba a un montaje muy determinado. La película es muy sobria con la cámara colocada en plano medio casi siempre. Los personajes entran y salen continuamente del cuadro y eso le da una especie de aridez, sumada a que todo ocurre muy cerca del espectador, sin adornos[2].

Les mouvements de caméra limités et la mise en scène imposée par ces contraintes techniques accentuent la sensation de claustrophobie qui émane de la représentation des personnages luttant pour leur survie, dans ce foyer exigu. L'action se concentre en particulier autour de l'axe spatial « [del] horrendo pasillo por donde todo el mundo circula entrando y saliendo »[3], lieu de transit où les membres de la famille se croisent et se bousculent, tiraillés entre immobilité et fuite. Bien qu'englués dans une situation sociale désespérée, Antonio se réfugie dans le souvenir d'une relation amoureuse dont il n'a pas fait le deuil, la grand-mère dans celui de son village natal, Toni dans le trafic de drogue, et Miguel dans la prostitution. Quant à Gloria, échouant à communiquer avec eux, elle n'a pour seuls compagnons que les appareils électroménagers depuis l'intérieur desquels elle est filmée, « seuls témoins de sa peine, de sa solitude, de ses angoisses et aussi les seuls témoins du meurtre qu'elle commet »[4], conséquence des émotions et frustrations exacerbées par ce climat irrespirable. Paradoxalement, le foyer se fait plus asphyxiant encore lorsque le personnage féminin se retrouve seul à la fin du film : son mari n'est plus, sa belle-mère et son fils aîné ont quitté la ville, et son fils cadet est parti vivre dans un autre foyer. Le travelling circulaire sur les différentes pièces de l'appartement déserté par les membres de la famille traduit le vide oppressant qui conduit Gloria, littéralement personnage de l'outrance révolté contre les limites[5] – celles de sa morne existence, matérialisées par les murs de son étroit appartement –, à tenter de se suicider depuis son balcon : une barrière spatiale qu'elle ne franchira finalement pas.

---

[1] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 63.
[2] Pedro Almodóvar dans VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Barcelona, Destino, col. « Destinolibro », n° 285, 2000, p. 119.
[3] *Ibid*.
[4] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *op. cit.*, p. 58.
[5] Nous empruntons cette idée d'un « corps en révolte contre les murs » à Jean-Claude Seguin, exposée dans la communication « Histoire de pont(s) », qu'il a présentée dans le cadre de la journée d'études « Visions cinématographiques de Madrid », organisée au *Colegio de España* de Paris le 15 février 2014.

Si l'esthétique *kitsch* mentionnée plus haut participe de la caractérisation de ces logements populaires des années 1980 dans le film d'Almodóvar, elle est au contraire rejetée par Álex de la Iglesia dans *Muertos de risa*. La décennie 1970 est dépeinte entre autres à travers la mise en images de lieux calfeutrés aux couleurs sombres (le réalisateur exploite essentiellement la gamme des marrons et des ocres) reflétant visuellement la gravité du contexte politique espagnol, comme l'explique le cinéaste lui-même :

> Queríamos que el color de la película fuera el color de la época, un color como tristón porque la historia es triste. […] Los años 70 tienen una impronta muy clara. Si en Estados Unidos fueron la década del plástico, aquí teníamos otros elementos decorativos: la cerámica, la pana, etcétera… Antes que optar por los papeles pintados grotescos tiramos más por las paredes enmoquetadas y cosas similares. Un referente perfecto era el de la película *Boogie Nights* que no caía en el kitsch… Queríamos mostrar unos años 70 muy sobrios[1].

La séquence qui ouvre l'analepse introduite par la voix *off* de Julián se déroule ainsi dans une boîte de nuit de banlieue miteuse. Les clients sont terrorisés par un groupe de légionnaires en permission qui semblent régner en maîtres absolus sur cet espace de divertissement, clos et obscur, au point qu'ils finissent par incendier l'établissement. De façon générale, à l'image du bar de nuit où travaille Ismael, et de la discothèque dont Torrente est exclu sans ménagement dans le premier volet, les territoires de la fête et du spectacle sont présentés chez de la Iglesia comme des espaces d'anarchie où l'homme donne libre cours à sa violence. Peter Buse, Núria Triana-Toribio et Andrew Willis observent à ce sujet : « These spaces are all marked by a tremendous kinetic energy, with many bodies in often violent and exagerated mouvement, and the camera usually mobile as well. In a word: tumult. »[2] C'est ainsi sous le chapiteau du *Teatro Argentino*, tout aussi sombre que le *nightclub* où sévissent les légionnaires, que Nino et Bruno se produisent pour la première fois en duo, face à un public hostile ponctuant les prestations des différents artistes de huées et de jets de fruits et de légumes. Seul un « acto de anarquía total », la gifle gratuite assenée à Nino, parvient à susciter l'hilarité générale et à épargner un sort similaire aux comiques novices. Ceux-ci s'entretuent au terme du récit sur un plateau télévisé, autre espace de la représentation, devant un public se délectant, dans un premier temps, de ce qui s'apparente à un ultime *happening*. Mais le rire laisse place à la panique et à la confusion lorsque les spectateurs, prenant conscience qu'il ne s'agit pas d'un numéro, s'échappent en hurlant du plateau.

Quant au cirque de fortune où se déroule la séquence liminaire de *Balada triste…*, il est baigné d'une inquiétante lumière blanchâtre et n'échappe pas aux atrocités de la Guerre Civile :

---

[1] Álex de la Iglesia dans CALLEJA, Pedro & COSTA, Jordi, Muertos de risa*: el álbum de la película*, Madrid, Gaviota, 1999, p. 43-56.

[2] BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 106.

les bombardements interrompent les rires provoqués par le numéro burlesque des deux clowns, qui cèdent le pas à un silence pesant, puis à la fracassante irruption des miliciens républicains, venus enrôler de force les artistes de la troupe. Deux ans avant la mort de Franco, le cirque *Wonderland* – « pays des merveilles » en anglais –, où se produisent les protagonistes, apparaît comme un mirage de rêve et d'évasion dissipé par le quotidien cauchemardesque des personnages, soumis également à une autre dictature, celle, interne, de l'auguste despotique. Plusieurs plans d'ensemble font apparaître dans le champ tantôt le monde brillant et coloré du spectacle avec son chapiteau bariolé, ses projecteurs et ses costumes à paillettes, tantôt l'atmosphère grise, orageuse et sordide de la périphérie madrilène des années 1970, recréée à travers les images d'immeubles délabrés, de terrains vagues et d'établissements peu fréquentables. Par des jeux de perspective et de contrastes chromatiques, le réalisateur fait en sorte de reléguer l'espace urbain en arrière-plan, tout en lui conférant une présence visuelle suffisamment puissante pour rappeler constamment au public les faux-semblants de l'univers du divertissement et les drames humains qui se jouent hors de la scène (figure 18). Le petit monde du cirque apparaît ainsi cerné, enfermé, voire phagocyté par le triste paysage urbain. Cette absorption est couronnée par la reconversion professionnelle des membres de la troupe, en particulier de Natalia, contrainte de recycler ses talents d'acrobate pour le public masculin agité d'un obscur et sordide cabaret de banlieue, le *Kojak's*. Dans *El día de la bestia*, claustration, obscurité et violence définissent aussi la boutique satanique de José María et la salle de concert *El Infierno*, sites d'une cartographie urbaine diabolique, significativement situés en sous-sol. Tandis que l'acolyte du curé assomme un client de son magasin contre le comptoir, dont il fait voler en éclats la vitrine de verre, les images du local bondé et la musique *death metal*, dans la séquence du concert, créent un effet de double saturation visuelle et sonore, qui renforce l'impression d'enfermement. En même temps, elles reflètent l'agressivité ambiante et annoncent la sauvagerie du passage à tabac que subit Ángel dans les toilettes de cet antre infernal.

Figure 18

Les espaces de la *cutrería*

La monstruosité des espaces de l'outrance tient encore à une autre caractéristique essentielle, constitutive de certaines écritures cinématographiques, et méritant un développement à part. Chez Álex de la Iglesia et Santiago Segura en particulier, les atmosphères sombres et irrespirables contribuent à l'élaboration d'une esthétique *cutre* qui fait converger abjection et médiocrité[1]. Elles ont pour antécédents, à nouveau, celles des appartements vétustes du cinéma grotesque tourné sous le franquisme, mais aussi certains intérieurs exigus dans des réalisations postérieures, telles que *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) et *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976). Álex de la Iglesia insiste lui-même sur l'importance de l'héritage des films de Fernando Fernán Gómez et de Marco Ferreri dans la conception des décors de *El día de la bestia* :

> *El extraño viaje* está, por supuesto, muy presente y *El pisito*. […] Inspirándome en todo ese ambiente, yo quería que el suelo de la pensión fuese de madera, que las paredes estuvieran cubiertas de un determinado tipo de papel pintado. […] Quería vigas exteriores que sujetasen el edificio para dar la impresión de que el cura se metía dentro de un castillo[2]…

Dans leur étude de *La comunidad*[3], Peter Buse, Núria Triana-Toribio et Andrew Willis s'appuient sur les déclarations du cinéaste et font remarquer que l'esthétique des lieux, dans ce film, se situe à la confluence des ambiances de *El pisito*, *El extraño viaje*, *Plácido* et *El verdugo*, dont le réalisateur s'attache à reproduire « [the] shabby and crowded living spaces ». En outre, la garde-robe des membres de la résidence décline le spectre des gris et des marrons, teintes tout aussi ternes que celles des murs entre lesquels ils sont enfermés. Seuls le noir brillant du costume de Charly, déguisé en Dark Vador, le bleu vif de l'habit de *Power Ranger* d'Armandito, et le rose du tailleur de Julia, détonnent au milieu de cette palette chromatique. Les trois auteurs voient dans ce jeu d'opposition entre tons éteints et couleurs vives une expression de « the aesthetics of *cutreficción* » motivant une réflexion critique sur le dialogue entre ancien et moderne, héritée entre autres, à leurs yeux, du cinéma de Berlanga.

Outre l'obscurité et le caractère asphyxiant qu'ils partagent avec nombre des lieux de notre corpus, la pension de Rosario dans *El día de la bestia*, le vieil immeuble de *La comunidad*, l'appartement de Torrente et la chambre sombre dans laquelle agonise sa grand-mère (*Torrente 3*), apparaissent comme les antres délabrés et suintants de personnages dont ils

---

[1] Il est significatif que de la Iglesia et Segura fassent tous deux appel, dans plusieurs de leurs films, aux directeurs artistiques Arri y Biaffra et à la costumière Lala Huerte, ce qui confirme l'existence d'une filiation artistique entre les réalisateurs, et d'une parenté entre leurs univers respectifs. On peut également signaler que, dans la plupart de leurs longs-métrages, ils ont confié le montage à Teresa Font, et l'élaboration de la bande originale au compositeur Roque Baños.
[2] Álex de la Iglesia dans ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia…*, *op. cit.*, p. 191.
[3] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 130-138.

reflètent la personnalité hostile. C'est dans une cuisine décrépite[1] (figure 19) que Rosario décharge sa haine contre le lapin du dîner, tout en jurant qu'elle réglera son compte au marginal qui oserait s'aventurer dans sa pension, puis contre son propre fils. Torrente malmène lui aussi son vieux père dans une cuisine crasseuse rappelant les repaires d'Evilio et du *Perturbado*, sorte d'extension des chambres grises et sales du père et du fils, lesquelles s'apparentent moins à des alcôves qu'à des cellules de prison (figure 20). La seule touche de couleur qui se détache dans ce triste univers monochromatique est l'écharpe de l'*Atlético* de Madrid, accrochée au mur de la chambre de Torrente, emblème populaire et rappel visuel de la fierté madrilène du policier. Les tentatives du protagoniste pour embellir l'appartement, à l'occasion de la venue d'Amparo, paraissent d'autant plus ridicules qu'un tel lieu se prête peu à la préparation d'un dîner romantique, et les seules touches de « bon goût » consistent en un misérable bouquet et deux bougies disposés au centre de la table. Dans *Torrente 3*, le policier rend visite à sa grand-mère célestinesque qui, entourée de voisines qui la veillent, n'en finit pas de mourir, dans son obscur antre de sorcière, mais trouve néanmoins la force d'assener quelques coups de canne à son petit-fils.

Figure 19

Figure 20

Tout comme l'appartement de la vieille femme et le grenier de la maison dans *La madre muerta*, l'immeuble de *La comunidad* abrite un organisme en décomposition, exposé au regard du spectateur dès la première séquence. L'image de ce corps corrompu place d'emblée le film sous le signe de l'abject, indice de la violence meurtrière qui va se déployer tout au long du récit. Espace de la marginalité paradoxalement situé en plein cœur de Madrid (Julia loue sa position « supercéntrica » auprès des acheteurs potentiels), la résidence est décrite par la caméra comme un territoire vétuste dont les limites sont matérialisées par des bacs à ordures, « una isla » – c'est le terme employé par l'héroïne – peuplée de monstres et dont la géographie est elle-même

[1] Elle évoque celle des gitanes de *Todo por la pasta*, conçue par Álex de la Iglesia lui-même, alors directeur artistique.

imprégnée de monstruosité. Ses habitants se définissent d'ailleurs par rapport à cet espace de l'horreur dont ils n'ont jamais franchi les frontières, comme le prouve la réplique péremptoire de Ramona : « Nací en esta casa y en esta casa pienso morir. » De même qu'Almodóvar oppose les appartements *kitsch* du quartier de la *Concepción* aux logements raffinés des classes aisées dans *¿Qué he hecho yo…*, de la Iglesia fait ressortir la dimension sordide de ces endroits par des jeux d'antithèse. Ainsi, à l'atmosphère grise et étouffante de la pension de Rosario, répond celle du spacieux appartement de luxe qu'occupe Cavan dans l'*Edificio Carrión*, en plein centre de la capitale espagnole, appartement orné d'objets exotiques qui sont autant de reliques d'un ailleurs lointain. Dans *La comunidad*, l'immeuble est l'écrin décrépit d'un logement propre, coquet, équipé d'un matelas à eau, d'un jacuzzi et d'un sauna, que Julia elle-même découvre avec surprise alors qu'elle s'apprête à le faire visiter à des acquéreurs potentiels (figure 21). Elle décide d'ailleurs d'y organiser un dîner aux chandelles et d'y passer la nuit avec son compagnon. Mais la lézarde dans le plafond de la chambre par laquelle s'introduisent des cafards trahit la présence de matières putréfiées à l'étage supérieur, menace d'une *cutrería* en passe de contaminer le seul territoire de l'immeuble qui paraît avoir échappé au délabrement. Elle est aussi la métaphore d'une fissure dans le bonheur apparent de Julia, en réalité compagne d'un homme frustré que celle-ci exclut tout à la fois de l'espace physique et de l'espace filmique, à l'issue d'une dispute. Elle permet l'irruption d'un réel qui vient démonter le simulacre mis en place par l'héroïne, et annonce que l'euphorie provoquée par l'illusion d'habiter l'appartement, puis par la découverte du trésor, sera de bien courte durée. En outre, la chaude atmosphère du lieu s'oppose en tous points à celle du logement du défunt, plongé dans le noir, inondé par l'eau d'une fuite, sali par la présence de rats, de mouches, du corps suintant et des ordures qui en saturent les différentes pièces (figure 22). C'est d'ailleurs l'ouverture de ce territoire de l'abjection par les pompiers, puis l'expulsion des matières putrides (l'eau croupie, le cadavre, les poubelles), qui réveillent la cupidité des voisins et de Julia, et déclenchent la funeste chasse au trésor, comme si la souillure s'échappait symboliquement de sa boîte de Pandore pour achever d'envahir l'immeuble et ses résidents, désormais disposés à tuer pour s'accaparer le butin.

Figure 21

Figure 22

Les immondices, dont nous avons précédemment signalé le symbolisme chez Bajo Ulloa, constituent un *leitmotiv* chez les deux réalisateurs : après l'évacuation de l'appartement, l'un des voisins de Julia, dans *La comunidad*, fouille les poubelles, à la recherche du trésor. C'est dans un sac plastique que la protagoniste cache les liasses de billets et, suivie de près par Ramona, se voit contrainte de le jeter dans le bac à ordures, à l'entrée de l'immeuble. De même que le repris de justice Gorka dans *Alas de mariposa* exhume tout ce qu'il possède du fond des poubelles, dans *Muertos de risa*, Bruno avoue à Julián sonder les ordures de Nino. Parce qu'elle regorge de fragments d'identité révélateurs de la personnalité de son propriétaire, il affirme : « La basura te define, lo dice todo de ti. » C'est bien l'image de l'impureté, véhiculée par le motif récurrent des poubelles dans l'univers de Torrente, qui *définit* le personnage du policier, désigné, dans le premier volet, par le terme « basura », dans le message écrit que lui laisse *El Francés* : le protagoniste concentre en effet souillure physique (il ignore toute forme d'hygiène) et morale (il multiplie les actes répréhensibles). Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il s'infiltre dans le quartier général des narcotrafiquants du premier épisode en se dissimulant à l'intérieur d'un bac à ordures poussé par Rafi, lui-même coiffé d'une casquette d'éboueur. Personnage *cutre* par excellence, il semble s'identifier explicitement aux matières de l'abjection. Dans *Muertos de risa*, la crasse et la puanteur acquièrent même une dimension magique : elles sont présentées comme nécessaires au succès médiatique de Nino, sorte de cousin de Torrente – interprété par le même acteur –, qui n'a jamais osé enlever ses chaussettes porte-bonheur par crainte qu'elles ne perdent « sus poderes esotéricos ».

L'esthétique *cutre* est ainsi toujours incarnée par des personnages *frikis*, corps dégradés évoluant au sein d'espaces qui semblent eux-mêmes atteints d'anomalies : aux difformités et/ou carences des corps obèses, malades, infirmes et à la décrépitude des organismes marqués par les stigmates du temps répond l'état de délabrement et d'incomplétude de certains lieux. Les rues sales, les façades éventrées et les parois vitrées brisées forment l'épiderme en décomposition d'une ville dont l'intégrité est sans cesse mise à mal. Le cas de Madrid dans *El día de la bestia*, sur lequel nous nous arrêterons dans le chapitre suivant, est ainsi emblématique : tout comme la *Puerta de Europa*, dont le chantier a été abandonné, la pension de Rosario, hôtesse du curé, est en travaux. Les plans extérieurs nocturnes de la *calle Mártires* – la localisation de la pension dans cette rue est loin d'être innocente puisque le toponyme renforce l'idée d'agression physique – donnent à voir l'échafaudage qui masque le bâtiment (figure 23), ainsi que la planche que doit traverser le curé afin d'accéder à l'entrée de l'immeuble, sorte de pont-levis permettant de gagner le lieu fermé du « castillo », pour reprendre l'image employée plus haut par de la Iglesia. Le père Berriartúa est lui-même logé dans une chambre dont l'inachèvement intensifie l'hostilité

urbaine et contribue à dépeindre une ville aux entrailles malades (figure 24). En outre, ces territoires en mutation sont frappés de dysfonctionnements mécaniques, tel celui de l'ascenseur, véritable âme de l'immeuble de *La comunidad* qui semble lui-même prendre part au noir dessein des résidents : ses rouages se grippent et la cabine chute, coupant en deux le corps de Domínguez qui vient d'être lynché pour s'être désolidarisé de ses compagnons. Personnifié, le monstrueux appareil n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de *¿Qué he hecho yo…*, dont les pannes contraignent Gloria à s'épuiser davantage encore en empruntant l'escalier, et sont la métaphore de son impossible ascension sociale.

Figure 23

Figure 24

Une fuite impossible ?

Le balayage auquel nous nous sommes livrée ici nous conduit à nous interroger sur les possibles échappatoires qui s'offrent aux personnages évoluant dans ces intérieurs. Pour lutter contre l'enfermement et l'asphyxie, certains d'entre eux convoquent, par l'imagination, un ailleurs qu'ils rêvent de retrouver ou d'atteindre. Ainsi, dans *¿Qué he hecho yo…*, Toni aspire à travailler dans les champs, territoire ouvert et extérieur, tandis que la grand-mère pense avec nostalgie à son village natal et collectionne des bâtons, fragments de ruralité qu'elle conserve dans son placard. Le lézard Dinero recueilli sur le terrain vague du quartier apparaît lui-même comme la métonymie d'une nature encerclée et dévorée par l'espace urbain. C'est aussi par le biais de représentations iconiques en arrière-plan qu'est évoqué cet ailleurs : le trompe-l'œil de l'Alhambra dans le bar où vont se désaltérer la vieille femme et son petit-fils est prétexte à la formulation d'un proverbe, « Quien no ha visto Graná no ha visto ná », révélant un désir commun de franchir les frontières de leur minuscule logement, et celles de la capitale elle-même. Ils y parviennent au terme du récit, de même que Sor Rata de Callejón s'apprête, à la fin de *Entre tinieblas*, à partir pour la lointaine Afrique où a péri Virginia, et Sor Perdida à abandonner la capitale pour regagner Albacete, sa terre natale. L'héroïne de *¿Qué he hecho yo…* est elle-même renvoyée à ses origines rurales refoulées lors d'un bref échange, chez le dentiste, avec une vieille femme originaire de son village (interprétée par la mère d'Almodóvar, Francisca Caballero),

laquelle la reconnaît[1]. Dans *Alas de mariposa*, Ami, devenue adolescente, vole les provisions à l'épicerie pour économiser l'argent que lui laissent ses parents et nourrit l'espoir de partir un jour, grâce à ce pécule, « muy lejos », et de gagner peut-être la province de Jaén, où vit désormais Olivia, l'amie d'enfance qu'elle a perdue de vue – espoir que détruisent définitivement sa grossesse et la contraignante prise en charge de ses parents malades, à la fin du récit. Cet impossible envol est suggéré bien plus tôt dans le film : un verrou, évident symbole carcéral, apparaît en arrière-plan lorsque l'adolescente se tient sur le seuil de la porte de l'appartement pour converser avec Gorka (figure 25). Lorsqu'Ami s'aventure au-delà des frontières domestiques, elle se sent en permanence menacée, craintes que justifie *a posteriori* la séquence du viol, puisqu'elle se heurte à un monde extérieur hostile qui l'agresse dans sa chair.

Figure 25

Chez de la Iglesia, Charly parvient parfois à s'échapper du vieil immeuble de *La comunidad*. Il fréquente le café du quartier, lieu où il célèbre sa victoire avec Gloria, au terme de l'aventure. Toutefois, cet espace festif marque aussi, paradoxalement, un renfermement sur le conservatisme symbolisé par le vieil immeuble[2] : les deux héros se retrouvent dans un bar du centre-ville plus ancré dans le passé qu'il n'y paraît, significativement appelé « El oso y el madroño » (l'ours et l'arbousier, armes héraldiques de Madrid adoptées au XIIIème siècle et érigées en symbole de la capitale), pour consommer un plat traditionnel (un « caldo » avec du Jerez) et danser un *chotis*, musique folklorique locale, entourés de *chulapos*. Une telle image se situe aux antipodes de la capitale moderne dont Julia est en quelque sorte la représentante, et s'enracine dans une vision traditionnaliste de l'identité madrilène. Il est par conséquent légitime

[1] Certains plans intérieurs de l'appartement permettent également de distinguer, dans le salon, un tableau *kitsch* représentant un paysage champêtre. Il reflète peut-être le désir de fuite de la protagoniste et une envie secrète de gagner, comme son fils et sa belle-mère à la fin du film, des sites naturels, ouverts et vastes.

[2] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 132-136. Voir aussi POHL, Burkhard, « El lado oscuro de la nación: *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) » *in* POHL, Burkhard & TÜRSCHMANN, Jörg (ed.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Francfurt, Iberocamericana / Vervuet, 2007, p. 119-138.

de se demander si le franchissement des frontières de l'édifice est réellement synonyme de triomphe et d'ouverture, et s'il ne signifie pas plutôt un enfermement définitif, un enlisement symbolique dans le passé que matérialisent, tout au long du film, l'espace clos de l'immeuble, mais aussi, dans la première partie du récit, le corps décomposé, métaphore de la persistance d'une époque supposément révolue qui continue de hanter le présent[1]. Nous n'insistons pas ici sur cette question de la tension entre tradition et contemporanéité, développée dans un chapitre ultérieur de ce travail.

Si la plupart des personnages de Pedro Almodóvar, d'Álex de la Iglesia, de Juanma Bajo Ulloa et de Santiago Segura achèvent leur parcours dans des lieux fermés, foyer exigu (Gloria et Miguel, Ami), hôpital ou clinique (Nino et Bruno, Leire), prison (Ismael, Javier et Sergio, Torrente), il convient de s'interroger sur le destin des héros de Bigas Luna, seul réalisateur qui semble préférer les sites ouverts aux intérieurs calfeutrés. À l'exception de quelques séquences ponctuelles dans des lieux de fête nocturnes (le bar de nuit de Carmen et le *nightclub*, dans *Jamón jamón* ; la discothèque tenue par Rita et le bar où se produit Ana, dans *Huevos de oro* ; le *Cava Park*, dans *La teta y la luna*), il privilégie les vastes étendues, au détriment des lieux irrespirables qu'il avait mis en scène dans ses films précédents, en particulier dans son triptyque noir. Le désert des Monegros[2], balayé par le vent et seulement entrecoupé par la route sur laquelle circulent les camions, dans *Jamón jamón*, le littoral marocain et les paysages maritimes de Benidorm, sur lesquels donne la terrasse de la spacieuse villa de Benito, dans *Huevos de oro*, ainsi que le bord de mer catalan, dans *La teta y la luna*, véhiculent l'image d'un territoire infini, où l'homme semble pouvoir se réaliser sans se heurter à aucune limite. Pourtant, les personnages de la trilogie rouge se révèlent tout autant que les autres sujets de notre corpus soumis à leurs passions et enclins aux comportements de l'outrance. C'est ainsi au milieu du « marco ideal » du vaste désert aragonais, « mar de tierra seca donde todo se acentúa y parece más dramático por la aridez del paisaje »[3], que Raúl tue José Luis. Après s'être épanoui économiquement, Benito, quant à lui, franchit les frontières de l'Espagne et traverse l'Atlantique

---

[1] À ce sujet, voir RODRÍGUEZ, Mª P., « El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia », *Mundos en conflicto…*, *op. cit.*, p. 219-245, et MOREIRAS-MENOR, Cristina, « Temporalidad e historia en 'La comunidad' de Álex de la Iglesia », *MLN* [en ligne], vol. 123, n° 2, Hispanic Issue, Mar. 2008, p. 374-395 disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/30133938> (consulté le 14/02/2014)

[2] Dans son portrait des masculinités dans les deux premiers volets de la trilogie rouge, Santiago Fouz Hernández fait toutefois remarquer que, dans *Jamón jamón*, on peut opposer les lieux intérieurs et clos, associés à l'infantile fils de bonne famille qu'est José Luis (la voiture, sa chambre chargée, les bureaux de l'entreprise de ses parents), à ceux, naturels et ouverts, qui soulignent la primitivité de Raúl (espaces de la tauromachie, route qu'il parcourt en moto). FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 47-48.

[3] ANGULO BARTUREN, Javier, *El poderoso influjo de* Jamón jamón (2006), Madrid, El Tercer Nombre, 2007, p. 46.

pour gagner Miami et mener, dans un lotissement de cet El Dorado illusoire, une vie médiocre qui signe son échec. Si *La teta y la luna* apparaît comme l'unique film optimiste de la trilogie, les personnages n'échappent pas moins à un certain enfermement : l'ami de Miguel, Stallone, envisage d'aller s'installer un jour en Californie, mais meurt tragiquement avant d'avoir pu franchir les frontières de sa Catalogne natale. Bien qu'installée au bord de la mer, espace de l'infini par excellence, la roulotte du couple de forains français devient provisoirement la prison d'Estrellita, « castillo » ou « caja » dans lequel Maurice, jaloux de Miguel, veut cloîtrer son épouse, à l'image de la boîte qui se referme sur la ballerine dans le générique final. Le motard verrouille la porte, tire les persiennes pour empêcher tout contact avec l'extérieur, et seul Tete parvient à franchir la lisière de ce donjon et à se glisser à l'intérieur de la roulotte par le toit pour libérer Estrellita. En dépit d'un dénouement heureux pour presque tous les personnages, peut-être est-il possible de considérer que Maurice et Miguel, d'une certaine façon, sont eux-mêmes enfermés dans le ménage à trois que les contraint à accepter leur amour pour Estrellita.

Ainsi l'étude des variations autour de la claustration et du confinement permet-elle de mettre au jour un *continuum* entre corps et espaces. Les sujets du cinéma étudié ici sont irrémédiablement enlisés dans les lieux au sein desquels ils se meuvent, condamnés à se heurter aux limites immuables de ces territoires restreints. Face au mirage d'un ailleurs presque toujours inaccessible ou se révélant source de frustration, ils sont parcourus de pulsions qui débordent sur l'espace, poussés aux comportements les plus extrêmes par une irrépressible sensation de claustrophobie. Exiguïté, obscurité et *cutrería* se conjuguent pour forger l'image d'endroits hostiles entretenant un rapport réflexif avec les personnages. Mais dans ces films, il semble que la violence soit moins une caractéristique intrinsèque des lieux que le fruit du déploiement, dans l'espace diégétique, de la brutalité humaine, physique et morale générée par les dysfonctionnements de la société contemporaine. Le spectateur est invité à voir dans ces territoires de l'outrance les cellules d'un corps urbain déréglé, malade, éminemment monstrueux.

5.2. Dissection du corps urbain : la ville, un organisme malade

Les lieux intérieurs étudiés précédemment s'inscrivent presque tous dans celui de la ville et configurent une géographie urbaine aux frontières fluctuantes, instables, déformée par les maux sociétaux qui la frappent. À la suite de Jean-Claude Seguin dans son ouvrage consacré à la

corporéité dans l'œuvre de Pedro Almodóvar[1] et dans un article antérieur sur l'appropriation de l'espace madrilène par ce même réalisateur[2], nous nous proposons ici de prendre en quelque sorte le contre-pied du concept de « visagéité » défini par Gilles Deleuze[3] : il s'agit d'appréhender non pas le corps (le visage chez Deleuze) comme cartographie, mais celle de la ville comme corps en perpétuel mouvement, secoué de « pulsiones, espasmos, sacudidas »[4], à l'image du Madrid almodovarien. Jean-Claude Seguin démontre que, dans l'œuvre du cinéaste *manchego*, « la ciudad viene a ser el lugar de la tensión entre no sólo lo céntrico y lo periférico, sino ya entre lo moderno y lo derruido, la verticalidad y la horizontalidad, entre el pasado y el futuro. »[5] Nos précédentes observations sur le lien dialogique entre centre et marge, modernité et conservatisme, ascension et enfoncement, nous permettent d'affirmer que la ville peut, de façon générale, être assimilée, chez les cinéastes de notre corpus, à un organisme palpitant, avec son cœur, ses extrémités, ses organes internes, ses reliefs, ses creux, et parcouru de flux vitaux : elle est « una geografía-cuerpo hecha de inestabilidades, de variables que tal vez ni necesitan encontrar un punto de estabilidad. »[6] L'incessant cinétisme caractérisant les êtres qui l'habitent est le symptôme d'une agitation démesurée, conséquence de la sensation d'asphyxie générée par les lieux clos, et généralisée à l'ensemble de la ville, celle-ci étant presque toujours peinte comme un espace perturbé. Ces palpitations sont ainsi celles d'un cœur qui s'emballe et reflètent les dysfonctionnements d'un organisme urbain rongé par la violence, corps de l'outrance à l'image des corps humains qui, dominés par leurs passions, déambulent incessamment sur cette carte urbaine. Les travaux que le sociologue David Le Breton a consacrés au motif de la chair éclairent ce rapport étroit entre l'individu et la communauté : « En brisant les limites du corps, l'individu bouleverse ses propres limites et s'attaque simultanément aux limites de la société, puisque le corps est un symbole pour penser le social.»[7] Le cinéma qui fait l'objet de notre étude semble effectivement établir, à travers le bouleversement général des frontières et des points de repère, un lien de continuité entre les organismes humains et un corps urbain affecté par les maux sociétaux de l'époque postmoderne.

---

[1] SEGUIN VERGARA, J.-C., *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, *op. cit.*, 286 p.
[2] SEGUIN, Jean-Claude, « El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación » *in* ZURIÁN, Fran A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Actas del Congreso Internacional « Pedro Almodóvar », Cuenca, 26-29 de noviembre de 2003, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 229-242.
[3] « Le visage est une surface traits, lignes, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte… ». Voir DELEUZE, G. & GUATTARI, F., « Visagéité, année zéro », *Mille plateaux…*, *op. cit.*, p. 205-234.
[4] SEGUIN, J.-C., « El espacio-cuerpo en el cine:… », *art.cit.*, p. 240.
[5] *Ibid.*, p. 233.
[6] *Ibid.*, p. 240.
[7] LE BRETON, David, *La Chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, p. 16.

Regards croisés sur l'espace urbain

La ville est omniprésente chez les cinq metteurs en scène et identifiable dans nombre de films. Si les intérieurs importent plus que l'espace urbain lui-même dans *Alas de mariposa*, Juanma Bajo Ulloa décrit, dans *La madre muerta*, une Vitoria inhospitalière dont les lieux, réels ou fictionnels, sont parcourus par la violence souterraine diégétique, et mis au service de l'action. La cathédrale abandonnée où se réfugient les trois protagonistes est identifiée par Maite comme *San Prudencio* et renvoie, dans la réalité, à une basilique du même nom située dans la périphérie[1]. Le spectateur est également susceptible de reconnaître le *paseo* de la capitale basque : la promenade joue un rôle narratif fondamental puisque c'est ce chemin, dont le pavement file au passage la métaphore du damier, qu'emprunte Blanca pour suivre Maite à son insu, chemin qui la conduit à Leire, mais aussi à sa propre mort. Le ciel plombé et « [la] luz gris de ciudad del norte, encapotada »[2] reproduisent en extérieur la sensation d'oppression que suscitent les lieux fermés, comme pour suggérer que la ville abrite en son sein des tragédies humaines invisibles car étouffées dans ses intérieurs clos, cellules dégénérées d'un corps urbain infecté par la violence – le bar de nuit dont Ismael prend soin de baisser le rideau de fer avant d'assassiner le patron, la cuisine où gît la dépouille de la vieille femme, la demeure provisoire des deux ravisseurs où est abandonné le corps sanguinolent de Blanca, la cathédrale à l'intérieur de laquelle Ismael manque d'égorger Maite.

Chez Bigas Luna, la ville apparaît essentiellement dans *Huevos de oro* et c'est sans nul doute chez ce réalisateur qu'elle est le moins directement associée à la violence. Cette dernière n'est pas décrite comme collective et généralisée mais se réduit aux comportements individuels de Benito, en particulier à la maltraitance morale qu'il inflige aux femmes en les manipulant. La structure tripartite du film fait coïncider chaque étape de la trajectoire du personnage avec un espace urbain différent – Melilla, Benidorm et Miami – dont la physionomie paraît entretenir une relation spéculaire avec la corporalité masculine, celle-ci se dégradant après une phase narrative ascendante. Le chantier où travaille Benito, sur le littoral marocain, et celui qu'il dirige à Benidorm véhiculent l'image d'une identité virile en construction, s'élevant à l'image des gratte-ciels, tours et obélisques que fait ériger le personnage. De fait, le récit filmique est traversé par une analogie entre édification architecturale et érection organique, matérialisée par la tour Benito González, qui porte le nom du protagoniste. S'opposant à la paisible horizontalité des côtes catalanes de *La teta y la luna*, les reliefs du paysage maritime valencien, berceau de l'essor touristique et symbole de l'ouverture de l'Espagne franquiste à partir de la fin des années 1960,

[1] Toutefois, les séquences de la cathédrale n'ont pas été tournées dans la basilique du même nom, comme l'explique Juanma Bajo Ulloa : « El exterior que se ve en la película es el de una iglesia de un pueblo de Álava (Agurain) y el interior; el de otra que está en perfecto estado. Elegimos una iglesia del siglo XIII o XIV y cambiamos todo. » VERA, C., BADARIOTTI, S. & CASTRO, D., *Cómo hacer cine 5…*, *op. cit.*, p. 32.
[2] *Ibid.*, p. 34.

sont la métaphore d'une masculinité puissante et offensive s'exprimant, au niveau sonore, à travers les vibrations du marteau-piqueur, battements d'un corps urbain en transformation, assimilé à un organisme copulant. Mais la mort brutale de Mosca, unique ami de Benito, qui se tue après une chute sur le chantier, et la banqueroute de l'entrepreneur interrompent la construction, la figent dans un état d'inachèvement qui annonce l'effondrement physique et social de Benito, dans la troisième partie du récit, et le retour à une géographie urbaine horizontale, celle des lotissements uniformes de Miami où se conclut médiocrement l'aventure du protagoniste, de surcroît frappé d'impuissance. Les reliefs des trois villes matérialisent ainsi l'itinéraire du personnage masculin : ancrage initial dans un espace plat, élévation, acmé souligné par les contre-plongées sur le gratte-ciel (figure 26) et l'obélisque phallique de Benito (figure 27), puis affaissement et enlisement dans l'horizontalité.

Figure 26

Figure 27

Mais c'est à la ville de Madrid en tant que grande métropole que le cinéma étudié ici accorde la place sans doute la plus importante. La capitale espagnole est mise en scène de façon plus ou moins explicite dans sept des douze films de notre corpus, par trois réalisateurs en particulier : Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia et Santiago Segura. Jean-Claude Seguin affirme au sujet du premier que « ningún otro director se ha identificado de una manera tan absoluta y exclusiva con la capital de España »[1], omniprésente dans la majeure partie de sa filmographie. Le territoire urbain madrilène jouait déjà un rôle de premier plan dans *Pepi, Luci, Bom…* et, de façon plus flagrante encore, dans *Laberinto de pasiones*. Bien que l'action du troisième long-métrage d'Almodóvar, *Entre tinieblas*, se concentre essentiellement dans l'intérieur clos du couvent, la ville n'en est pas moins présentée comme le lieu à travers lequel se définit la protagoniste : un long plan de grand ensemble fixe, doublé d'une plongée sur le paysage urbain, condensant en deux minutes le déroulement d'une journée par un effet accéléré, fait office d'arrière-plan sur lequel s'affichent le titre du film, le nom du réalisateur et ceux de l'équipe artistique (figure 28). Jean-Paul Aubert observe qu'il pose d'office la froideur et « l'inhumanité d'un univers de béton

[1] SEGUIN, J.-C., « El espacio-cuerpo en el cine… », *art. cit.*, p. 230.

traversé par le flux ininterrompu de la circulation » et marque « une prise de distance à l'égard de la ville », après le « bouillonement urbain de la *movida* », dont les deux premiers longs-métrages du cinéaste rendent compte[1]. Ce plan-générique précède la première apparition de Yolanda à l'écran alors qu'elle regagne l'immeuble où elle réside. La fuite de cette dernière en bus, après la découverte du corps sans vie de son compagnon et l'irruption de la police dans le cabaret où elle se produit, est figurée par une succession de plans enchaînés dans lesquels nous visualisons le véhicule circulant sur les axes routiers de la ville (figure 29). Le parcours de Yolanda s'achève au petit matin dans un café où elle se remémore sa rencontre avec les sœurs du couvent qui la recueilleront plus loin. Les premières minutes du film montrent également les façades du *Rojo Molino*, établissement où travaille la chanteuse, et du théâtre voisin dont le nom nous permet d'identifier la zone : il s'agit du quartier populaire de *Lavapiés*, célèbre dans les années 1980 pour ses logements à faible loyer et ses bâtiments abandonnés, envahis par les squatteurs. Le caractère dégradé de cet espace urbain marginal, qui se trouve être, par ailleurs, le théâtre d'une mort violente (l'overdose du compagnon de Yolanda) et de l'enquête policière qu'elle entraîne, entre en résonance avec l'état de délabrement du couvent des *Redentoras Humilladas*, souligné dans les dialogues : « es que se cae el convento », commente la Mère Supérieure lorsque les morceaux de ciment s'écroulent sous le nez des policiers. C'est donc une capitale mal en point que dépeint Almodóvar dans ce film, à l'image des corps drogués, vomissants, pris d'hallucinations ou violentés de Yolanda, de la Mère Supérieure, de Sor Estiércol et de Merche.

Figure 28

Figure 29

Quant à la laideur du Madrid froid – au sens propre comme au figuré – décrit par la caméra d'Almodóvar dans *¿Qué he hecho yo…*, elle reflète non seulement la dimension tragique de l'existence de Gloria et la férocité des rapports humains, corrompus par une rude lutte pour la survie, mais aussi, plus généralement, l'instabilité d'un corps urbain partagé entre son cœur et ses extrémités, à l'instar de l'héroïne, habitante de la marge qui travaille pour les bourgeois du

[1] AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 118.

quartier centrique de *Argüelles*. Nous ne reviendrons sur la caractérisation sordide de la zone périphérique de la *Concepción* que pour souligner l'hostilité du climat hivernal, qui participe de la tonalité naturaliste du film, ainsi que le rôle de la M-30, rocade madrilène qui paraît constituer une barrière géographique supplémentaire rendant plus patente encore la rupture entre la lisière et le cœur de la ville. Si elle accentue la marginalisation des résidents de ces barres d'immeubles, la route remplit aussi une fonction organique et s'apparente à une artère irriguant cet espace de la banlieue : tout comme le vrombissement et les klaxons des camions qui circulent sur la route des Monegros, pulsations du désert aragonais dans *Jamón jamón*, les bruits émanant de la voie rapide constituent, chez Almodóvar, un arrière-plan sonore suggérant le mouvement perpétuel des citadins madrilènes (un écho à celui accéléré des voitures se mouvant dans le plan fixe inaugural de *Entre tinieblas*), et le bourdonnement continu des véhicules figure le va-et-vient constant entre les espaces du centre et de la bordure. Malgré cette prééminence de l'urbain dans les deux longs-métrages du réalisateur *manchego*, la nature survit au cœur de la ville sous la forme de vestiges inscrits dans ce décor de ciment et de béton : les *junkies* égarées de *Entre tinieblas* se réfugient dans le couvent des *Redentoras Humilladas*, « petit bout de campagne niché en plein cœur de l'Enfer urbain »[1], où Sor Perdida fait cohabiter le monde de la ferme (les poules, les lapins) avec celui de la jungle (le tigre). Nous avons déjà relevé les indices d'une ruralité qui persiste au cœur de l'espace suburbain de *¿Qué he hecho yo…*, par le truchement de la figure de la grand-mère principalement : ils témoignent d'une approche fondamentalement duelle de la ville, saisie par le cinéaste, dans la majeure partie de sa filmographie, comme objet d'attraction et de répulsion tout à la fois. La tension entre métropole et campagne implique cependant moins un affrontement que la recherche d'une conciliation, d'une hybridation de ces univers, également patente dans certaines de ses réalisations postérieures, telles que *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La flor de mi secreto* ou encore *Volver*.

De Madrid al infierno

La capitale espagnole telle qu'elle est dépeinte dans ces deux films tournés durant les premières années du postfranquisme est loin de partager le degré de barbarie qui est le sien dans les longs-métrages réalisés par Álex de la Iglesia et Santiago Segura, à partir des années 1990. Cette évolution dans la mise en scène de l'espace urbain semble illustrer le propos de Cristina Moreiras Menor qui considère, dans un article sur les spectacles de la violence dans le cinéma de la démocratie, que le changement de décennie marque un tournant dans la postmodernité espagnole. L'auteure voit dans la mise en images récurrente de la brutalité hyperbolique et des faits de sang l'émanation des aspects les plus sombres de cette

[1] AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 120.

postmodernité qu'elle définit, dans la lignée de Guy Debord, comme l'ère de la mercantilisation à outrance et du spectacle :

> Violence, sex, disease, addiction, terror and above all, boredom, are the affects and drives that dominate this cultural experience. To a certain extent, the subject of the nineties represents the antithesis of the eighties subject. While the eighties subject became willingly immersed in post-modernity, the nineties subject allows us to see postmodernity's most terrifying side[1].

Cette lecture éclaire notre analyse des modalités de représentation de la capitale chez l'Almodóvar des années 1980 et dans les œuvres des deux metteurs en scène surgis au cours de la décennie suivante. Tandis que le Madrid « fun, eccentric, carefree, and sexually liberated »[2] de *Pepi, Luci, Bom…* et de *Laberinto de pasiones* s'efface pour laisser place à une spatialisation du mal-être des personnages dans les deux longs-métrages que réalise ensuite Almodóvar, Álex de la Iglesia et Santiago Segura s'engagent dans la voie ouverte par Enrique Urbizu avec le Bilbao chaotique de *Todo por la pasta*, pour façonner un véritable « space of horror and death »[3] dont les habitants sont à la fois auteurs, victimes et témoins d'une violence polyphonique, « anonyme et indifférenciée »[4]. Des intérieurs *cutres* à l'espace hostile de la rue, la barbarie envahit l'ensemble de la cité : elle n'en épargne ni le centre, ni les territoires périphériques, qui ne semblent d'ailleurs plus clairement délimités, au sein de cette ville tentaculaire. Leurs frontières se brouillent, configurant un Madrid aux contours insaisissables, sorte de « monstre informe »[5] dont l'urbanisation et l'atmosphère chaotiques nous renvoient au concept d'« après-ville », ainsi défini par Thierry Paquot :

> Il ne s'agit pas d'un quelconque 'péri-urbain', mais bien d'un et d'une 'après-ville', avec ses nouvelles centralités éparpillées sur un vaste territoire, celui du quotidien urbain, ses dérives inexplicables, capricieuses ou obsessionnelles, ses pérégrinations aux logiques paradoxales[6].

Les séquences de générique respectives de *El día de la bestia* et de *Torrente, el brazo tonto…* illustrent cette anarchie caractéristique de la ville postmoderne. Les images de rixes de rue et de lynchages auxquels assistent le père Berriartúa et le policier « ripou » immergent d'emblée le spectateur dans un univers urbain inachevé ou détérioré, en état perpétuel de construction ou plutôt de déconstruction, de décomposition, dévoré par les injustices sociales, la xénophobie et

---

[1] MOREIRAS MENOR, Cristina, « Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain » *in* JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, p. 141. Elle développe ces aspects dans un ouvrage qui étudie le lien de continuité entre le présent démocratique et le passé dictatorial de l'Espagne, à partir d'un double corpus littéraire et cinématographique : MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ed. Libertarias, col. « Universidad », n° 28, 2002, 286 p.
[2] FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco, « *El día de la bestia*: Recasting Madrid », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, 2008, p. 38.
[3] MOREIRAS MENOR, C., « Spectacle, trauma… », *art. cit.*, p. 139.
[4] MONGIN, O., *La Violence des images…*, *op. cit.*, p. 27.
[5] AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 142.
[6] PAQUOT, Thierry, « Introduction » *in* JOUSSE, Thierry & PAQUOT, Thierry (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 16-17.

la délinquance. Dans les deux cas, le dramatisme est accentué par l'ambiance nocturne et souligné, de surcroît, par la prédominance de la couleur noire (en particulier dans *El día de la bestia*, où toute l'action du film, à l'exception du prologue et de l'épilogue, se déroule de nuit) et des tons sombres. Jean-Paul Aubert signale à ce propos que l'obscurité de la nuit « renvoie chaque individu à ses pulsions et à ses peurs primitives »[1]. Elle apparaît en ce sens propice au débordement des instincts et autorise tous les excès : il est significatif que le policier corrompu commence sa ronde à minuit et que le curé, mû par la nécessité de « hacer todo el mal que pueda », pénètre dans Madrid à la nuit tombée. La mise en scène de la ville se révèle peut-être plus saisissante encore dans le film d'Álex de la Iglesia que dans celui de Santiago Segura. Elle génère chez le public de *El día de la bestia* une tension que désamorce, dans *Torrente*, la légèreté de la chanson flamenco interprétée par El Fary accompagnant le spectacle de la violence urbaine. La bande image de la séquence du générique montre, chez le premier, une capitale cauchemardesque, littéralement à feu et à sang (les pompiers tentent de sauver les grands brûlés tandis qu'un téléviseur, dans la vitrine d'une boutique, livre au regard du curé et du public les images du dernier forfait perpétré par le groupuscule « Limpia Madrid »), présentée d'emblée comme un territoire altéré par les maux qui le frappent. La barbarie qui circule en son sein est exacerbée par une mise en scène spectaculaire reposant sur une surenchère d'effets sonores et visuels, caractéristique du « bain de sensations »[2] qui définit le cinéma postmoderne pour Laurent Jullier. Elle se traduit par les outrances d'une bande image et d'une bande son qui tournent constamment en surrégime : encombrées, celles-ci s'excèdent elles-mêmes, posant le débordement et le chaos comme des caractéristiques intrinsèques de la métropole nocturne. Madrid est dépeinte comme un corps insomniaque, plongé dans les ténèbres, et dont les images (figure 30) ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'esthétique urbaine du New York de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), du Los Angeles de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, [figure 31]) ou encore du Gotham City de *Batman* (Tim Burton, 1989). Inspiré par ces références du cinéma nord-américain, Álex de la Iglesia met en place une « atmósfera Manhattan »[3] dont la puissance des représentations visuelles est intensifiée par le volume sonore, poussé au maximum, dans un film considéré par certains comme l'un des plus bruyants de l'histoire du cinéma espagnol. Le réalisateur accumule à l'excès bruits et sons agressifs : les morceaux de *death metal*, diégétiques ou non, se superposent au vacarme urbain (verre brisé, coups de feu, cris, rumeur de la foule dans les rues), au fracas de la pluie et au grondement de l'orage, au point que l'on hésite « entre

[1] AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 151.
[2] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 82.
[3] Teresa Font, responsable du montage, dans VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 2*. El día de la bestia *de Álex de la Iglesia,* Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », n° 131, 2002, p. 186.

parler de musicalisation du bruit ou de bruitisation de la musique »[1]. Autrement dit, c'est à un assaut continu que cette outrance acoustique, conjuguée à la brutalité des images, soumet les sens du spectateur.

Figure 30

Figure 31

La métropole de fin de siècle est ainsi considérée, dans ce cinéma, non pas comme un simple arrière-plan, mais comme une entité à part entière, un organisme déformé, gangréné par une sauvagerie qui affecte ses propres anticorps, désormais inaptes à endiguer la violence : en théorie garantes de l'ordre, les autorités madrilènes dans *El día de la bestia*, tout comme Torrente, contribuent à l'expansion de cette brutalité hypertrophiée et incontrôlée, ainsi qu'en témoignent les passages à tabac infligés par les policiers aux immigrés et la brutalité des agents de sécurité de la conférence sur Nostradamus. La ville apparaît de ce fait comme un lieu propice au franchissement des limites, où le mal peut se produire plus facilement qu'ailleurs. C'est précisément pour pouvoir agir de manière satanique en toute impunité que le curé se rend à Madrid, multipliant les actes répréhensibles au nom d'une logique messianique fondée sur le renversement : il maudit un moribond et le détrousse, pousse un mime dans une bouche de métro ou vole un voyageur, enfreignant tous les principes chrétiens qu'il incarne et promeut, dans l'espoir d'entrer en contact avec Satan. Chez Álex de la Iglesia comme chez Santiago Segura, Madrid est saisie comme la ville de l'outrance par excellence, espace carnavalesque de transgression où la loi cesse de s'appliquer : les dérèglements du corps urbain naissent de l'abolition de toute norme et du déchaînement de pulsions que plus rien ne canalise. Ainsi, dans la comédie fantastique, l'Église comme institution garante des limites est évacuée au profit des simulacres d'une télévision érigée en nouvel opium du peuple, mais qui ne fait en réalité qu'exacerber davantage cette brutalité barbare[2], ce que confirme, dans *Muertos de risa*, la médiatisation de la haine mortelle de Nino et Bruno – celle-ci atteint non par hasard son

[1] AUBERT, J.-P., « Les bruits de Madrid… », *art. cit.* [en ligne]
[2] Nous reviendrons dans le cadre de l'analyse des mécanismes de la parodie sur la critique du médium télévisé, qui sous-tend tout le récit filmique.

paroxysme après que le duo a conquis la capitale. Torrente, pour sa part, transgresse la norme des autorités dont il a été exclu et fait régner sa propre loi dans les bas-fonds crasseux qu'il explore, principe qu'il continuera à appliquer après sa réintégration dans la police.

C'est encore au sein de cette capitale chaotique, régie par un principe d'anarchie proprement carnavalesque, que Julia et les résidents de l'immeuble, dans *La comunidad*, mais aussi Javier et Sergio, *dans Balada triste…*, se persécutent et s'entretuent. La peinture de la périphérie délabrée des années 1970, dans ce dernier film, entre en résonance avec celle du Madrid satanique de *El día de bestia* : dans le drame grotesque, les plans de demi-ensemble ou d'ensemble sur les bâtiments décrépits, établissements sordides et gravats (figure 32) invitent à lire dans une telle représentation de l'espace urbain la possible métaphore d'un régime dictatorial en train de se disloquer, tout aussi affaibli que son dirigeant. Expression terroriste des courants d'opposition dont l'agitation ébranle le pouvoir, l'attentat historique perpétré par l'ETA, à l'origine de la mort du chef du gouvernement Luis Carrero Blanco, désintègre littéralement l'espace urbain puisque la déflagration déforme le bitume et fait exploser les canalisations. Les stratégies de mise en scène de la ville communes à Álex de la Iglesia et à Santiago Segura suggèrent que le Madrid démocratique et postmoderne demeure habité par le spectre du franquisme. Chez les deux réalisateurs, bagarres de rue, braquages, proxénétisme, lynchage d'indigents et d'immigrés, délinquance et tueries par balles sont les symptômes d'une barbarie héritée de l'époque de la dictature, directement représentée dans *Muertos de risa* et *Balada triste…*, ou bien intériorisée par les membres du corps social et actualisée par le contexte des années 1990-2000, que dépeignent *El día de la bestia*, *La comunidad* et *Torrente*.

Figure 32

Une ville à la frontière des temporalités

Cette violence protéiforme est constitutive de l'imaginaire de la capitale contemporaine, supposé siège de modernité et de progrès, mais en réalité « presented as an unstable cocktail of mixed temporalities, media domination, and consumer capitalism »[1]. C'est notamment à travers l'architecture de ce Madrid cinématographique que se cristallise le mélange des temporalités,

[1] FERNÁNDEZ DE ALBA, F., « *El día de la bestia*: Recasting Madrid », *art. cit.*, p. 42.

aspect sur lequel nous reviendrons plus longuement dans la troisième partie, mais qu'il est d'ores et déjà indispensable d'évoquer, dans le cadre de notre étude des espaces de l'outrance. À travers la caméra des deux cinéastes, le spectateur est convié à une exploration des lieux les plus emblématiques d'une métropole à la fois ancrée dans le passé et aspirant à la modernisation[1] : le chantier abandonné des tours KIO de la *Puerta de Europa*, aperçues en arrière-plan dans la séquence-générique de *El día de la bestia* – associées d'entrée de jeu à l'iconographie satanique puisqu'un bouc apparaît au premier plan –, et où se déroulera le règlement de comptes final entre le trio de protagonistes et le groupuscule néofasciste assimilé au Démon ; l'*Edificio Carrión*[2] et la *Gran Vía*, en plein cœur de Madrid, où le curé et ses deux acolytes se livrent à leur numéro de funambulisme sur l'enseigne Schweppes ; la *calle Preciados*, où a lieu la tuerie générale qui coûte la vie à trois innocents déguisés en Rois Mages ; le *Parque del Retiro*, où le père Berriartúa et Cavan dressent le bilan de leur mission, au pied de la statue de l'Ange Déchu ; la *Carrera de San Jerónimo*, où s'élève le sinistre immeuble de *La comunidad*, métaphore de la persistance du passé, nous l'avons vu ; les deux statues de quadriges surplombant l'édifice du *Banco Bilbao Vizcaya* de la *calle de Alcalá*, sur le socle desquelles s'affrontent Ramona et Julia, suspendues au-dessus du vide (figure 33) ; le *Valle de los Caídos*, lieu doublement mortifère associé à la fois aux atrocités de la Guerre Civile et aux violents trépas de plusieurs personnages diégétiques, dans *Balada triste…*, mais aussi monument au pied duquel Segura célèbre ironiquement l'idéologie conservatrice incarnée par son protagoniste[3] (figure 34).

Figure 33

Figure 34

Ces différents toponymes sont autant de lieux référentiels aisément identifiables par le public et permettent aux deux réalisateurs d'ancrer le récit dans un territoire authentique, tout

[1] C'est un point que nous avons développé dans un article consacré à la mise en perspective des représentations de Madrid dans *El día de la bestia* et *La comunidad*. Voir BRACCO, Diane, « Las entrañas de Madrid: la radiografía urbana de Álex de la Iglesia » *in* LLOMBART, María & THIBAUDEAU, Pascale, *Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIe siècles*, *Pandora*, n° 12, Saint-Denis, Université Paris 8, 2014, à paraître.

[2] Également connu sous le nom d'*Edificio Capitol*, il se dresse au milieu de la *Plaza del Callao*.

[3] Torrente arrive sur l'esplanade du *Valle de los Caídos* au terme d'un programme de remise en forme sportif, porté par la musique extradiégétique de *Rocky*. Il lève les bras en signe de victoire et crie « ¡España! ».

en manipulant celui-ci comme une matière plastique qu'ils modèlent à leur guise pour l'intégrer à la fiction. Ils créent une topographie grotesque née de la fictionnalisation de ces sites madrilènes afilmiques, passés au filtre déformant de l'outrance. Par exemple, dans *La comunidad*, le gros plan de la carte du Joker que Julia trouve par terre laisse ainsi apercevoir les lettres majuscules MADRID, inscrites sur une bouche d'égoût (figure 35). Dès les premières minutes du film, l'image associe la représentation d'un clown, figure horrifique pour Álex de la Iglesia, nous l'avons montré, au nom de la capitale, ainsi présentée d'entrée de jeu au spectateur comme un espace maléfique, siège d'une violence sur le point d'exploser.

Figure 35

Mais c'est sans doute *El día de la bestia* qui offre l'exemple le plus évident de ce remodelage grotesque des référents spatiaux, destiné à mettre en exergue toute la monstruosité du corps urbain. La réappropriation par le réalisateur du thème biblique de l'apocalypse[1], et son intégration à une mise en scène de l'agressivité régnant dans la métropole postmoderne, revitalise les images carnavalesques de l'Enfer[2]. En même temps, elle corrobore les considérations d'Olivier Mongin qui affirme, dans son ouvrage consacré au cinéma contemporain international, que « le mal et la violence s'expriment à travers des thèmes religieux, le plus souvent bibliques, comme le pardon, l'apocalypse, les péchés, etc. »[3] Ainsi, dès l'ouverture de la comédie noire, le spectateur est plongé dans un univers chaotique faisant apparaître le Madrid des années 1990 comme une sorte de labyrinthe infernal, possible réminiscence de la Babylone décrite par Saint Jean, « mère des fornications et des abominations de la terre »[4], ainsi que le suggère de la Iglesia : « Aparte de utilizar edificios emblema,

[1] Nous reprenons textuellement une partie des éléments développés dans une étude consacrée au Madrid de *El día de la bestia*. Nous y analysons les représentations de la capitale à la lumière des déclinaisons du thème de l'apocalypse, envisagé dans sa double dimension eschatologique et révélatrice. Voir BRACCO, Diane, « *El Madrid de la bestia* : l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5302>

[2] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 390.

[3] MONGIN, O., *La Violence des images…*, *op. cit.*, p. 151.

[4] *Sainte Bible, en latin et en français, avec des notes littérales, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations, tirées du Commentaire de dom Augustin CALMET, abbé de Senones, de l'abbé DE VENCE, et des Auteurs les plus célèbres, pour faciliter l'intelligence de l'Écriture Sainte*, tome vingt-quatrième, *Apocalypse,*

queríamos que Madrid fuera para el padre Berriartúa como la nueva Babilonia », « un espacio ideal para que se le acentuara el lado paranoico. »[1] Le film dépeint effectivement un espace propice à une confusion des mondes référentiels dans l'esprit d'Ángel, conditionné par ses lectures de l'Apocalypse selon Saint Jean et non préparé à affronter la réalité contemporaine. Il résulte de cette reconstruction urbaine et postmoderne du thème apocalyptique l'élaboration d'une sorte de parabole sur l'Espagne du milieu des années 1990, dont plusieurs auteurs se sont proposé d'analyser les représentations. Marsha Kinder appréhende ainsi *El día de la bestia* à la lumière de l'actualité politique de 1995 et voit dans les mises en scène de la barbarie urbaine une allégorie des excès du socialisme. La supposée dénonciation d'Álex de la Iglesia servirait le propos conservateur d'un film rendant compte de l'avènement d'une forme de « neo-Catholicism »[2]. Nous ne partageons pas le point de vue de l'auteure dont cette interprétation politique nous paraît quelque peu biaisée : d'une part, le film a été réalisé au moment où le PSOE avait déjà perdu le contrôle de la municipalité et de la Communauté de Madrid ; d'autre part, les procédés du renversement carnavalesque mis en œuvre dès la séquence du générique ne nous semblent pas réellement contribuer à la célébration de cette idéologie néo-catholique évoquée par la chercheuse, bien au contraire.

La lecture de Malcolm Alan Compitello paraît mieux éclairer notre approche de la géographie madrilène[3] dans une œuvre qui dépeint la capitale comme un lieu doublement perverti, d'un côté par le déploiement des pratiques du capitalisme tardif, de l'autre par la persistance sournoise du conservatisme. De fait, le réalisateur choisit d'identifier la ville moins à son patrimoine architectural historique qu'à certains édifices emblématiques du plan d'urbanisation mis en place au cours des années 1990, afin de réhabiliter le centre de Madrid, au moment où l'Espagne s'efforçait de redéfinir sa place dans un contexte international d'européanisation et de globalisation. Compitello démontre que cette dynamique de reconstruction architecturale et identitaire est liée à la résurgence d'une économie néolibérale brocardée par le réalisateur dans son long-métrage, ce qui justifie sans doute que d'autres auteurs considèrent *El día de la bestia* comme l'un des films espagnols les plus radicaux de la décennie 1990[4]. La réappropriation du motif biblique de l'apocalypse par Álex de la Iglesia et la réélaboration de l'espace urbain, intégré à une iconographie diabolique que le cinéaste ajuste aux codes de la postmodernité, sert le propos critique de l'œuvre. Il est par exemple significatif

---

chronologie sacrée, géographie sacrée, Paris, Méquignon, 1823 (4ème édition revue, corrigée et augmentée de différentes notes), p. 362.

[1] ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n° 12, 1997, p. 131.

[2] KINDER, Marsha, « Flowers, Beasts and The Dead: Three Films from 1995 », *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*, Durham / London, Duke University Press, 1997, p. 12-24.

[3] COMPITELLO, Malcolm Alan, « From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, 1999, p. 199-219.

[4] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 75.

que Satan apparaisse aux protagonistes après la célébration de la messe noire dans un appartement de l'*Edificio Carrión*, pilier d'un projet de modernisation de Madrid qui prévoyait, entre autres, la prolongation de la *calle de Alcalá* jusqu'à la *Plaza de España*. De même, les tours KIO, érigées par le cinéma espagnol postmoderne en synecdoque d'un Madrid néolibéral et mondialisé[1], revêtent un puissant symbolisme. Non seulement elles reproduisent, par leur forme inclinée, la marque du diable, comme l'explique Cavan à ses compagnons, et s'avèrent être l'espace de l'apparition la plus monstrueuse de la Bête, mais elles sont aussi le théâtre du massacre de la famille de mendiants aperçue au début du film, à l'entrée du chantier de la *Puerta de Europa*. Malcolm Alan Compitello analyse ainsi l'utilisation de ces emblèmes urbains :

> The enemy that De la Iglesia confronts is not *El Maligno*, but powerful and unchecked capitalism of flexible accumulation and the effects it produces through the way it urbanizes capital and consciousness in turn. In this way *El Día de la Bestia* functions as a kind of contestatory urbanized consciousness[2].

Doublement associée, dans l'esprit des Espagnols, aux failles de la politique d'européanisation du pays et à un scandale financier retentissant[3], la construction avortée des tours, « paradigma de la especulación urbanística de los años 80 y 90 »[4], souligne le paradoxe d'une société capitaliste, postindustrielle, qui entend se moderniser et s'adapter aux structures européennes et aux dynamiques d'un monde globalisé, alors qu'elle abrite encore pauvreté, corruption et extrémisme[5].

Le site où s'élèvent les deux édifices inclinés matérialise le lien étroit entre passé et présent, à l'origine des perturbations de la société espagnole contemporaine. Cette coexistence temporelle s'impose en particulier au regard des personnages et du spectateur dans le plan d'ensemble nocturne des tours KIO, lequel couronne l'explication de Cavan au sujet de leur nature diabolique (figure 36). On aperçoit, au milieu des deux édifices, la statue de José Calvo Sotelo, homme politique monarchiste dont l'assassinat par des militants républicains, le 13 juillet 1936, servit de prétexte au soulèvement militaire qui déclencha la Guerre Civile. Icône du régime franquiste, il fut élevé au rang de martyr pendant toute la dictature. Mis en relief par

---

[1] Édifices jumeaux comme les *Twin Towers* de New York, premières constructions inclinées du patrimoine architectural mondial, les tours KIO apparaissent encore dans *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) et *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997). C'est également là que s'écrase l'avion au début de *Torrente 3, el Protector*, dans une très claire allusion parodique aux attentats du 11 septembre 2001. Plusieurs plans montrent l'explosion spectaculaire des tours, avant que ne surgissent des flammes et de la fumée le pseudo-héros, qui a échappé à la mort grâce à son parachute.

[2] COMPITELLO, M. A., « From Planning to Design… », *art. cit.*, p. 212.

[3] L'entrepreneur catalan Javier de la Rosa fut condamné pour le détournement de près de 400 millions d'euros investis par l'entreprise koweïtienne KIO (acronyme de *Kuwait Investment Office*) et sa filiale espagnole *Grupo Torras*. Ce scandale entraîna l'interruption de la construction des deux édifices. Celle-ci s'étendit de 1989 à 1996.

[4] FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly, Atlande Éd., coll. « Clefs concours », série « Espagnol », 2014, p. 118.

[5] Voir MOREIRAS MENOR, Cristina, « *El día de la bestia* de Álex de la Iglesia. Las puertas de Europa y la llegada del fin del mundo », *Cultura herida…, op. cit.*, p. 262-273.

quelques notes d'une musique extradiégétique dramatique, ce plan précédant la séquence de l'affrontement avec les néofascistes suggère que la capitale postmoderne, supposément démocratique, n'est autre que la légataire du Madrid franquiste dont elle perpétue une partie des valeurs : tandis que le cadrage fait ressortir la présence, au cœur d'une image de modernisation architecturale, du monument rendant hommage à Calvo Sotelo, significativement situé au centre du champ, la contre-plongée induit l'assimilation de la statue à une idole abritée par le temple contemporain que sont les tours, mettant ainsi en lumière les liens qui perdurent entre l'ère postmoderne et l'époque de la dictature.

Figure 36

La métropole contemporaine constitue, en outre, un espace de surabondance dont les représentations se révèlent d'autant plus choquantes que le contraste entre les images d'indigence et les symboles de la société de consommation est prononcé. Le film se déroule pendant la période de Noël, époque de l'année où les individus dépensent frénétiquement et se bousculent dans les magasins pour faire leurs derniers achats, totalement indifférents à la misère qui s'étale dans les rues. La place centrale, au sens propre comme au figuré, occupée par les panneaux publicitaires qui surplombent la *Plaza del Callao* souligne tout le cynisme d'une Espagne contemporaine soumise à une logique capitaliste, dont se voient exclus les individus qui n'ont pas la possibilité matérielle de participer à une telle dynamique économique. La séquence dans laquelle les trois personnages se hissent laborieusement le long des néons de la gigantesque enseigne Schweppes se prête d'ailleurs à une lecture métaphorique : les plongées et plans d'ensemble des trois personnages suspendus dans le vide mettent en exergue l'insignifiance de l'individu, écrasé et manipulé par une société de consommation que figurent les panneaux publicitaires dominant l'immeuble (figure 37).

Figure 37

L'inscription de la ville dans une imagerie satanique détournée suggère que l'apocalypse de *El día de la bestia* est, par conséquent, moins réelle que symbolique, comme l'explique le réalisateur lui-même : « Es mucho más terrible la pequeña violencia cotidiana que un apocalipsis impresionante, porque todas esas cosas acaban desembocando en violencia y muerte. »[1] Si force est de constater que, le matin de Noël, la fin des temps n'a pas eu lieu, c'est que le moteur de la terreur dans ce film n'est pas à rechercher dans la mythologie biblique et dans les signes que le curé s'acharne à décrypter mais, comme il le découvre à ses dépens, dans les aberrations d'un corps urbain et social possédé par les démons d'un passé que la démocratie n'a pas permis d'exorciser. Le diable ne se manifeste pas seulement sous la forme des boucs hybrides que nous donnent à voir les images altérées par la subjectivité des personnages, mais sous celle, plus horrifiante car bien réelle, d'une société contemporaine au sein de laquelle la résurgence du fascisme et les effets pervers du néolibéralisme affectent le paysage madrilène, au point de faire apparaître la capitale comme un corps urbain dégénéré, une sorte de Léviathan tout aussi monstrueux que la Bête que croit combattre le curé. En ce sens, on peut dire que l'*apocalypse* cinématographique d'Álex de la Iglesia présente une dimension révélatrice qui nous renvoie à l'étymologie même du terme : elle reflète le climat agité du milieu des années 1990, marqué par le déclin du gouvernement socialiste, affaibli par les scandales de corruption, et annonce l'entrée dans la nouvelle ère politique qu'inaugurera l'arrivée au pouvoir du *Partido Popular.* Seulement hypothétique au moment où le réalisateur tourne son film, l'avènement d'un projet national conservateur se concrétisera à travers ce que certains auteurs considèrent comme une « transition à l'envers »[2], engagée par le nouveau gouvernement formé à l'issue des élections générales du 3 mars 1996, susceptible de permettre au cancer de l'Espagne contemporaine d'achever de se métastaser en alimentant les inégalités et la violence sociétale.

Au terme de ce chapitre, il importe de dire quelques mots au sujet de la nature de cette violence urbaine dont nous avons constaté l'omniprésence et examiné les multiples formes. De

[1] ORDÓÑEZ, M., *La bestia anda suelta…*, *op. cit.*, p. 142.
[2] AUBERT, J.-P., *Madrid à l'écran…*, *op. cit.*, p. 143.

manière générale, dans le corpus, elle fait l'objet de deux traitements distincts : d'une part, Pedro Almodóvar dans *Entre tinieblas* et *¿Qué he hecho yo…*, Bigas Luna dans *Huevos de oro*, et Juanma Bajo Ulloa dans *Alas de mariposa*, mettent en scène une violence émotionnelle trouvant son origine dans la complexité des rapports humains et excluant généralement les faits de sang. D'autre part, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa dans *La madre muerta*, et Santiago Segura – sur un mode toujours comique – représentent une violence accumulative, en relation avec le « déclin de l'affect » inhérent à l'ère postmoderne[1], et profondément inscrite dans le territoire de la ville. Automatique, souvent gratuite, banalisée par les mécanismes de l'excès et de la surenchère, comme le démontre Olivier Mongin dans ses travaux sur la violence dans le cinéma contemporain, elle aboutit inévitablement et *naturellement* à des boucheries. L'étude d'un certain nombre d'œuvres tournées par cette génération de réalisateurs de la démocratie semble ainsi corroborer les observations de l'auteur : celui-ci postule que la violence codifiée du cinéma de genre classique, fondée sur un conflit opposant deux communautés dont les pulsions de mort sont canalisées par des règles (westerns, films de guerre, films noirs, films de gangsters), cède le pas, dans la production cinématographique que nous qualifions de postmoderne, à un « état naturel de la violence »[2], étroitement lié au retour à l'état primitif que nous avons constaté. Les images de cette violence naturelle qui dévore l'écran mettent en évidence une imprégnation mutuelle du corps et de l'espace de la ville, dans les longs-métrages que nous analysons. Comme le fait remarquer Laetitia Devel, le premier « n'est pas simplement dans la ville, dans les lieux, juxtaposé à son cadre matériel, il *est* aussi cette ville qu'il habite et qui l'habite »[3] : il est traversé par les outrances du corps urbain, lesquelles exercent sur l'un comme sur l'autre une force déformante qui les fait voler en éclats. La fragmentation est ainsi posée comme un trait commun aux corps humain, urbain et social, tels qu'ils sont mis en images et en sons dans les différents films. Moteur de cette dislocation, la violence est elle-même examinée sous toutes ses coutures par des réalisateurs qui la dissèquent au sein de leur laboratoire cinématographique, la livrant sous forme de bribes anatomiques et visuelles au spectateur. Particularité intrinsèque de l'art postmoderne, le morcellement se trouve être précisément le dernier prisme à travers lequel nous nous proposons d'étudier la monstruosité des corps de l'outrance, soumis à une double dynamique de désagrégation et de recomposition.

---

[1] Voir la section 3.1. de la première partie, « Postmodernité et postfranquisme : bouleversement des repères et redéfinition des identités ».

[2] MONGIN, O, « 1. Les deux âges de la violence », *La Violence des images…*, *op. cit.*, p. 23-28. Il est manifeste dans des films hollywoodiens tels qu'*Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), *Nikita* (Luc Besson, 1990), *Tueurs nés* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994) ou encore *Léon* (Luc Besson, 1994), références du cinéma *mainstream* dont se sont vraisemblablement imprégnés ces metteurs en scène autodidactes.

[3] DEVEL, Laetitia, « La figuration des corps de la ville. Photographie et cinéma de la fragmentation », *MEI (Médiation Et Information*), « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p. 162, disponible sur : <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue21/15MEI%20no%2021MEI-21.pdf> (consulté le 20/04/2012)

Chapitre six. Des corps mis en pièces : une esthétique de la fragmentation

Le morcellement des corps peut, à première vue, paraître problématique dans la mesure où la mise à mal de leur intégrité pose en même temps la question de leur viabilité : l'organisme qui se disloque et se disperse ne court-il pas à sa perte ? Les représentations somatiques qui foisonnent dans nos films suggèrent que le corps, continuellement tiraillé, ne semble pouvoir affirmer son existence qu'à travers le fragment, dans cette esthétique postmoderne qu'est l'outrance. Dans un entretien accordé à François L'Yvonnet en 2001, le philosophe Jean Baudrillard généralise ce processus de dissolution à tout un système social et affirme que « [l]e fragmentaire résulte de la volonté de destruction d'un ensemble, et celle d'affronter le vide et la disparition. »[1] À ses yeux, la parcellisation n'est pas synonyme de perte, mais relève d'une approche nouvelle de la réalité, reconstituée à travers le fragment. Dans le cinéma que nous radiographions dans ces pages, la mise en scène des corps humain, urbain et social rend bien compte de cette appréhension autre. Le déploiement des procédés de la déformation et de l'atomisation contribue ainsi à forger une image éclatée de la famille, cellule du corps social au sein de laquelle se jouent les problématiques de la postmodernité. La dislocation des patrons traditionnels suppose la déconstruction d'une matrice caduque et sa réarticulation à travers des configurations alternatives, « nuevos espacios que dan cabida a lo heterogéneo y a la diferencia »[2]. Parce que leur existence est régie par le rapport dialectique entre désagrégation et recomposition, ces modèles inédits reflètent l'instabilité des repères au sein d'une société dont les représentations font dialoguer les corps humains écartelés avec une image cinématographique et un corps filmique eux-mêmes morcelés.

6.1. La dislocation de la cellule familiale : des communautés monstrueuses

La famille en tant qu'institution n'est guère épargnée dans le cinéma de l'outrance. Elle apparaît fissurée, affaiblie par des lacunes internes, ébranlée par une série de « manques profonds, lesquels viennent en droite ligne d'une certaine tradition espagnole, tradition encore

[1] BAUDRILLARD, Jean, *D'un fragment à l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2001, p. 45.
[2] YARZA, Alejandro, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ed. Libertarias, col. « Universidad », 1999, p. 180.

avivée dans ses principes par la période franquiste. »[1] La peinture de ces foyers implosant sous l'effet de la violence qui corrompt les relations au sein du couple, de la fratrie ou entre les générations, s'inscrit dans le prolongement de certaines représentations littéraires et cinématographiques contemporaines de la dictature, où l'image de la famille forgée par les discours officiels du franquisme est malmenée. On peut citer, par exemple, la production grotesque des années 1950-1960 ou encore l'œuvre de Carlos Saura, qui démontent le modèle traditionnel de la cellule familiale comme unité monolithique concentrant les principes du régime, à la fois pilier et reflet à petite échelle de la société. Dans un article consacré à la représentation déformée du système patriarcal dans *¿Qué he hecho yo…* et *Mujeres…*, Isolina Ballesteros s'intéresse à l'évolution de l'image de la famille dans le cinéma espagnol :

> Este cuestionamiento de la función familiar se agudiza en el posfransquismo, donde la familia ha perdido su rol nuclear y se ha reconfigurado de acuerdo a los cambios sociales y económicos, a la redefinición de los hábitos y códigos morales[2]...

Dans le contexte de la démocratie, nombreux sont les réalisateurs exploitant les stratégies narratives et filmiques de l'éclatement, dans l'objectif de démanteler la famille institutionnelle et de la réarticuler selon de nouveaux paramètres. Ils font de ses dysfonctionnements le symbole de la double dynamique de décentrement du point névralgique et de recentrement de l'excentré, propre à l'époque postmoderne dont leurs films sont le produit et le reflet.

L'évacuation du modèle patriarcal

C'est tout d'abord à travers la déconstruction du traditionnel schéma patriarcal promu par le franquisme que certains metteurs en scène de notre corpus évacuent l'image de la famille comme noyau irréductible. Dans son étude, Isolina Ballesteros se livre à une lecture féministe de *¿Qué he hecho yo…*, réalisé deux ans après l'arrivée au pouvoir du PSOE, et démontre que les stratégies de la caricature servent une critique du patriarcat ébranlant la norme familiale conservatrice. Almodóvar brosse ainsi le portrait outré d'une femme au foyer aliénée par sa routine domestique, déformation grotesque des personnages de mères usées par le labeur domestique dans le cinéma néoréaliste italien, mais aussi « [del] ideal de esposa católica del franquismo, ironía de 'la perfecta casada': tierna, cariñosa, compañera devota de su esposo, ama de casa incansable y madre sacrificada. »[3] Gloria est mariée à un homme qui n'est lui-même que la projection caricaturale de la traditionnelle autorité masculine, mise à mal avant même

[1] OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste (Pepi, Kika, Víctor, Manuela et les autres)*, Paris / Condé-sur-Noireau, Éd. du Cerf / Corlet, coll. « 7e Art », 2002, p. 16-17.
[2] BALLESTEROS, I., « Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) », *Cine (ins)urgente…*, *op. cit.*, p. 21.
[3] *Ibid.*, p. 61.

d'apparaître à l'écran puisque, dès les premières minutes, la protagoniste tente en vain de compenser ses frustrations sexuelles avec un inconnu. Nous ne reviendrons pas sur la promiscuité spatiale et la misère sociale comme facteurs d'exacerbation des tensions familiales, manifestes notamment dans la séquence du dîner. Tandis que l'héroïne se tue au travail et se prive de nourriture, débordée par les émotions que génèrent chez elle la fatigue et la faim, Antonio s'arroge le privilège de manger les restes du poulet servis pour le dîner, affamant sa femme et sa mère. Par ailleurs, seuls les hommes semblent jouir du droit à l'instruction, contrairement à Gloria et à sa belle-mère, toutes deux analphabètes – une instruction toutefois ridiculisée puisqu'elle n'implique pas de réel savoir, mais se résume aux talents de faussaire qu'Antonio est fier de transmettre à son fils aîné, sous le regard admiratif de sa mère. Almodóvar n'épargne pas non plus le savoir vain incarné par les intellectuels oisifs Lucas et Patricia, dont le modèle familial bourgeois, fondé sur la malhonnêteté et l'abus de confiance, se révèle tout aussi inopérant que la configuration patriarcale ouvrière. La figure du chef de famille est encore malmenée à travers la description du rapport qui unit Antonio aux femmes : nostalgique de sa liaison avec une chanteuse allemande nazie dont il a été le chauffeur, disposé à rédiger les mémoires apocryphes d'Hitler pour renouer le lien rompu, il est en réalité méprisé par cette dernière, qui le manipule à la demande de l'écrivain Lucas. Il apparaît en outre comme un époux misogyne centré sur son propre désir sexuel et infligeant à Gloria des vexations quotidiennes (il s'oppose entre autres à ce qu'elle travaille et refuse qu'elle fréquente sa voisine prostituée) qui finissent par lui coûter la vie. Alors qu'il exige de sa femme qu'elle repasse la chemise qu'il compte porter lors de ses retrouvailles avec son ancien amour, la protagoniste, dans un accès de rage, lui assène un coup de jambon mortel, l'excluant définitivement de l'espace domestique et, au passage, du récit filmique. L'élimination du patriarche précipite la désarticulation de la cellule familiale (la grand-mère et le fils aîné quittent la maison), mais l'émancipation soudaine de Gloria, enfin libérée du joug masculin, provoque en elle une crise : déjà évoqué dans un chapitre antérieur, le long travelling en caméra subjective sur les pièces désertes de l'appartement traduit la sensation de vide laissée par le court-circuitage inattendu du système patriarcal, qui génère chez le personnage une pulsion suicidaire[1].

Chez Bajo Ulloa, c'est l'inquiétant grand-père, véritable ogre de conte de fées rappelant le père tyrannique du court-métrage *El reino de Víctor*[2], qui incarne la persistance d'un ordre phallocentrique séculaire, au sein de la modeste famille de *Alas de mariposa*. Les coups de canne théâtraux qui inaugurent le film se font entendre de manière répétée tout au long de la première partie du récit, qui s'apparente à une tragédie contemporaine, et précèdent notamment la conception de l'héritier masculin par une nuit d'orage. Ils matérialisent, sur le plan sonore,

[1] YARZA, A., « Madre no hay más que una », *Un caníbal en Madrid*, *op. cit.*, p. 135-147.
[2] ROLDÁN LARRETA, C., « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *art. cit.*, p. 334.

l'autorité menaçante du vieillard et un discours patriarcal martelé au point que sa fille Carmen l'a assimilé et intériorisé : elle désire ardemment donner le jour à un garçon afin d'assurer la transmission du nom paternel, et considère la naissance systématique de filles dans la famille comme une malédiction que renouvelle la venue au monde d'Ami. Au contraire, son époux Gabriel rejette ce modèle fondé sur la supériorité masculine (« cuanto menos tenga de su abuelo, mucho mejor », déclare-t-il timidement au sujet de l'enfant), mais n'a d'autre choix que de le subir, contraint d'habiter la maison de son beau-père et de se soumettre au système dont sa femme garantit la perpétuation[1]. Juanma Bajo Ulloa entend démonter le schéma patriarcal en vigueur dans la société conservatrice franquiste en le présentant comme la cause première des malheurs d'Ami et dépeint pour cela une masculinité plus faible qu'il n'y paraît : le grand-père est découvert mort dans son fauteuil par la fillette ; le petit frère tant désiré est étouffé par cette dernière ; Gabriel échoue à s'imposer à chaque fois qu'il tente d'établir un contact verbal ou visuel avec sa femme et sa fille, il se sent impuissant et non désiré (« No sé si lo estoy haciendo bien. Igual no. Quizás no debería seguir aquí », déclare-t-il tristement à Ami) et se retrouve lui-même dans l'impossibilité physique de communiquer après l'agression de Gorka. Cette figure de père effacé apparaît également dans *Jamón jamón*, où le seul homme d'âge mûr, Manuel, est écrasé par son épouse castratrice, Conchita, à la fois dans les sphères privée et professionnelle. L'ensemble du triptyque ibérique trace le portrait d'hommes faibles, frappés d'impuissance sexuelle ou socialement déchus ; de même que les films précédemment mentionnés, il fait voler en éclats la figure omnipotente du mâle hispanique, nous l'avons vu, et met cette déconstruction au service du démantèlement du schéma patriarcal traditionnel.

Des foyers fissurés

De façon générale, la plupart des créatures peuplant les univers diégétiques explorés ici se débattent au sein de cellules domestiques corrompues par une violence interne, traitée sur un mode comique ou tragique, selon les réalisateurs. Elle se manifeste notamment sous la forme d'une brutalité physique qui dégrade les rapports conjugaux. La violence de genre imprègne la relation de Gloria et d'Antonio au point que l'héroïne, ripostant à une gifle que lui administre son mari, lui inflige involontairement une mort grotesque, comme nous l'évoquions plus haut. C'est aussi un rapport tourmenté qui unit Maite et Ismael, ce dernier assenant quotidiennement à sa compagne coups, remarques humiliantes et violence verbale (« te estrello », « te saco las

[1] Cette persistance de l'ordre patriarcal se traduit après la mort du grand-père par les plans fixes sur le fauteuil vide dans le salon et le tintement de la cloche du cimetière agitée par le vent, assimilé aux effrayants coups de canne : le paradoxe de cette présence soulignée par l'absence suggère que le fantôme du vieil homme hante le foyer, ce que semblent confirmer les paroles adressées au défunt par Carmen, juste après la naissance de son fils.

tripas »). L'incommunication qui caractérise les rapports entre Conchita et Manuel (*Jamón jamón*), Carmen et Gabriel (*Alas de mariposa*), ou encore Maite et Ismael (*La madre muerta*), se traduit par des procédés visuels matérialisant une rupture au sein des couples : soit les personnages sont tous deux représentés dans le champ, mais leurs regards ne se croisent pas (figures 1-2) ; soit ils sont physiquement séparés et relégués dans deux espaces distincts par le recours au champ-contrechamp, modalité de mise en scène suggérant le caractère vain de leurs échanges verbaux.

Figure 1 (*Alas de mariposa*)

Figure 2 (*La madre muerta*)

La violence domestique circule également au sein des fratries : les enfants Ami et Tete se sentent exclus de leur propre cellule familiale lorsqu'un petit frère vient les priver de l'exclusivité affective parentale. Dans les deux cas, la naissance du bébé signifie un impossible accès au corps maternel, cause première de leur sentiment d'injustice. Avant même la venue au monde de l'enfant, Ami est sèchement repoussée par Carmen, qui lui interdit de toucher son ventre et lui refuse désormais les « besos con pelo » qu'elles échangeaient au début du film. Plus loin, bien que blessée après une chute, la fillette est chassée de la chambre de ses parents lorsque sa mère allaite son petit frère. Dans *La teta y la luna*, l'aventure de Tete est motivée par le désir de trouver un sein de substitution puisqu'à ses yeux, le nourrisson accapare celui de sa mère. Si dans la comédie de Bigas Luna, le petit garçon parvient à transcender sa frustration – par ailleurs génératrice d'humour dans le récit – pour construire son identité et réaliser sa masculinité en fusionnant à nouveau avec la poitrine maternelle au terme de son parcours, Ami intériorise les fantasmes paranoïaques de Carmen, obsédée par l'idée que sa fille puisse assassiner le nouveau-né. Injustement battue pour un crime qu'elle n'a jamais eu l'idée de perpétrer, elle finit par commettre l'irréparable, inconsciemment conditionnée par sa propre mère. Les choix de mise en scène dans le passage du fratricide, pourtant représenté dans le champ, désamorcent toute forme de violence obscène : on voit Ami pénétrer dans la chambre de l'enfant, lui tendre un doigt, établissant pour la première fois un contact physique avec lui, et lui sourire avant de l'étouffer à l'aide d'un coussin. La douceur de la musique de fosse qui enveloppe cette séquence lumineuse et la métaphore de l'envol du papillon atténuent l'horreur du geste

meurtrier, motivé par une volonté d'éliminer ce petit frère de l'espace familial pour jouir à nouveau exclusivement de l'affection maternelle. Mais la disparition de l'enfant ne fait en réalité que précipiter la dégradation de la relation mère-fille. Un fondu au blanc, puis au noir à valeur elliptique marque une pause au milieu du récit et un basculement vers une partie plus sombre, à la fois d'un point de vue narratif et chromatique : il indique que l'animosité s'est définitivement installée pendant les années écoulées. C'est désormais Ami, adolescente, qui veille à l'entretien du foyer et non Carmen, apathique et murée dans son silence. À nouveau, les regards s'excluent mutuellement et chacune fuit ostensiblement la présence de l'autre dans le champ. Leurs échanges se limitent à deux confrontations verbales dans des séquences mettant en scène « la figura de lo materno como punto de encuentro tensional »[1] : l'une, représentée dans le champ, manque de dégénérer en affrontement physique malgré la timide médiation de Gabriel ; l'autre, reléguée dans le hors-champ, laisse entendre les commentaires humiliants de Carmen. Lors de la première, la jeune fille, envahie par une colère incontrôlable, menace avec un tournevis sa mère qui la renie (« no tengo hijos »), et finit par retourner sa rage contre elle-même en se scarifiant les avant-bras à l'aide de ce même outil. Les traumatismes qu'elle inflige à son épiderme, barrière somatique qui la sépare du monde, révèlent qu'elle peine à trouver le moyen d'établir une communication avec son environnement. Incapable d'évacuer verbalement sa souffrance, Ami se montre également hermétique au dialogue que tente en vain d'instaurer son père, seul membre de la famille, par ailleurs, que l'on voyait, dans la première partie, s'efforcer d'entretenir un lien affectif avec sa fille à l'heure du coucher. C'est seulement lorsque Gabriel se retrouve lui-même prisonnier de son organisme inerte, muet, que sa fille essaie enfin d'établir un premier contact. L'insensibilité physique du personnage, qui ne peut réagir au geste d'Ami, et son regard perdu dans le vague sont les indices d'une rencontre manquée, symptomatique de l'impossible communication intergénérationnelle.

À l'exception du fort lien affectif qui unit Toni à sa grand-mère chez Almodóvar, et Tete à son excentrique grand-père dans *La teta y la luna* (tous les quatre sont à leur façon marginalisés au sein de leur famille), les rapports problématiques qu'entretiennent les différentes générations constituent une expression récurrente des tensions qui rongent la cellule familiale dans les films de notre corpus. Ainsi, Ami est incommodée par la présence de son sévère grand-père, et le refus de le représenter dans ses dessins est la traduction infantile de ce rejet. Le foyer de *¿Qué he hecho yo…* est gangréné par l'hostilité que se manifestent ses membres et par la logique économico-sociale d'échange qui régit les relations humaines[2]. Contrainte de négocier son frugal repas (les os du poulet laissés par son fils) contre de l'eau de Vichy, la grand-mère ne

[1] GÁMEZ FUENTES, María José, *Cinematergrafía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la Plana, Ellago Ed., Publicacions de la Universitat Jaume I, col. « Sendes », 6, 2004, p. 20.
[2] YARZA, A., *Un caníbal en Madrid...*, *op. cit.*, p. 137.

parvient pas à s'adapter à la vie urbaine et rappelle, par certains côtés, le personnage de don Anselmo dans *El cochecito*. Comme celui-ci, elle se sent brimée par son entourage et crie à l'injustice lorsque Gloria refuse d'accueillir son lézard de compagnie sous son toit (« No nos quieren, Dinero »). Mère revêche endurcie par une situation économique sans issue, l'héroïne, que son fils aîné interpelle par l'apostrophe péjorative « vieja », se voit dans l'incapacité matérielle d'élever ses enfants et de remplir leurs estomacs. Livrés à eux-mêmes, Toni et Miguel subviennent à leurs propres besoins grâce au trafic de drogue ou à la prostitution, et Gloria n'a d'autre choix que de vendre son fils cadet à un dentiste pédophile pour lui garantir une meilleure qualité de vie et, au passage, s'offrir un fer à friser. Elle les rudoie plus souvent qu'elle ne leur témoigne de tendresse, le contact physique entre mère et enfants se limitant au dénouement du film : Gloria se sépare de Toni avec émotion dans l'avant-dernière séquence, alors qu'il s'apprête à quitter Madrid pour aller travailler dans les champs. Elle accepte l'argent qu'il a amassé en vendant des stupéfiants et constate amèrement qu'elle le connaît bien peu. Elle ne manifeste d'affection pour Miguel que dans les dernières images, lors des retrouvailles salvatrices qui interrompent son suicide. C'est un sentiment de haine mutuel et verbalisé qui lie encore la voisine Juani à sa fille Vanessa, à tel point que la fillette utilise ses pouvoirs télékinésiques pour déchaîner la colère de sa mère et demande à Gloria de l'adopter. Dans sa démarche de désarticulation de la matrice familiale traditionnelle, le réalisateur attribue les traits de la maternité au seul personnage féminin sans enfant de l'immeuble, de surcroît marginalisé par son statut professionnel, comme le soulignent María Antonio García de León et Teresa Maldonado dans un ouvrage consacré aux aspects sociologiques du cinéma d'Almodóvar :

> Cristal, prostituta de barrio pobre, es un ser sensible que critica a sus vecinas el desamor y malos tratos hacia sus hijos. Pese a su no convencional profesión, ella es el ser más equilibrado psíquicamente del vecindario, mientras la convencional ocupación de ama de casa, está encarnada por estridencias, histeria, etc[1].

Aux antipodes de la figure de prostituée bienveillante et protectrice, celle de la mère acariâtre incarnée par Kiti Manver dans *¿Qué he hecho yo…* se prolonge en quelque sorte dans *La comunidad*. L'actrice y interprète celle du trentenaire infantile Charly, qu'elle ne cesse de rabrouer et de gifler, allant jusqu'à lui assener froidement : « Tenía que haberle hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer. »

Ce dernier exemple corrobore les propos de Jesús Angulo et d'Antonio Santamarina qui font remarquer que, dans la plupart des films d'Álex de la Iglesia, « la familia sale muy mal

[1] GARCÍA DE LEÓN, M. A. & MALDONADO, T., *Pedro Almodóvar, la otra España cañí…*, *op. cit.*, p. 16.

parada »[1], sort que symbolise, dans l'avant-dernière séquence de *El día de la bestia*, le massacre de la famille de mendiants décimée par le groupuscule d'extrême-droite. Dans ce même film, Rosario et son fils José María – qui a lui-même une façon bien particulière de soigner son grand-père sénile en lui administrant du LSD – échangent incessamment insultes et coups, et le second ne se montre nullement affecté par la mort de la première, que le curé a tuée par accident. Cette animosité intergénérationnelle est encore illustrée par le mutisme total de la mère de Nino, sur lequel mettent comiquement l'accent les aveux de l'humoriste à son agent, après les funérailles de la vieille femme, dont il partageait le quotidien :

> — Últimamente habíamos roto el hielo. El otro día me dijo: 'tú, a ver si friegas.'
> — Sí, parecía un avance.
> — Me eché a llorar.

De même, parents et enfants sont unis par des rapports odieux dans les films de Santiago Segura. Torrente exploite son père, qu'il contraint à mendier et à lui remettre l'argent récolté durant la journée, le menaçant de procéder à des fouilles au corps. Il va même jusqu'à lui servir, en guise de repas, une ignoble mixture préparée à partir des restes ramassés sur les tables des bars, à tel point que le vieillard doit dérober un nem dans le coffre du scooter d'un livreur chinois pour apaiser sa faim. Son sort préoccupe bien peu son fils lorsqu'il est hospitalisé en urgence après avoir ingéré l'aliment, en réalité rempli de cocaïne, et Torrente profite de la situation pour tenter de séduire Amparo. Les opus suivants exploitent cette vision désenchantée et grotesque de la famille, tout aussi dégénérée que le personnage autour duquel elle s'articule : la figure du père de Torrente, qui meurt d'une crise cardiaque dans le premier épisode, cède le pas à celles, picaresques, des oncles (*Torrente 2*, *Torrente 4*) et de la grand-mère (*Torrente 3*), également incarnées par Tony Leblanc. L'oncle Mauricio ne cache pas au policier son mépris pour son propre frère et annonce à son neveu qu'il est en réalité son géniteur, ce qui ne l'empêchera pas d'être lâchement abandonné par Torrente à la fin du deuxième volet ; dans le quatrième épisode, le policier n'hésite pas à précipiter la mort de l'oncle Gregorio, alité à l'infirmerie de la prison, en débranchant ses appareils respiratoires au moment où celui-ci s'apprêtait à révéler que son neveu avait tenté de s'enfuir avec lui. Dans *Torrente 3*, la grand-mère agonisante retrouve provisoirement sa vigueur pour convaincre à grands coups de canne le policier de reconnaître le fils qu'il a eu avec une prostituée, fils qu'il dédaigne et rejette. De même, dans le premier chapitre, la mère de Rafi, interprétée par Chus Lampreave, se déclare lasse d'entretenir un adolescent attardé et une trisomique : « hay quien tiene hemorroides, piorrea, juanetes y yo tengo a mis hijos. Eso es para vivirlo. ¡Qué cruz! »

---

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia…*, *op. cit.*, p. 67. La séquence comique du dîner chez les parents de Lourdes dans *Crimen ferpecto* constitue un autre exemple probant du traitement grotesque réservé à la famille par Álex de la Iglesia dans certains de ses films.

Cellules familiales lacunaires

Ces êtres malades ou déficients, explicitement comparés, dans la réplique précédente, aux pathologies qui infectent et déforment le corps humain, incarnent en quelque sorte les maux de la cellule familiale. Les dysfonctionnements internes sont souvent liés à l'absence de certains membres ou à leur disparition au cours du récit. Ils contribuent à forger l'image de foyers déséquilibrés ou éclatés, aux antipodes de la famille conçue comme espace unitaire et hiérarchisé, au sein duquel chaque individu occupe une place déterminée. Ainsi, les enfants désertent parfois l'espace domestique (Toni et Miguel sont livrés à eux-mêmes et fréquentent l'école sporadiquement, dans *¿Qué he hecho yo*… ; Tete passe ses soirées à épier Estrellita, dans *La teta y la luna* ; la fille de la marquise de *Entre tinieblas* a pris le voile pour fuir la dictature paternelle, puis a gagné l'Afrique) et la norme parentale binaire est remise en cause. Les différents textes filmiques évacuent tantôt la figure du père (le défunt époux de la marquise, seulement évoqué dans les dialogues de *Entre tinieblas* ; Antonio dans *¿Qué he hecho yo…* ; le père alcoolique de Silvia, rejeté d'un foyer exclusivement composé de femmes, dans *Jamón jamón* ; celui, absent, de Nino dans *Muertos de risa* ; celui de Rafi, mentionné par sa veuve, dans *Torrente*…), tantôt celle de la mère (son absence constitue le principe structurant du deuxième long-métrage de Bajo Ulloa, ainsi que le suggère le participe passé « muerta » du titre, qui met en évidence un résultat : la situation de Leire et d'Ismael à l'issue du meurtre commis dans la séquence-prologue[1]). Les perturbations psychologiques des personnages trouvent souvent leur origine dans un déséquilibre familial dû à la disparition ou à l'absence de l'un des deux parents. Dans *Muertos de risa*, le passé de « huérfano de nacimiento » de Bruno rejaillit lorsque, dans sa folie, il extériorise sa haine à l'égard de Nino en recouvrant les murs de sa maison de graffiti. L'inscription « HUÉRFANO » se glisse au milieu des mots « ODIO », « ENVIDIA », « RENCOR » ou encore de la double négation « NO MADRE, NO FAMILIA », expressions graphiques d'une jalousie mortifère qui déborde le corps de Bruno et imprègne son propre territoire domestique. Le décès de la mère de Nino, dont Bruno est indirectement responsable, déchaîne la soif de vengeance du

[1] Corinne Montoya Sors fait remarquer que le titre « souligne, non pas la mort en soi ('La Muerte de la Madre', qui correspond au pré-générique) mais 'l'après-mort' de la mère (*La Madre Muerta*, qui débute avec l'ellipse marquée par le générique). » MONTOYA SORS, C., « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité… », *art. cit.*, p. 111. Nous pouvons ajouter que Bajo Ulloa insère de discrètes allusions à l'absence parentale : le journal dans lequel Ismael découvre que les corps de ses victimes ont été retrouvés affiche en une le titre « Una madre con coraje » ; celui-ci constitue une sorte d'écho à la séquence inaugurale et aux images de la mère de Leire, tuée parce qu'elle est sortie courageusement de sa chambre à coucher pour affronter le cambrioleur. Quant à Maite, elle feint un dialogue téléphonique en français avec son père pour dissimuler ses manœuvres devant Ismael. Elle est en réalité en train de réclamer une rançon à Blanca, qui, à l'autre bout du fil, se fait passer pour la directrice de la clinique. Cet échange fictif ne fait que souligner l'absence de la figure du père, et peut-être est-il possible de voir dans la brutalité masculine incarnée par Ismael une projection de l'autorité paternelle inspirant à la fois crainte et amour au personnage féminin. Maite, de fait, finit toujours par se soumettre docilement à la loi de son compagnon et réclame des manifestations d'affection que lui refuse ce dernier, absent de son couple comme ce père virtuel semble l'être de la vie de Maite (il déserte le lit de la jeune femme au grand dam de cette dernière, pour s'isoler dans la salle de bain ou contempler Leire).

personnage interprété par Santiago Segura, qui devient orphelin à son tour. La perte des repères familiaux constitue par conséquent, pour les deux rivaux, un catalyseur de la violence inhérente au duo qu'ils forment sur scène et à la ville. Dans *Balada triste…*, la fragilité de Javier, qui fait partie intégrante de son métier de clown triste, remonte à une enfance douloureuse marquée par l'absence de sa mère et l'emprisonnement puis l'assassinat de son père : « Qué cruel habrá sido la vida contigo. No conociste a tu madre y tu padre va a morir en la cárcel. […] Hijo, tú nunca vas a tener gracia. Nunca has sido niño… », lui déclare l'auguste, prisonnier des geôles nationalistes. C'est précisément le fantôme de ce dernier qui l'exhorte à la vengeance plusieurs années après, comme si les atrocités commises par Javier étaient l'unique moyen de perpétuer la mémoire de son père et, à travers lui, celle de toutes les victimes de la répression franquiste.

L'idéal normatif binaire père / mère et mari / femme présente également des failles dans *La comunidad*. Les célibataires (Oswaldo, Paquita, vieille fille dont la dentition fait fuir tous les hommes), les mères et pères de famille qui élèvent ou paraissent élever seul(e)s leur progéniture (Dolores et Hortensia, mères respectives de Charly et d'Armandito) et les personnages dont on ignore s'ils ont un conjoint (Encarna, Karina, Domínguez, García) mettent en lumière les dysfonctionnements de cellules familiales déséquilibrées par l'absence ou la défaillance de l'un des deux pôles. Ricardo, le compagnon de la protagoniste elle-même, est exclu du récit filmique lorsque Julia le met à la porte de l'appartement qu'elle rêve d'habiter. Pour sa mère castratrice, le trentenaire Charly, adolescent attardé, est une sorte de projection œdipienne, et donc outrée, du partenaire masculin absent, tout comme le jeune Miguel n'est autre que celle du défunt patriarche, puisqu'il se substitue à celui-ci pour prendre les rênes du foyer, dans *¿Qué he hecho yo….* L'ombre du complexe d'Œdipe[1], nous l'avons dit, plane également sur la trilogie rouge, unité cinématographique dans laquelle sont dépeintes des relations familiales déréglées et grotesquement déformées : le frêle et immature José Luis est ainsi infantilisé, manipulé par une mère qui entretient avec lui un rapport teinté d'inceste, patent dans la séquence où, assise sur son lit, elle le caresse et le déshabille, tout en évoquant avec nostalgie sa grossesse (figure 3). De façon plus générale, les pulsions amoureuses et sexuelles qui circulent dans l'espace filmique de *Jamón jamón* configurent deux triangles intergénérationnels (Silvia-Raúl-José Luis et Carmen-Conchita-Manuel) qui se superposent, s'entrecroisent et font imploser les familles : José Luis promet le mariage à Silvia, mais souhaite continuer à jouir des faveurs de Carmen ; Conchita s'éprend de Raúl, qu'elle a initialement

[1] Marsha Kinder souligne la prégnance du complexe d'Œdipe dans le cinéma espagnol. En s'appuyant sur un corpus de films s'étendant de l'époque du franquisme jusqu'à la fin des années 1980 (elle évoque entre autres la trilogie noire de Bigas Luna), elle démontre que ses déclinaisons à l'écran reflètent les tensions sociales et politiques qui ne pouvaient être explicitement représentées sous la dictature. Paradoxalement, après la mort de Franco, ce motif psychanalytique n'a pas disparu : au contraire, sa présence s'est accentuée, comme s'il était devenu un véritable trait identitaire du cinéma national, manifeste notamment dans le triptyque ibérique du réalisateur catalan. KINDER, M., *Blood Cinema…*, *op. cit.*, p. 197-198.

engagé afin de saper la relation amoureuse de son fils ; Silvia elle-même trompe José Luis avec Raúl pour finalement se réfugier dans les bras de Manuel, père de son fiancé et substitut de son propre géniteur absent. Le foyer qu'aspirent à former José Luis et Silvia apparaît par conséquent voué à l'échec avant même la venue au monde de leur enfant. Son éclatement est paradigmatique de la dislocation de la matrice familiale traditionnelle au sein d'une société fluctuante, en mal de repères, fondée non plus sur l'unité, mais sur la fragmentation et la pluralité.

Figure 3

À la recherche d'une unité originelle

Certains personnages tentent toutefois de recréer une certaine forme d'homogénéité en recueillant et en réunissant les morceaux épars des corps familiaux éclatés pour donner naissance à de nouveaux modèles de communauté, viables ou non. Le titre du film *La comunidad* pose d'emblée l'image d'une unité, celle que cherchent à composer les résidents de l'immeuble en s'alliant pour persécuter leur richissime voisin, qui a vécu cloîtré chez lui pendant des années pour leur échapper, puis Julia, qui s'est approprié à leur nez et à leur barbe le butin convoité. Cette structure plurielle constitue une sorte de mosaïque humaine née de l'assemblage de fragments de familles et dirigée par l'administrateur Emilio. C'est l'absence exceptionnelle de ce dernier (pour la première fois depuis de nombreuses années, il s'est offert un voyage avec ses enfants), sorte de *pater familias* garant de l'intérêt collectif, qui a permis l'intrusion de Julia dans l'univers de la communauté. Au cours de la séquence du règlement de comptes qui l'oppose à l'héroïne, il reproche à celle-ci d'avoir agi par pur égoïsme et bafoué leur noble idéal de solidarité puisque la fortune du voisin devait être partagée entre tous les membres de cette famille non biologique, dans le but de financer les rêves de chacun. Mais le fantasme communautaire ne se trouve être qu'un mirage, à l'image de la fausse fête mise en scène par les voisins pour prendre Julia au piège, et il est significatif que ce soit précisément lors de cet épisode de simulacre que le Cubain Oswaldo présente le groupe à leur invitée-victime en ces termes : « Somos una comunidad muy unida; es como una piña, […] como una segunda familia. » Hostile à tout contact avec le monde extérieur et à l'irruption de modernité que suppose

l'arrivée de Julia, la communauté est victime de son propre conservatisme : la neutralisation d'Emilio par la protagoniste décapite le corps social formé par les résidents et entraîne l'effondrement du système patriarcal que le syndic incarnait et régentait. Reclus dans l'immeuble, les membres de la collectivité n'ont d'autre obsession que d'éliminer Julia et quiconque refuse de se plier à la règle « [d]el bien común » (on apprend, au détour d'une réplique, que l'ancien propriétaire de l'appartement occupé par la protagoniste a été tué par les autres habitants pour cette raison), afin de s'emparer du trésor et de refermer la brèche par laquelle l'héroïne s'est introduite dans leur microcosme. Mais c'est précisément l'enfermement volontaire qui provoque l'éclatement de cette cellule chimérique. Les membres de la communauté se révèlent bien moins solidaires que ne le prétend Emilio et finissent par s'entretuer pour récupérer l'argent : Domínguez est assassiné par le reste du groupe, Oswaldo est précipité dans le vide par les membres de sa « segunda familia », et Ramona abat Castro, son *alter ego* masculin, d'un coup de fusil. Seul Charly, marginalisé au sein du groupe, parvient à échapper aux conflits intestins, et sa victoire marque en quelque sorte le triomphe de l'intérêt individuel sur le mirage communautaire.

De même, l'unité familiale recomposée à la fin de *Alas de mariposa* n'est qu'un leurre. À première vue, le viol permet à Carmen et à Ami de rétablir une communication interrompue pendant des années. Une séquence de montage alterné les fait apparaître couchées dans leurs chambres respectives, spatialement séparées (figures 4-5), mais les larmes de Carmen répondent aux appels désespérés d'Ami – « Mamá » –, créant une continuité qui nous prépare aux retrouvailles de la séquence suivante. Néanmoins, la jeune fille, enceinte de son agresseur, apparaît définitivement prisonnière d'un foyer infecté par la maladie – folie de sa mère qui croit être revenue au temps où son fils était vivant, tétraplégie et mutisme de son père –, et l'enfant à naître est lui-même le fruit d'un traumatisme que son existence réactualisera constamment. Les rôles s'inversent et c'est Ami qui s'apprête à assurer une double fonction parentale, comme le montre Asunción Bernádez Rodal :

> … ahora sus padres se han convertido en seres indefensos y la hija se convierte en madre, no sólo del hijo que espera sino de los padres ya incapaces de sobrevivir solos.
>
> La madre que ha sido hija, la hija que se convierte en madre. Es éste el ciclo fantástico y eterno que se realiza al final de la película[1].

En ce sens, on peut considérer, avec Marie-Soledad Rodríguez, que l'équilibre familial apparemment retrouvé signe en réalité l'échec total des personnages qui, enserrés dans l'étau

[1] BERNÁDEZ RODAL, Asunción, « Simbolismo y maternidad en *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa », *Rey Lagarto*, III, n° 23, p. 22.

d'un temps cyclique, se révèlent « incapables de s'ouvrir à une nouvelle vie et ne font que répéter le passé dans un ressassement interminable. »[1]

Figure 4

Figure 5

Face à ces structures inopérantes car conservatrices ou ancrées dans un temps révolu, certains films proposent des modèles qui revisitent totalement le concept de famille. Après avoir interrogé celui-ci dans ses deux premiers longs-métrages à travers les trajectoires de personnages itinérants, Almodóvar associe Vanessa et Miguel, dans *¿Qué he hecho yo…*, aux deux pôles d'une nouvelle cellule familiale virtuelle gouvernée par la jeunesse, symbole d'ouverture vers l'avenir et d'une possible renaissance pour Gloria, délivrée de l'emprise d'Antonio. La fillette vient en aide à la protagoniste pour retapisser sa cuisine (« te adopto yo a ti », lui propose-t-elle dans une séquence antérieure) et l'adolescent occupe la place de chef de famille laissée vacante par son défunt père (il adresse à sa mère une ultime réplique très ambiguë : « esta casa necesita a un hombre »). Le dénouement de *Torrente 2* révèle que Rafi, protagoniste du premier épisode, est parvenu à fonder avec la serveuse chinoise du restaurant une famille stable, modèle d'ouverture géographique et culturelle et véritable pied-de-nez à l'idéologie misogyne et xénophobe incarnée par Torrente. Si les systèmes phallocentriques imposés par l'homme s'effondrent dans *Jamón jamón* et *Huevos de oro*, la séquence finale de *La teta y la luna* donne à voir le trio formé sur scène par Estrellita, Maurice et Miguel, reflet artistique d'un ménage à trois articulé autour de la femme et joyeusement accepté par les deux hommes, ainsi que le commente Tete en voix *off*. Il semble qu'aux yeux de Bigas Luna, le schéma sur lequel se clôt la trilogie soit le seul valide pour canaliser les pulsions sexuelles et surmonter les rivalités amoureuses qui ont causé la déchéance des protagonistes dans les deux volets précédents. Mais c'est sans nul doute *Entre tinieblas*, imprégné de l'esprit de provocation propre à son contexte culturel de réalisation, qui offre l'exemple le plus probant de ces configurations alternatives. Le couvent abrite une communauté religieuse venant en aide à de jeunes droguées et formant une

[1] RODRÍGUEZ, M.-S., « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa », *art. cit.*, p. 103.

bien étrange famille. Presque exclusivement composée de femmes (une figure maternelle, la *Mère* Supérieure, et des *sœurs*, dont l'une d'elle, Sor Perdida, est la caricature de la femme au foyer, obnubilée par la propreté et les tâches ménagères), elle n'intègre que deux sujets mâles : un *père*, le prêtre, qui s'adonne toutefois à la couture, activité traditionnellement assignée à la gent féminine, et un tigre, animal de compagnie de Sor Perdida, surnommé « el niño » par les nonnes. Toutefois, le modèle matriarcal semble lui aussi irrémédiablement condamné à la dissolution. Les difficultés économiques précipitent la fermeture du couvent, et de la dislocation de cette communauté atypique naissent de nouvelles microcellules familiales. Après avoir découvert dans une lettre l'existence d'un petit-fils recueilli par les singes en Afrique, la marquise trouve en Yolanda une fille de substitution qui lui permet de combler l'absence de la défunte Virginia. La Mère Supérieure refuse de se soumettre à la nouvelle Mère Générale et envisage de fonder son propre ordre religieux. Sor Víbora et le prêtre s'apprêtent pour leur part à former un foyer hybride, mi-humain mi-animal. Parce qu'il résulte de l'assemblage d'éléments disparates permis par l'abolition de la norme religieuse (la sœur et le curé enfreignent leur vœu de célibat pour vivre un amour non consacré par l'Église) et des frontières entre les règnes naturels (ils recueillent le tigre de Sor Perdida), ce noyau familial carnavalesque est sans doute le plus représentatif des dynamiques de fragmentation et de métissage propres à la postmodernité.

Almodóvar s'évertue ainsi à démanteler la structure familiale unitaire traditionnelle et privilégie un schéma éclaté évacuant la norme conservatrice du patriarcat et du mariage phallocentrique. Ce modèle rigide se révèle inopérant, au sein d'une jeune démocratie définissant ses valeurs à l'encontre de la matrice imposée au cours des décennies précédentes. Si celui, alternatif, de la communauté féminine n'échappe pas non plus à la désagrégation, c'est que le morcellement s'avère être constitutif de la notion de famille telle qu'elle est conçue et représentée dans le cinéma réalisé après l'entrée de l'Espagne dans la postmodernité. Au cours des décennies 1990 et 2000, Bigas Luna, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura œuvrent à leur tour à la reconfiguration de cet espace humain qu'est le noyau familial, cellule d'un corps social fondamentalement pluriel, à l'image des organismes de chair qui le composent. Dans le contexte d'un régime démocratique consolidé, ils le soumettent aux dynamiques de l'outrance que sont la déformation et l'éclatement, propriétés substantielles du nouveau paradigme mis en place, dont rendent compte leurs films. Ce phénomène de fragmentation qui affecte les organismes diégétiques nous permet enfin d'établir une passerelle entre les corps

explorés jusqu'à présent et un autre corps tout aussi monstrueusement atomisé : celui du film lui-même, en tant qu'il est, souligne Christian Metz, « *morceau de cinéma* »[1].

6.2. De l'atomisation des corps humains au morcellement du corps filmique

Les opérations de découpage, de fractionnement et de reconstitution situées au cœur des films du corpus nous renvoient aux exercices du collage ou du puzzle : elles nourrissent une réflexion sur la complexité des rapports entre homogénéité et hétérogénéité dans la création postmoderne. La vision parcellaire que les cinq réalisateurs livrent des mondes diégétiques repose sur un principe de pluralité qu'ils déclinent tant sur le plan du fond que sur celui de la forme. Cette fragmentation résulte du déchaînement pulsionnel et des débordements propres à l'outrance, qui mettent en péril l'humanité des personnages et font imploser les différentes réalités mises en scène. On peut reprendre ici les mots de Gilles Deleuze qui, dans son exposition du concept d'« image-pulsion », affirme que « [l]a pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule »[2].

Déchirure et démembrement

On ne peut ainsi que constater la récurrence des motifs de la fissure et du sectionnement, comme l'illustrent notamment les représentations réelles ou symboliques de virilité amputée chez Bigas Luna. Dans *Jamón jamón*, l'émasculation de la silhouette géante du taureau Osborne par José Luis entre en résonance avec sa propre castration identitaire et celle qu'il inflige à Raúl, dans le duel final, en lui assenant un coup de jambon dans les parties génitales. La déchéance et l'impuissance sexuelle de Benito, dans *Huevos de oro*, est aussi visuellement suggérée par la chute d'une statuette sur sa table de nuit, dont le pénis brisé gisant sur le sol préfigure la baguette phallique de Maurice, métonymie de son dysfonctionnement organique dans *La teta y la luna*.

De la Iglesia et Bajo Ulloa incorporent pour leur part le motif de la déchirure à l'espace : nous avons précédemment commenté le symbolisme de la brèche dans le plafond du coquet

[1] METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 tomes), tome I (1968), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1978 (4ème tirage), p. 13.
[2] Voir DELEUZE, G., « De l'affect à l'action : l'image-pulsion », *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 173-195.

appartement de *La comunidad*. Le foulard découpé par Ami pour intégrer un morceau de tissu à son collage, ainsi que l'œuf brisé de *Alas de mariposa*, s'insèrent également dans ce réseau visuel et sémantique. Dans *La madre muerta*, l'ensemble du texte filmique se structure autour de l'antagonisme entre unité et pluralité. L'histoire commence dans l'atelier d'une restauratrice d'œuvres d'art religieuses qui s'efforce de recomposer l'équilibre premier à partir des morceaux épars de tableaux et de statues altérés par le temps ou la main de l'homme, en rétablissant « un ordre, une harmonie, une beauté interrompus »[1]. Mais sa mort brutale, dès la séquence-prologue, installe définitivement le récit « dans le désordre et la démesure, dans la scission et le déchirement »[2]. L'image de la fissure parcourt ainsi le texte filmique et métaphorise à la fois les liens familiaux rompus et l'incommunication des personnages. Parmi les nombreuses occurrences d'objets brisés ou fendus, Corinne Montoya Sors ne manque pas d'évoquer la toile de la Vierge à l'enfant (figure 6), avec laquelle dialogue une statue cassée, également de Vierge à l'enfant, aperçue dans l'atelier. Le tableau est traversé d'une craquelure qui relègue chacun des sujets représentés dans deux espaces distincts (écho évident au titre du film et à la rupture brutale entre mère et fille causée par le meurtre de la première). Rappel visuel de cette craquelure, la lézarde sur le mur de la chambre où est séquestrée Leire est à son tour doublée par la chaîne qui maintient la jeune fille attachée à ce mur, « ombre portée, noire et effrayante, de la fissure »[3] (figure 7). Parce qu'à l'instar de la toile dans la séquence inaugurale, elle exerce une fascination irrationnelle sur Ismael, l'adolescente fait elle-même inconsciemment exploser la relation entre le personnage masculin et sa compagne, relation qui vole en éclats comme la vitre contre laquelle il brutalise Maite : il menace de lacérer son corps avec les bris de verre, de même qu'Ami mutile ses avant-bras au moyen d'un tournevis dans *Alas de mariposa*.

Figure 6

Figure 7

Ce phénomène de la désagrégation qui parcourt les univers diégétiques s'avère ainsi affecter tout particulièrement les organismes : ceux-ci sont physiquement tiraillés, écartelés,

[1] MONTOYA SORS, C., « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité… », *art. cit.*, p. 111.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 113.

traversés de corps étrangers qui les tailladent ou les découpent[1]. Si la pluralité est constitutive de l'esthétique postmoderne, cette fragmentarité organique s'enracine aussi dans la tradition beaucoup plus ancienne du Carnaval, qui décline, signale Bakhtine, un vaste spectre d'images du corps dépecé[2], réactualisées par le cinéma de l'outrance, plus spécifiquement dans les films privilégiant un traitement grotesque des anatomies. Dans *Entre tinieblas*, par exemple, Sor Estiércol s'inflige des mortifications en s'enfonçant un pic dans la joue et en marchant pieds nus sur des tessons de bouteille. Plus loin, elle manque encore de se couper les doigts avec un hachoir en préparant le repas. Quant au petit protagoniste de *La teta y la luna*, il croit que le corps féminin est fait d'une matière crevable, comme le matelas à eau d'Estrellita, et que les seins de cette dernière peuvent donc être percés et vidés de leur lait. Chez Álex de la Iglesia, l'anatomie des personnages-pantins est violemment disloquée, à l'image de l'organisme de Domínguez, tranché en deux, dans *La comunidad*, ou de la colonne vertébrale brisée de Natalia, dans *Balada triste….* Le caractère souvent saisissant de ces représentations de morceaux de corps tient à la nature d'une image elle-même monstrueuse, le cinéma étant « art du fragment »[3] : les anatomies écartelées des sujets sont dévoilées au spectateur à travers le prisme d'un cadrage qui contribue lui-même à morceler le regard que nous portons sur eux.

Les cinq metteurs en scène partagent une même vision éclatée de l'anatomie humaine, liée en partie à l'échelle de plans utilisée. En effet, dans l'ensemble des récits retenus pour notre analyse, quels que soient le genre et la tonalité du film, ils recourent de manière récurrente et appuyée au gros plan, « âme du cinéma »[4] pour Jean Epstein. La proximité spatiale rendue possible en particulier par le filmage des visages en gros plan, procédé renvoyant à la catégorie de « l'image-affection »[5] définie par Gilles Deleuze, engendre en premier lieu une participation émotionnelle plus intense de la part du public, au point que cette forme de cadrage semble être celle qui permet le mieux d'accéder à l'intimité du sujet. Ainsi, la passion qu'inspire Yolanda à la Mère Supérieure (figure 8) et leurs respectives crises de manque, dans *Entre tinieblas*, ou encore le drame quotidien vécu par Gloria, dans *¿Qué he hecho yo…*, sont visuellement décrits à travers une profusion de gros plans qui donnent la possibilité au spectateur d'éprouver une plus grande empathie pour les personnages. Dans ses deux films, Juanma Bajo Ulloa recourt également à

---

[1] Sur la question du corps morcelé dans la culture audiovisuelle contemporaine, voir SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, 238 p. Sur les images cinématographiques du corps et sur la notion de découpage, on pourra aussi consulter l'ouvrage de Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma…*, *op. cit.* Voir notamment le chapitre « Une esthétique incarnée », p. 97-122.
[2] BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 199.
[3] BAYON, E.,*Le Cinéma obscène*, *op. cit.*, p. 33.
[4] Cité dans BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages* (1985), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série, « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, p. 87.
[5] DELEUZE, G., « Chapitre 6. L'image-affection : visage et gros plan », *Cinéma. I. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 125-144.

cette opération d'éclatement afin d'isoler les visages dans le champ (figure 9) et de nous ouvrir les portes du monde intérieur de ses créatures via ces « images-affections », leur silence nous privant de tout accès verbal à leur intimité. L'efficacité narrative de ce type de cadrage semble ainsi confirmer que « hablar no es importante », comme le fait remarquer Ismael lui-même, dans *La madre muerta*.

Figure 8

Figure 9

Quand l'œil touche les corps…

La prédominance du gros plan, mais aussi de l'insert, résulte par ailleurs d'une volonté d'observer les organismes à la loupe, au point que l'image cinématographique semble déborder sur le spectateur en lui donnant l'impression qu'il peut palper les membres et les épidermes représentés à l'écran. Ses sens étant directement sollicités, il est corporellement impliqué dans le film[1]. Les cadrages resserrés confèrent aux anatomies une matérialité organique relevant de la fonction haptique (du grec *hapten*, « toucher, saisir ») que peut revêtir le cinéma lorsque l'image vient abolir la distance entre l'œil et l'objet regardé. À la suite d'Aloïs Riegl dans sa grammaire des arts plastiques[2], Gilles Deleuze applique à la peinture cette « fonction de toucher » propre à la vue, qu'il distingue de la fonction optique, dans une étude consacrée à l'œuvre de Francis Bacon[3]. En 2000, Laura U. Marks s'approprie à son tour le concept pour élaborer la métaphore de « peau du film », clé de voûte d'une réflexion portant plus spécifiquement sur le cinéma[4]. C'est bien une approche épidermique de l'image que semblent privilégier les réalisateurs de l'outrance dans nombre de séquences où l'échelle de plans choisie implique d'isoler différents

[1] Sur la notion de perception et sur l'implication corporelle du spectateur dans le film, voir ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994, 255 p., ainsi que SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 231 p.

[2] RIEGL, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1978, trad. Eliane Kaufholz, 210 p.

[3] DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 146.

[4] MARKS, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*, Durham / London, Duke University Press, 2000, 298 p.

membres anatomiques et de procéder à des agrandissements offrant une vision de proximité, propice à l'auscultation des corps et à l'exploration de la « géographie intime »[1] de l'être humain. L'image se corporalise, elle devient une réalité sensorielle, tangible, et matérialise cette métaphore du toucher visuel, à laquelle renvoient explicitement les propos de Bigas Luna sur son approche sensuelle de l'art : « Quiero tocar la cámara, tocar a los actores, tocar a la gente. Me gusta tocar. Por eso dibujo, hago fotos. »[2] Cette déclaration éclaire la représentation des organismes atomisés dans sa trilogie ibérique, où la sensation de palper l'image participe de la fétichisation érotique du corps. Les trois récits se focalisent sur des organes affichés dans le titre de chacun des films : les cuisses (*Jamón jamón*), les parties génitales (*Huevos de oro*) et les seins (*La teta y la luna*). Nous avons déjà eu l'occasion de souligner la prégnance du thème de la virilité et du motif mammaire dans ce triptyque : elle s'exprime à travers une kyrielle de gros plans et d'inserts sur les attributs masculins et poitrines féminines, auxquels s'ajoutent de multiples autres parties anatomiques présentées comme des sources de désir ou de plaisir, et témoignant de la volonté du réalisateur de venir au plus près des organismes mis en scène. Ces zones érogènes sont notamment filmées dans les séquences de séduction ou d'étreintes amoureuses, telle la scène de triolisme réunissant Benito, sa femme Marta et sa maîtresse Claudia, qui nous semble particulièrement bien illustrer notre propos. Par le biais d'un cadrage focalisé sur les mains, les pieds, les jambes, les mamelons, les bouches (figures 10-11), l'espace se resserre autour des caresses que se prodiguent mutuellement les personnages. La caméra parcourt les trois corps enlacés afin de capter le moindre de leurs tressaillements, conférant aux gros plans sur les fragments anatomiques humains sollicités au cours de l'acte charnel une autonomie propre et une puissante dimension sensorielle, toutes deux caractéristiques de ce type de cadrage, pour Vincent Amiel : « Isolant le geste, le baiser, la grimace, il [le gros plan] les arrache au flux, les sépare de leur objet. Plus aucun n'a d'histoire, chacun vaut pour lui-même, au moment du contact, dans le temps de la sensation. »[3]

Figure 10

Figure 11

[1] AUBERT, J.-P., « Réflexion sur la représentation du corps dans le cinéma de Pedro Almodóvar », *art. cit.*, p. 101-108.
[2] Bigas Luna dans SÁNCHEZ COSTA, Juanjo, « Bigas gusta con su cinta más personal », *El Periódico*, Barcelona, 09/09/1994, p. 47.
[3] AMIEL, Vincent, « Le Corps en image (de Buster Keaton à John Cassavetes) », *Esprit*, n° 98, février 1994, p. 143.

Lors de la simulation de corrida à laquelle se livre Raúl avec son ami, au début de *Jamón jamón*, ce sont les parties intimes du personnage qui sont isolées du reste de son corps en tension (figure 12), annonçant, dès cette première séquence, la place centrale du discours sur la virilité et ses représentations. Ces plans sont un écho visuel à la focalisation, déjà signalée en amont, du discours oral sur les testicules dans les deux autres volets du triptyque, et rappellent, chez Almodóvar, ceux des *Erecciones generales* de *Pepi, Luci, Bom…* et de la promenade dans le *Rastro*, au début de *Laberinto de pasiones*. Non dépourvus d'une certaine dimension obscène (rappelons que le pluriel latin *obscena* désigne entre autres les organes génitaux de l'homme), ils entrent en résonance avec les slips masculins cadrés en gros plan dans le casting organisé par l'entreprise de sous-vêtements Samson[1] pour sa campagne publicitaire (figure 13). Conchita remarque Raúl en visionnant les vidéos des différents candidats, focalisées sur cette partie du corps masculin, et décide non seulement de le recruter (il montre d'ailleurs avec fierté à Silvia l'affiche pour laquelle il a posé, qui ne laisse voir que ses parties viriles), mais aussi de l'utiliser pour détourner la jeune fille de José Luis. S'il peut, dans d'autres séquences, se diluer dans des plans généraux du vaste désert aragonais, l'homme est ici grotesquement rabaissé, visuellement et symboliquement tronqué, polarisé autour de ses organes génitaux. Il apparaît donc réifié, réduit à l'image de puissance sexuelle qu'il dégage, instrumentalisé à des fins commerciales et amoureuses, comme le fait remarquer Santiago Fouz Hernández : « Raúl indirectamente vende su cuerpo a Conchita, exitosa mujer de negocios, para acceder a una moto Yamaka y un Mercedes, ambos símbolos claros de consumismo y globalización, materializando el valor capital de su cuerpo. »[2] Le sort ici réservé à l'organisme masculin, morcelé, destiné non seulement à la satisfaction des desseins de la femme d'affaires, mais aussi à la consommation visuelle du spectateur, révèle par conséquent que dans ce film, le corps devient, d'une certaine manière, le site où s'accomplit le processus de marchandisation mis en évidence par les théoriciens de la postmodernité.

Figure 12

Figure 13

[1] Un nom significatif, qui renvoie à une figure biblique amputée elle aussi, d'une certaine façon, de parties de son corps : Dalila, après avoir coupé la chevelure de Samson, source de sa force herculéenne, ordonne qu'on lui crève les yeux.
[2] FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 53.

Dans *La teta y la luna*, l'insert sur le sein maternel tété par le petit frère du protagoniste ou les gros plans sur celui d'Estrellita expriment, par le biais de la configuration subjective, l'obsession de Tete pour son Graal mammaire. L'enfant et le jeune adulte Miguel, tous deux amoureux de la foraine, tentent de s'approprier sa féminité en lui dérobant respectivement un soutien-gorge et une culotte, métonymies corporelles et substituts des parties anatomiques convoitées[1]. Si nous avons souligné précédemment que, dans le troisième opus de l'étape rouge, la figure féminine faisait en quelque sorte l'objet d'une divinisation, il n'en demeure pas moins que chez Bigas Luna, la femme, comme Raúl dans *Jamón jamón*, subit souvent un processus de réification, que nous retrouvons également chez d'autres cinéastes : son anatomie devient une matière que le metteur en scène s'approprie, parcourt et manipule à sa guise. Le spectacle de corps dansants est ainsi fréquemment perçu à travers le prisme d'un regard masculin orienté vers certaines parties corporelles[2]. Outre les gros plans du visage de Carmen et l'insert sur sa bouche, lors de son rituel avec le perroquet dans *Jamón jamón*, la trilogie ibérique offre d'autres exemples de cette fragmentation dans *Huevos de oro* et *La teta y la luna*. Toutes les femmes que rencontre Benito, à l'exception de Marta – sans doute l'être le plus cérébral de ce tableau de chasse[3] –, sont présentées au spectateur à travers l'exécution d'une danse : Rita dans le bar de nuit qu'elle tient, Claudia sur la table du restaurant où le protagoniste fait sa connaissance, Ana dans un *nightclub* où Benito vient se distraire après sa convalescence. Le découpage de l'espace corporel par la caméra subjective et sa focalisation, à nouveau, sur les seins, les postérieurs, les entre-jambes et les membres inférieurs matérialisent le regard fétichisant de l'opportuniste Benito, qui s'approprie physiquement ces différentes femmes, d'abord par la vue, puis par l'acte sexuel : grâce au gros plan et au point de vue interne, le spectateur lui-même engage « avec l'image un rapport de proximité, de possession voire de fétichisation »[4]. Cette appropriation s'opère également par l'exécution d'étranges dessins sur les bustes de Claudia et de Marta, dont nous commenterons plus loin la dimension intertextuelle. C'est curieusement celle qui accepte le plus joyeusement le processus de réification, Ana, qui précipite la chute du personnage masculin en inversant le rapport de forces dans la dernière partie du film. Si nous la découvrons à travers

---

[1] Ces sous-vêtements sont, au passage, révélateurs du degré de maturité sexuelle de chacun des personnages : Tete n'a pas encore dépassé l'étape de l'oralité tandis que Miguel incarne une sexualité adulte, comme le prouvent les scènes d'amour avec Estrellita.

[2] La prestation de Yolanda pour la Mère Supérieure, dans *Entre tinieblas*, constitue un cas à part dans notre corpus. La chanteuse se produit devant un public presque exclusivement composé de femmes (le prêtre est le seul homme de l'assistance), lors d'un spectacle organisé en l'honneur d'une religieuse éprouvant pour elle des sentiments amoureux. Si la Mère Supérieure semble fascinée par la vision du corps dansant de l'artiste, ce dernier n'est pas disséqué par la caméra subjective, contrairement à ceux des figures féminines de Bigas Luna, d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura : Yolanda est seulement filmée en plan rapproché, voire en pied. Ce type de cadrage matérialise la distance entre les deux personnages, volontairement maintenue par la chanteuse. Bien qu'objet du désir de la Mère Supérieure, elle n'est pas réifiée et établit un rapport de forces émotionnel à son avantage.

[3] On apprend, au cours d'un dialogue, qu'elle a suivi un master aux États-Unis.

[4] AUMONT, J., *L'Image*, *op. cit.*, p. 105.

des gros plans isolant exclusivement les mouvements provocants de sa poitrine et ses fesses (figure 14), et si elle se laisse volontiers attacher, un peu plus loin, au pied de l'obélisque phallique de Benito, elle-même va instrumentaliser celui-ci dans la dernière partie du film et lui imposer un ménage à trois avec le jardinier Bob, dont elle achète d'ailleurs les faveurs sexuelles. De la même façon, dans *La teta y la luna*, le point de vue interne permet au spectateur d'observer la gracieuse Estrellita lorsqu'elle s'échauffe, répète son numéro de danse classique, puis se produit sur scène : notre perception épouse cette fois celle de l'enfant, souvent voyeur clandestin, caché pour admirer la ballerine à son insu et surprendre l'éventuel dévoilement d'un sein.

Figure 14

Certains personnages masculins d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura portent eux aussi un regard réifiant sur les corps dansants féminins. Lors du premier casting auquel participent les deux futurs humoristes dans *Muertos de risa*, Bruno émoustille le timide Nino en évoquant les cuisses des femmes qu'il pourra toucher s'il devient célèbre, répétant à son oreille « muslos, muslos », tandis que les fesses et les cuisses des danseuses en train de s'étirer avant leur prestation sont cadrées en gros plan. Dans *Balada triste…*, Natalia met à profit ses talents d'acrobate dans le cabaret de banlieue sordide où travaillent les membres de l'ancienne troupe de cirque, après la disparition des deux clowns. La séquence de son numéro s'ouvre par un gros plan de son postérieur moulé dans un minishort en lamé (figure 15), zone corporelle vers laquelle convergent tous les regards d'une assistance exclusivement masculine, alléchée par les contorsions de cet organisme qui s'offre généreusement à sa vue. De même, les pitoyables « exploits » sexuels de Torrente sont figurés dans ses fantasmes par la samba qu'exécute pour lui une Amparo très peu vêtue, qui n'est que l'une des multiples occurrences du motif du « corps-désir » féminin, récurrent dans la production cinématographique de Segura : l'anatomie de la jeune femme est fractionnée par la caméra subjective, qui se focalise essentiellement sur ses seins, son entre-jambe et les mouvements provocants de ses fesses. Au passage, les gros plans permettent de visualiser le drapeau franquiste et les écussons de l'*Atlético* de Madrid (figure 16), collés sur la peau ou brodés sur les sous-vêtements, symboles d'un conservatisme et d'un orgueil

madrilène que, dans ses rêveries, le personnage va jusqu'à projeter sur l'espace corporel féminin.

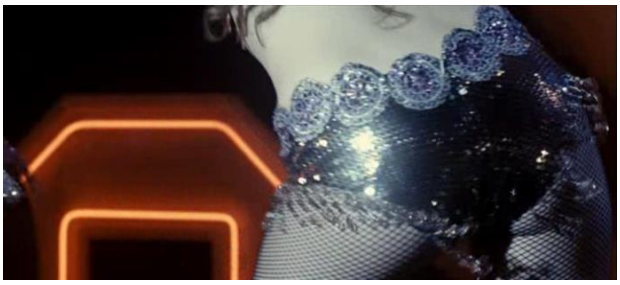


Figure 15

Figure 16

Un grossissement monstrueux

Au-delà de son possible caractère érotisant, l'hybridité sensorielle du « toucher visuel » et le trouble que cause parfois une telle proximité avec les corps confèrent au gros plan une dimension profondément monstrueuse, qui réside dans les bouleversements de la perception liés au changement d'échelle[1]. C'est sans doute la raison pour laquelle ce cadrage constitue un procédé filmique majeur de l'esthétique cinématographique de l'outrance. Jacques Aumont en rappelle d'ailleurs la position excentrique dans le cinéma primitif : « Les premiers plans cadrant le buste, voire la tête, produisirent assez longtemps une réaction de rejet, liée non seulement à l'irréalisme de ces *agrandissements*, mais à un caractère volontiers ressenti comme monstrueux. »[2] Certains réalisateurs de notre corpus exploitent le choc visuel que provoquent ces « effets loupe » non naturels, dispositif privilégié de ce qui s'apparente à un véritable art de la violence, et les mettent au service de mises en scène versant dans l'horreur. Ils repoussent les limites du montrable et inscrivent leurs images dans un régime de représentation de la brutalité fondé sur une obsession du détail et de la décomposition des corps, caractéristique d'une partie du cinéma contemporain, selon Olivier Mongin[3]. Ils visent à susciter un double malaise, causé non seulement par le spectacle de corps eux-mêmes souvent ravagés, mais aussi par le

[1] FIEDLER, L., *Freaks…*, *op. cit.*, p. 24.
[2] AUMONT, J., *L'Image*, *op. cit.*, p. 105.
[3] MONGIN, O., « Esthétisation : mouvement et obsession du détail », *La Violence des images…*, *op. cit.*, p. 38-39. Certains metteurs en scène espagnols appartenant à la même génération qu'Álex de la Iglesia et Juanma Bajo Ulloa optent toutefois pour des stratégies discursives bien différentes. Dans son premier long-métrage, *Tesis*, Alejandro Amenábar élabore une réflexion sur la violence audiovisuelle, mais se refuse à faire du corps malmené un corps-spectacle. Il joue avec les pulsions scopiques du public et façonne une « esthétique de la frustration » qui exclut l'exhibition des atrocités infligées aux organismes. Voir BERTHIER, Nancy, « Corps sanglants, corps souffrants, corps tombant : la résistance aux images violentes dans *Tesis* et *El bola* » *in* GRUNERT, A., *Le Corps filmé*, *op. cit.*, p. 184-190 et BERTHIER, Nancy, « Voir ou ne pas voir : la fonction du hors champ dans *Tesis* d'Alejandro Amenábar » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 119-130.

grossissement infligé au public qui ne peut détourner son regard pour le poser sur un autre objet. Parmi les créateurs étudiés ici, Álex de la Iglesia est sans doute celui qui recourt le plus à cette variété de cadrage, appréhendant la plupart du temps l'anatomie non comme un ensemble harmonieux mais comme un amas de fragments épars, une « géographie de la douleur » qui institue « le désordre et le manque »[1], à travers une double opération de sectionnement organique et visuel. Gros plans et inserts sur les membres meurtris des différents personnages servent une dissection des corps qui réduit ceux-ci à un assemblage monstrueux d'organes heurtés, ensanglantés, traversés de matériaux étrangers. Le réalisateur ne nous épargne pas le spectacle obscène des visages meurtris de Cavan, d'Ángel (figure 17) ou de Julia, de leurs yeux exorbités et de leurs grimaces d'effroi ou de douleur, du corps tronqué de Domínguez (*La comunidad*), du pied de Bruno transpercé par la mèche de la perceuse (*Muertos de risa*), de la colonne vertébrale brisée de Natalia, de la face déchiquetée de Sergio, des chairs mutilées de Javier (figure 18), de la main déchirée du spectateur de cinéma agressé par le clown vengeur (figure 19) dans *Balada triste…*

Figure 17

Figure 18

Figure 19

On pourrait ainsi multiplier les exemples et étendre ces observations à presque toute la filmographie du metteur en scène, tant les procédés du gros plan, du très gros plan et de l'insert semblent constitutifs d'une écriture cinématographique du fragment qui joue volontiers avec l'exhibition de l'horreur. Cette inclination du réalisateur témoigne une nouvelle fois de l'ancrage

[1] LASCAULT, G., *Le Monstre dans l'art occidental*, op. *cit.*, p. 373.

d'une partie de sa production dans la tradition du cinéma *gore*, sous-genre qui rejette toute forme de suggestion et privilégie ce type de plan pour choquer et écœurer le spectateur, ainsi que l'explique Philippe Ross :

> [Cette] tendance du cinéma d'épouvante et d'horreur pure se caractérise par une accumulation quasi maladive de scènes toutes plus abominables les unes que les autres et repose principalement sur une débauche d'effets spéciaux ultraréalistes et sanglants ; les ventres explosent, les tripes se répandent sur le macadam, les têtes roulent à terre, les membres sont mutilés, arrachés, etc. Tout ceci étant bien entendu montré le plus souvent en gros plan ou au ralenti avec un luxe de détails ignobles[1].

Une telle imprégnation semble même s'accentuer dans *Balada triste…*, œuvre d'Álex de la Iglesia qui regorge sans doute le plus de scènes sanglantes et d'effets spectaculaires, en partie motivés par la barbarie inhérente au contexte historique mis en scène. Ainsi, pendant la séquence de l'opération chirurgicale, la face ravagée de Sergio est furtivement dévoilée dans un insert qui transit le spectateur, privé de la vue du corps pendant tout le reste du passage, et accompagné, au niveau sonore, par un effet de *mickeymousing* soulignant l'horreur d'une telle vision (figure 20) : le plan se révèle doublement monstrueux parce qu'il donne à voir l'agrandissement démesuré d'un visage qui n'a plus rien d'humain.

Figure 20

Comme son compatriote *bilbaíno*, Juanma Bajo Ulloa recourt aux gros plans et aux inserts pour décrire la violence explosive qui règne dans *La madre muerta*. Outre la vision des membres crispés du patron d'Ismael immobilisé par celui-ci sous la machine à bière, le resserrement visuel autour des pieds nus de Blanca participe du suspense de la séquence dans laquelle le personnage s'introduit chez les kidnappeurs (figure 21). Ce sont en effet les extrémités de ses jambes que nous visualisons lorsqu'elle enlève ses chaussures pour ne pas faire de bruit, manque de marcher sur le verre d'une ampoule brisée et, enfin, au moment où Maite l'éventre. Cette focalisation de la caméra sur les pieds revêt une fonction programmatique dans la mesure où elle invite le spectateur à se demander quel faux pas – au sens propre comme au figuré – va commettre l'infirmière et faire remarquer sa présence aux ravisseurs. En même temps, elle

[1] ROSS, Philippe, « Le gore : boursouflure sanglante du cinéma bis », *La Revue du cinéma*, n° 373, juin 1982, cité par ROUYER, P., *Le Cinéma gore…*, *op. cit.*, p. 14.

prépare au plan qui figure la mort de la jeune femme en montrant ses jambes ruisselantes d'urine et de sang.

Figure 21

Ces différents exemples de cadrage, dans le cinéma d'Álex de la Iglesia et de Juanma Bajo Ulloa, témoignent d'une volonté commune de jouer tout à la fois avec la curiosité et la répulsion du spectateur. En ce sens, on peut affirmer, avec Pascal Bonitzer, que cette sorte de plan présente un caractère « terroriste »[1], abondamment exploité par le cinéma espagnol de l'outrance (pensons au plan de l'œil sectionné dans *Un chien andalou* de Buñuel, repris et décliné par Bigas Luna dans *Anguish*) et qui fait de la violence une expérience avant tout visuelle, indissociable du sujet qui la vit. Il doit ses effets aux irrésistibles pulsions scopiques qui animent l'observateur et trouvent un écho à l'écran dans le voyeurisme des personnages, figuré par le procédé du resserrement autour du regard, commun à Pedro Almodóvar (l'œil de Sor Estiércol espionnant ses compagnes par le trou de serrure, pour le compte de la Mère Supérieure, dans *Entre tinieblas*), Juanma Bajo Ulloa (celui d'Ismael, happé par le tableau de la Vierge à l'enfant, dans la séquence prologue de *La madre muerta* [figure 22] ; celui de Maite qui observe son compagnon et Leire à travers une ouverture dans le mur de la chambre [figure 23]) et Álex de la Iglesia (Julia qui guette ses voisins par le judas[2], dans *La comunidad*).

Parce qu'ils imposent au regard des spectacles violents, ne lui laissant pas le choix du sujet sur lequel se poser, le gros plan et l'insert jouent avec les pulsions scopiques du destinataire du film et suscitent simultanément chez lui un sentiment d'horreur et une fascination morbide, dualité née de l'effacement des frontières entre des réactions opposées et pourtant intimement liées. Cette ambivalence n'est rendue possible que par la nature du rapport qu'entretient le spectateur avec cette monstrueuse image de cinéma, rapport fait « de proximité, de sidération et

[1] BONITZER, P., *Peinture et cinéma...*, *op. cit.*, p. 88.
[2] Dans ce film, le judas est le symbole du voyeurisme et de la curiosité morbide, tout comme l'ouverture à travers laquelle Julia observe, à la fois fascinée et horrifiée, le corps en décomposition que les pompiers s'apprêtent à évacuer.

d'irréductible éloignement »[1] qui conduit le public, en dépit du rapprochement spatial imposé par la caméra, à considérer avec distance tous les spectacles qui lui sont donnés à voir, y compris les plus abominables.

Figure 22

Figure 23

Chirurgie et création postmoderne

Parmi ces séquences difficilement soutenables mais où, quelquefois, la distanciation autorise le spectateur à sourire, et même à rire, celle de l'opération chirurgicale improvisée de *Balada triste…* nous semble mettre en relief le point de jonction entre la monstrueuse hétérogénéité du corps organique et celle du corps filmique, défini par Christian Metz comme le « lieu d'un vaste assemblage »[2]. De fait, peut-être est-il possible de voir dans le visage déchiqueté de Sergio une métaphore de l'exercice ambivalent de découpage et de reconstitution présidant au processus de création cinématographique, intrinsèquement fragmentaire parce qu'il a « pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel »[3]. Suspendu entre la vie et la mort après avoir été sauvagement agressé par Javier dans la séquence antérieure, l'auguste est conduit chez le médecin du quartier, qui constate avec horreur que « tiene la cara destrozada ». Assisté de sa femme, entouré des autres membres du cirque, l'homme se livre dans des conditions précaires à une séance de chirurgie tragicomique ponctuée des détails crus et conseils prodigués par son épouse célestinesque (« mete los dientes dentro »). Pendant presque toute la séquence, et à l'exception de l'insert terrifiant évoqué précédemment, le public extradiégétique, privé du spectacle des chairs lacérées de Sergio maintenues dans le hors-champ, doit se contenter d'imaginer la face ravagée du clown à partir des dialogues et des gros plans ou plans rapprochés révélant l'expression épouvantée des autres personnages. Sans doute la reconstruction du visage peut-elle se lire comme une projection métaphorique de l'opération de montage, phase essentielle de la réalisation du film. Vincent Amiel souligne que cette étape du processus cinématographique fait appel « aux ruptures autant qu'à la continuité, aux

[1] BONITZER, P., *Peinture et cinéma…*, *op. cit.*, p. 108.
[2] METZ, C., *Essais sur la signification…*, *op. cit.*, p. 40.
[3] *Ibid.*, p. 39.

associations autant qu'à l'unité », et est régie par une « esthétique des fragments »[1] qui met en jeu un rapport dialectique entre hétérogénéité et homogénéité. Dans les deux cas, l'hétérogénéité naît d'une linéarité malmenée, mais la multiplicité conduit paradoxalement à la recréation d'une forme d'homogénéité, permettant à ces deux concepts antagonistes de coexister dans le même espace. Ce sont les morceaux d'une peau mise en pièces que s'efforce d'assembler le médecin pour recomposer l'unité d'origine, à la manière d'un Arcimboldo de la chirurgie, de même que le monteur du film agence plans et séquences, parcelles de réalité captées par la caméra et se succédant selon un principe de continuité chronologique et logique destiné à créer une perception uniforme chez le spectateur. Cette monstruosité du montage fascine d'ailleurs un autre réalisateur de l'outrance, Pedro Almodóvar, dont l'un des films récents, *La piel que habito* (2011), motive une réflexion sur le cinéma en tant qu'art de l'assemblage[2]. Dans une interview donnée au moment de la sortie de ce long-métrage, il rappelle que « le montage ressemble effectivement à une opération chirurgicale. D'ailleurs, en Espagne, nous appelons 'le monstre' le premier montage qui est le bout-à-bout de toutes les scènes d'un film. »[3] C'est cette même comparaison que semble suggérer Álex de la Iglesia dans *Balada triste…*, où un parallélisme peut être établi entre les points de suture qui unissent les fragments épidermiques de Sergio dans la diégèse, et les raccords qui homogénéisent le collage filmique[4].

Toutefois, si cette fragmentarité qui régit l'opération de montage caractérise l'art cinématographique dès l'orée du XXème siècle, il convient de s'interroger sur ses particularités dans le cinéma postmoderne, réflexion à laquelle nous convie la séquence de l'intervention chirurgicale : comme dans un puzzle ou un *patchwork*, la présence de morceaux épars ne fait pas oublier que le retour à l'unité procède de la diversité. La face de Sergio n'apparaît pas comme un ensemble harmonieux, mais plutôt comme une monstrueuse mosaïque de greffes de peau rappelant constamment aux autres personnages le violent dépeçage infligé au visage humain. Les cicatrices de l'auguste, que nous visualisons dans les séquences postérieures, rendent visible cette opération d'assemblage, terrorisant les enfants ou suscitant quelques commentaires

---

[1] AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2001, p. 1.

[2] Voir le travail consacré par Pascale Thibaudeau au parallélisme entre l'acte chirurgical et le cinéma comme art de l'assemblage et de la suture, dans ce long-métrage. L'auteure met en perspective les motifs de la peau, du tissu et de l'écran, ainsi que les pratiques manuelles que sont la chirurgie, la couture et le collage. THIBAUDEAU, Pascale, « El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 13, 2013, p. 192-208, disponible sur : <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=198> (consulté le 05/02/2014)

[3] Pedro Almodóvar dans CIMENT, Michel & ROUYER, Philippe, « Entretien avec Pedro Almodóvar. Un film de terreur au plus près du quotidien », *Positif*, n° 607, septembre 2011, cité par THIBAUDEAU, P., *ibid.*, p. 207.

[4] On parlait d'ailleurs jadis de « collure » pour désigner le « raccord physique sur la pellicule » où se situait la colle ou le ruban adhésif. AMIEL, V., *Esthétique du montage…*, *op. cit.*, p. 121.

ironiques : « le han dejado la cara que parece el mapa de la batalla del Ebro », déclare en riant un garde civil, tandis que l'auguste et les autorités font route vers le *Valle de los Caídos*. Dans un chapitre de son volume sur l'histoire du corps, consacré aux organismes malmenés dans certains films nord-américains postmodernes, Alain Corbin met en avant ce lien entre fragmentation organique et hétérogénéité du texte filmique : « Les cicatrices, les coutures, les interstices, l'inachèvement, les traces de mutation apparaissent ainsi comme les emblèmes de ces films, effets pervers et repoussants (fascinants aussi) de la toute-puissance qui permet de coller les images les unes aux autres. »[1] La spécificité de l'œuvre postmoderne semble donc résider dans cette exposition volontaire des sutures, image projetée à l'intérieur même de la fiction, que le film de la modernité, issu lui aussi d'un processus de montage, cherchait au contraire à atténuer. Ce type de cinéma présente au spectateur des produits dont la nature hybride, ostensiblement dévoilée, « 'romp[e] con el postulado estético de la homogeneidad en arte', romp[e] con la concepción clásica – pero todavía vigente – de la obra como totalidad equilibrada »[2], affirme Pascale Thibaudeau. Si l'assemblage d'éléments disparates permet à première vue la naissance d'une nouvelle entité homogène, ces fragments ne sont en réalité pas dilués au cours de l'opération de collage mais, au contraire, exhibés dans toute leur diversité au sein d'un même espace, tout comme les chairs faciales lacérées et recousues de Sergio. En d'autres termes, par opposition aux classiques qui s'efforçaient de gommer toute trace d'hétérogénéité pour mieux faire ressortir l'unité, les créateurs postmodernes réunissent ces bribes de corps sans jamais cesser de revendiquer l'origine composite du nouvel organisme né de leur interaction.

La face reconstruite et le texte filmique apparaissent par conséquent tous deux comme l'aboutissement d'un processus « frankensteinien », parallélisme que suggère le photogramme tiré d'une adaptation cinématographique du roman de Mary Shelley (James Whale, 1931) et inséré dans le générique d'ouverture de *Balada triste….* Véritable collage humain, le visage de Sergio peut être vu comme une métaphore du cinéma, mais aussi, et surtout, comme la synecdoque du corps écartelé autour duquel s'articule l'esthétique postmoderne étudiée ici, saturée par une outrance cinématographique qui s'exhibe dans sa monstrueuse fragmentarité. La séquence de l'intervention chirurgicale se révèle éclairante pour notre démonstration, dans la mesure où elle induit une réflexion sur un phénomène débordant les frontières de la diégèse : c'est le film lui-même qui est posé comme entité hybride, à l'image des organismes qui peuplent la fiction, corps pluriel dont il importera d'explorer la monstrueuse organicité textuelle.

---

[1] CORBIN, A. (coord.), *De la Révolution…*, *op. cit.*, p. 369.

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

L'exploration des déclinaisons diégétiques de la corporalité dans les films analysés ici nous a permis de mettre en lumière la dimension fondamentalement organique de l'outrance telle qu'elle est appréhendée chez Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura. La pellicule est envahie de corps examinés sous toutes leurs coutures, dont les représentations visuelles et les émanations sonores assaillent les sens du spectateur. De tels traitements rendent compte des multiplicités et des fragmentations inhérentes à un sujet humain qui se transfigure sans cesse. Soumis à pléthore d'expérimentations brouillant les frontières somatiques et perturbant les identités, l'organisme s'apparente à une matière que les différents réalisateurs manipulent à leur guise, dans des fictions régies par les principes de l'accumulation et du franchissement de la limite. Les déformations qu'il subit chez chaque cinéaste font apparaître la monstruosité comme un paramètre commun aux cinq écritures cinématographiques : fondement des expressions diégétiques de l'outrance, qui, dans la plupart des cas, entretient des rapports intimes avec le grotesque, elle s'exprime par le biais des transactions qui s'effectuent entre les règnes de l'humain et de l'animal, du vivant et du mécanique. C'est ainsi la notion d'humanité elle-même qui est interrogée et dont nos metteurs en scène s'efforcent de redessiner les contours. Les échanges permis par ce bouleversement des frontières impliquent des déplacements topographiques configurant une cartographie de l'outrance, où les formes monstrueuses, hors normes, originellement reléguées dans le territoire de la marge, sont soumises à une force qui les conduit à se recentrer. L'exploration de cette cartographie permet de constater l'existence d'un rapport de continuité entre le corps individuel et le corps social. Tous deux sont saisis par les réalisateurs comme des espaces où se jouent les problématiques de la postmodernité, où les procédés de la distorsion, de l'hybridation et de la fragmentation traduisent une homogénéité continûment mise à mal : parce qu'elle fait voler en éclats le concept d'unité, l'outrance s'impose comme une esthétique fragmentaire et donc fondamentalement plurielle. Ses stratégies affectent non seulement les corps mis en scène dans la diégèse, mais aussi l'image cinématographique, doublement monstrueuse puisqu'elle exhibe des anatomies dépecées, livrées en pâture au regard d'un public partagé entre attraction et répulsion, et relève elle-même d'un phénomène d'atomisation filmique. Notre excursion à travers ces univers cinématographiques gouvernés par le principe du morcellement nous conduit à l'orée d'un autre territoire : celui du film comme forme, lui-même envisagé en tant que corps sur lequel s'exercent les dynamiques de l'outrance que nous avons mises en évidence tout au long de ces pages. C'est précisément à sa dissection que nous allons nous livrer dans la suite de ce travail en prêtant une attention toute particulière aux mécanismes de la réécriture et du recyclage postmoderne, opérations textuelles éminemment fragmentaires.

TROISIÈME PARTIE

OUTRANCES FORMELLES : DISTORSIONS ET DÉBORDEMENTS DU CORPS FILMIQUE

Les observations menées tout au long des précédents chapitres nous conduisent à présent à étendre notre analyse aux manifestations formelles de l'outrance, envisagée comme double phénomène de distorsion et de débordement des frontières du texte. Les stratégies créatives déployées par les cinq réalisateurs concourent à faire apparaître le film comme un corps tout aussi monstrueux que les sujets qui peuplent l'espace diégétique. Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa et Santiago Segura façonnent des organismes composites en appliquant à leurs œuvres les principes de la postmodernité, esthétique qui met à jour les problématiques de l'art baroque : outrepassement, décentrement, hybridité, morcellement, régissent les différentes opérations qui se jouent au sein et à la frontière d'un espace filmique placé sous le signe de l'irrégularité et de la déviation. Aboutissement d'une démarche créative néobaroque, ces aberrations de la forme résultent de la mise en œuvre des mécanismes de la distorsion, dynamique motrice de l'outrance s'enracinant dans un vaste patrimoine littéraire et artistique national. L'exploration de cette tradition et de ses réminiscences dans un cinéma qui s'en nourrit et la prolonge tout à la fois, permet d'observer la prégnance du concept d'hispanité, ou, plus précisément, d'*espagnolité*, chez des réalisateurs qui, à l'heure postmoderne, en redessinent les frontières. Nous nous proposons de traduire le terme d'« españolidad », entendu dans le sens de « cualidad de español » et de « carácter genuinamente español » (*Diccionario de la Real Academia Española*), par le néologisme « espagnolité », équivalent français du mot castillan employé dans certaines publications[1], et du substantif « *Spanishness* »[2], utilisé dans ses travaux par Marsha Kinder. Ces acceptions renvoient au concept corollaire de « casticismo » qui désigne ce qui est « típico, puro, genuino de cualquier país, región o localidad » (*DRAE*), en l'occurrence ce qui est caractéristique de l'Espagne. Les référents culturels nationaux subissent un inévitable remodelage au cours des opérations de réécriture engagées par les cinq metteurs en scène qui, au sein de leur laboratoire cinématographique, manipulent des corps textuels de natures et de provenances diverses, découpés, déformés et entremêlés au sein du corps filmique : ces réalisateurs s'approprient le patrimoine de leur pays et l'actualisent en revisitant des inspirations proprement espagnoles, qu'ils hybrident avec des références empruntées à des traditions non hispaniques. Cette pratique éminemment postmoderne du recyclage textuel fait de chacune des œuvres abordées ici un réservoir de références non ordonnées et non hiérarchisées, véritable *patchwork* au sein duquel dialoguent les arts, les langages et les cultures. Nous observerons de près un certain nombre des pièces qui les composent et nous tenterons de démontrer que la transgression des limites entre les fragments de texte mis en coprésence se double d'une abolition des frontières médiatiques, temporelles et géographiques. La densité du

[1] Voir notamment FECÉ, Josep Lluís, « La excepción y la norma. Reflexión sobre la españolidad de nuestro cine reciente », *Archivos de la Filmoteca*, n° 49, 2005, p. 83-95.
[2] KINDER, Marsha (ed.), *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, p. 38.

corpus ne nous permettant pas de prétendre à l'exhaustivité, notre étude sera nécessairement sélective mais elle n'en mettra pas moins en relief, par son architecture même et par les multiples cas abordés dans chacune de ses articulations, la tendance accumulative qui confère toute sa singularité à ce cinéma. Nous examinerons les modalités selon lesquelles, à travers ce renversement des barrières, les réalisateurs de l'outrance repensent l'espagnolité et ses représentations cinématographiques à la lumière des problématiques de la postmodernité. Tout au long de la démonstration, le lecteur pourra parfois remarquer quelques effets de répétition, volontaires et liés à la reprise de certains exemples, plans et séquences déjà commentés en amont : ceux-ci seront abordés depuis une tout autre perspective, dans la troisième phase de cette réflexion consacrée à un phénomène de l'outrance dont nous verrons, en dernière instance, qu'il déborde même les frontières du texte pour s'étendre à la périphérie extrafilmique.

Chapitre premier. Irrégularités et déviations formelles : une démarche créative néobaroque

Les films des réalisateurs de l'outrance présentent une dimension baroque sur laquelle certains de ces derniers attirent l'attention ou que plusieurs auteurs et journalistes ont mise en lumière : Bigas Luna élabore ainsi son propre « barroquismo »[1] et Álex de la Iglesia se considère comme « un director bastante barroco »[2] ; Alejandro Varderi consacre une étude « [a]l gusto barroco por la desmesura »[3] manifesté par Pedro Almodóvar dans sa filmographie ; Fernando Trueba, qui a coproduit *Alas de mariposa*, présente ce premier film de Juanma Bajo Ulloa comme « [una] fábula barroca a pesar de su intimismo »[4], tandis que le journal français *Libération* voit dans l'esthétique « surcharg[ée] » de *La madre muerta* l'indice d'un « baroquisme ibère légèrement dérangé »[5]. Il serait tout aussi légitime de voir dans les œuvres de Santiago Segura les expressions d'un baroque cinématographique *sui generis*, eu égard à une démarche créative qu'il partage en partie avec les quatre autres metteurs en scène. Le terme « baroque », qui désigne étymologiquement une grosse perle irrégulière, nous fait remonter au XVIème siècle, époque à laquelle un certain nombre d'artistes se détournent du concept de *mimesis* et renoncent à imiter les formes harmonieuses de la nature. Notre propos n'est pas ici d'étudier le baroque et son rapport à la production artistique antérieure avec la rigueur des historiens de l'art. Nous préférons porter un regard général sur cette esthétique afin d'en poser certaines grandes caractéristiques, que nous jugeons éclairantes pour notre analyse. Schématiquement, le baroque se heurte à une conception académique de l'art, ainsi que le souligne Umberto Eco : les codes artistiques en vigueur à la Renaissance, fondés sur le respect de la mathématique optique, cèdent le pas à la dissolution de la structure de l'espace, au décentrement, à la stylisation, à la torsion et à la distorsion, procédés mis en œuvre par des créateurs désireux de s'affranchir du respect de la mesure et des proportions naturelles[6]. Dans un essai publié au milieu des années

---

[1] Bigas Luna dans EVANS, Peter William, Jamón jamón*, Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 113.

[2] Álex de la Iglesia dans ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 234.

[3] VARDERI, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, p. 134.

[4] Fernando Trueba dans « Acerca de Juanma », texte extrait du dossier de *Alas de mariposa*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.

[5] SEGURET, Olivier, « Du Basque Juanma Bajo Ulloa, 'la Madre Muerta' décrit, dans une atmosphère étrange, les avanies d'un trio infernal, scato et gourmand. Ulloa : chaos, caca et cacao », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 04/04/1996, disponible sur : <http://www.liberation.fr/culture/0101178893-cinema-du-basque-juanma-bajo-ulloa-la-madre-muerta-decrit-dans-une-atmosphere-etrange-les-avanies-d-un-trio-infernal-scato-et-gourmand-ulloa-chaos-caca-et-cacao> (consulté le 13/07/2013)

[6] ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriam Bouzaher, p. 169.

1960, Helmut Hatzfeld[1] a pour sa part montré que l'excès, la surcharge et le glissement vers la marge étaient des notions définitoires du baroque, considéré par les partisans du classicisme comme « une déviation ou une anomalie en regard d'une forme précédente, pure, équilibrée »[2]. Ces particularités, dont nous avons précédemment vu qu'elles étaient aussi caractéristiques de la postmodernité, constituent des points d'intersection entre les deux esthétiques, ainsi que le prouvent les films du corpus. Il est par conséquent possible de considérer l'art postmoderne comme une actualisation du style baroque marquant l'entrée dans ce qu'Omar Calabrese a nommé l'ère néobaroque[3]. L'hétérogénéité et les excès formels propres au cinéma de ces cinq réalisateurs de la démocratie résultent de l'application des principes créatifs dégagés par le sémiologue italien : la répétition, l'accumulation, le détail, le fragment, la métamorphose, l'instabilité, le désordre, le chaos… sont autant de notions rencontrées lors de notre exploration des figures et des espaces de l'outrance, et que nous allons retrouver tout au long de ce chapitre. Nous verrons aussi par la suite que ce cinéma spectaculaire met à jour l'image baroque du théâtre et reprend certains motifs tels que le miroir ou le masque, propices à un questionnement sur la réalité et ses représentations.

Excès et décentrement

Le goût néobaroque pour la surcharge se manifeste en partie, chez les cinq metteurs en scène, à travers la recherche accumulative d'effets visuels et sonores qui définit le cinéma de la postmodernité. C'est sans doute chez Álex de la Iglesia qu'il prend la forme la plus extrême : le metteur en scène lui-même considère son obsession pour la profusion comme la manifestation d'un véritable *horror vacui*[4] dont la saturation du champ dans certains plans, les superpositions acoustiques, le rythme frénétique du montage – en particulier dans les scènes d'action où s'enchaînent des plans de très brève durée – et la multiplication d'actions simultanées, permise par le jeu avec la profondeur de champ, configurent une bande image et une bande sonore qui se débordent elles-mêmes. Le réalisateur fait en effet en sorte, explique-t-il, « [que] los planos desarrollen varias acciones en distintos estratos, para que el espectador atienda a un foco central y, al mismo tiempo, tenga la sensación de que está perdiendo información y de que, por lo tanto, tiene que volver a ver la película »[5]. La séquence de la séquestration de Cavan dans *El día de la bestia* illustre bien les propos du cinéaste (figure 1) : le décalage entre l'action

[1] HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco* (1964), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1966, trad. Ángela Figuera, p. 13.
[2] SARDUY, Severo, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, trad. Jacques Henric et Severo Sarduy, p. 14.
[3] CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca* (1987), Bari, Laterza, coll. « Sagittari Laterza », n° 8, 1987 (2ª edizione), 213 p.
[4] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 178.
[5] *Ibid.*, p. 186-187.

principale (le père Berriartúa expose avec gravité ses théories délirantes au pseudo-devin) et l'action secondaire (José María manipule maladroitement les masques africains de Cavan et les brise) produit un effet comique qui réside dans l'interpolation entre les éléments visuels et narratifs du premier plan, justifiés par l'intrigue (le curé souhaite contraindre le présentateur télévisé à collaborer avec lui afin de mener à bien sa mission), et ceux de l'arrière-plan, gratuits car non motivés par la quête du protagoniste. Le regard du spectateur navigue avec celui de Cavan, ligoté à une statue, de l'une à l'autre ; il ne se concentre pas sur un foyer unique mais se distribue entre deux espaces. Cette mise en scène étagée implique par conséquent un double processus de décentrement et d'éclatement : tandis que s'opère un glissement de l'attention du public vers des éléments périphériques, le centre de l'action devient mouvant, il se dédouble même.

Figure 1

Les trames labyrinthiques du cinéma almodovarien, dont on peut au passage souligner la tendance à l'accumulation visuelle – en particulier dans les premières œuvres – et à la saturation, obéissent à cette même dynamique : bien qu'articulées autour d'un nombre de personnages plus réduit que dans *Pepi, Luci, Bom…* et *Laberinto de pasiones*, les intrigues de *Entre tinieblas* et de *¿Qué he hecho yo...* dévient ponctuellement le cours du récit pour se focaliser sur une périphérie narrative. Ainsi, l'histoire à peine ébauchée du petit-fils de la marquise, fruit des amours africaines de la missionnaire Virginia, ou la liaison entre Antonio et la chanteuse allemande Ingrid Müller, constituent des intrigues secondaires qui nous éloignent non seulement du centre géographique diégétique (la ville de Madrid), mais aussi du noyau de la narration (la vie de Yolanda au sein de la communauté religieuse ; le quotidien aliénant de Gloria). C'est encore d'un décentrement formel qu'il s'agit dans le plan inaugural de *¿Qué he hecho yo...* (figure 2) : des techniciens s'affairent sur un plateau de tournage, au milieu d'une place que traverse Gloria, héroïne de la fiction dans laquelle le spectateur va être plongé. Le *perchman* lui emboîte le pas mais elle sort par la droite, le laissant hors-champ pour rejoindre le dojo où elle travaille : « L'essentiel, semble-t-il, est précisément dans ce mouvement latéral,

strict décentrement qui, libérant en quelque sorte Gloria de l'homme qui la suit, autorise le personnage à commencer sa propre histoire »[1], observe Paul Obadia à propos de ce glissement révélateur de la porosité des frontières entre les espaces diégétique et extradiégétique. Ces exemples prouvent que, dans le cinéma étudié ici, l'outrance, en sus de ses déclinaisons dans la fiction, peut être appréhendée comme franchissement d'un seuil formel, et nous renvoie au concept de « cine del exceso » élaboré par Jordi Sánchez Navarro, dans sa monographie sur Álex de la Iglesia : l'auteur définit l'excès comme « todo aquello que resulta suplementario », non pas dans le sens péjoratif de « sobrante » ou « superfluo », mais dans celui de « complementario »[2], c'est-à-dire d'un ajout situé en marge de ce qui est jugé indispensable. Contrairement aux films de la modernité, ce cinéma vise donc à morceler l'attention du spectateur et à la faire glisser vers des éléments périphériques en regard d'un centre visuel et narratif dont la position névralgique est au passage remise en question. Ce principe de l'excès posé comme supplément marginal rejoint l'idée d'ornement, fondement de la postmodernité selon Laurent Jullier : « 'L'ornement, c'est le crime', disait la célèbre Charte d'Athènes, 'L'ornement c'est la règle', pourraient rétorquer les Post-Modernes. »[3] Cette dimension ornementale présente une apparente gratuité, sans doute à l'origine du regard peu bienveillant porté par certains critiques sur un cinéma parfois taxé « [de] escapismo inútil »[4], amalgame que nous interrogerons dans notre analyse.

Figure 2

Le recyclage de références : une pratique accumulative

Outre les surcroîts audiovisuels et narratifs, c'est à travers le brassage référentiel, pratique éminemment postmoderne à laquelle s'adonnent les différents metteurs en scène, que s'opère le

[1] OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste (Pepi, Kika, Víctor, Manuela et les autres)*, Paris / Condé-sur-Noireau, Éditions du Cerf / Corlet, coll. « 7ème Art », 2002, p. 109.
[2] SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005, p. 83.
[3] JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 23.
[4] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 143.

décentrement formel propre à ces écritures cinématographiques néobaroques. Leurs œuvres apparaissent comme des constellations de matériaux prélevés sur des textes-sources de natures diverses et réinjectés au sein du texte-cible qu'est le film, des organismes polynucléaires à l'image des corps de celluloïd qui les habitent. Suppléments certes intégrés à la matière filmique mais non indispensables à la compréhension de l'intrigue avec laquelle ils ne cessent pourtant de résonner, ces fragments configurent une périphérie textuelle qui n'est pas sans évoquer les ornements qui bordaient jadis les grotesques de l'Antiquité. Les excès formels, tout comme les outrances diégétiques, renvoient aux concepts corollaires de pluralité et de marginalité : les films de notre corpus présentent une morphologie hybride, dans la mesure où ils font interagir le cinéma, art hétérogène par définition, avec les lettres mais aussi avec d'autres supports comme la peinture et la télévision. Ils abolissent au passage toute hiérarchie entre « haute » culture et « basse » culture, moins pour rejeter la première que pour la désacraliser en gommant les frontières qui les séparent traditionnellement. Tous se fondent, à des degrés divers, sur un usage de matériaux hétéroclites, « [que] rompe patrones, géneros; funda contaminaciones con los códigos, con las técnicas », et sur des « maridajes inusuales »[1], tels ceux observés par Carolina Sanabria dans la production de Bigas Luna.

Une telle synergie des langages, mise au service du régime filmique, suppose un débordement, un dépassement des frontières qui les délimitent. Ce décloisonnement textuel aboutit à l'élaboration d'un objet filmique pluriel, « impur »[2], comme l'observe Paul Obadia dans son ouvrage consacré à la filmographie almodovarienne. L'auteur démontre que, chez le cinéaste *manchego*, la notion d'impureté est intimement liée à celles d'excès et de recyclage, également éclairantes pour aborder l'œuvre des autres réalisateurs. Entendu comme « réutilisation d'un matériau culturel déjà disponible dans une nouvelle pratique »[3], et donc comme réinsertion dudit matériau dans un nouveau cycle de production, le recyclage conduit à la création de textes filmiques au sein desquels les metteurs en scène, à l'instar de la protagoniste de *Alas de mariposa* qui donne une seconde vie aux déchets trouvés dans les poubelles en les incorporant à ses créations plastiques, réemploient des matières culturelles hétéroclites, s'efforçant de concilier les contraires et de faire cohabiter des éléments *a priori* incompatibles. Leurs œuvres sont autant de creusets où se mêlent toutes les inspirations sans souci de discrimination, selon un principe d'ingestion et de digestion desdites inspirations, réélaborées et intégrées au sein du film. Cette boulimie référentielle entre en résonance avec les variations autour de l'écartèlement et de la manducation observées dans les différents univers fictionnels : de même que les

[1] SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona, Laertes, 2010, p. 15.
[2] OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste…*, *op. cit.*, p. 68.
[3] MOSER, Walter, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique » *in* DUCHET, Claude & VACHON, Stéphane (éd.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Québec, PUF / CCIFQ / XYZ, 1993, p. 519.

organismes diégétiques se mettent littéralement en pièces et se dévorent les uns les autres, le corps filmique se nourrit d'autres corps textuels dépecés par son créateur et dont il absorbe certains membres. Parce que ce processus de recyclage implique l'actualisation des fragments transplantés sur le premier, la matière organique périmée retrouve ainsi le statut de matière vivante au sein d'une nouvelle création, le film.

Dès l'époque de ses premiers longs-métrages, Almodóvar apparaît comme l'un des représentants les plus emblématiques de ce cinéma fondé sur la vampirisation référentielle : sa filmographie fait dialoguer septième art, littérature, peinture, musique, télévision et bande dessinée, entremêlant les codes de ces différents langages, et se nourrit de matériaux qu'elle assimile et réinvestit dans des récits mêlant allègrement ancien et nouveau. Bigas Luna amasse quant à lui des références qu'il se réapproprie et réactive dans un nouveau contexte, à la manière d'un collectionneur dont le fétichisme textuel vient en quelque sorte s'inscrire dans le prolongement du fétichisme corporel qu'il met en images[1]. Si Bajo Ulloa s'adonne à ce brassage de façon bien plus discrète dans ses drames que dans sa comédie *Airbag*, il n'appartient pas moins à une génération friande de ces jeux de réécriture, dont Álex de la Iglesia et Santiago Segura, auteurs « [d']un cinéma compilateur, référencé, postmoderne »[2], sont deux représentants majeurs. L'hybridité de leurs textes filmiques tient par conséquent à la transversalité d'un cinéma qui absorbe d'autres arts, fruit du « mélange fécond de ces différents discours [et de] leur réutilisation par des échanges permanents »[3].

Les stratégies du recyclage mises en œuvre par les différents cinéastes font apparaître la pratique accumulative de la citation[4] comme la clé de voûte de ces écritures cinématographiques néobaroques. Exercice postmoderne par excellence, elle implique l'instauration d'un dialogue entre le réalisateur et un public supposé averti : Laurent Jullier affirme ainsi que « l'allusion, dans le style post-moderne, se fait toujours sous la forme d'un clin d'œil à un spectateur dont l'énonciateur sait qu'il sait, c'est-à-dire qu'il est capable de l'identifier (*recognize*) et de l'apprécier (*enjoy*) »[5]. Le slogan postmoderne commenté ici par l'auteur met en évidence la nécessité d'un déchiffrage, opération génératrice d'un plaisir ludique pour le spectateur car elle

---

[1] STOCK, Ann Marie, « Eyeing Our Collections: Selecting Images, Juxtaposing Fragments, and Exposing Conventions in the Films of Bigas Luna » *in* TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, p. 171-187.
[2] LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Anglet / Paris, Atlantica Séguier, 2003, p. 29.
[3] CASTELLANI, Jean-Pierre, « Le cinéma, carrefour interdisciplinaire » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol* (1975-2000), Bron, Publication du GRIMH / GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, journée d'étude, Paris (décembre 2001), coll. « Les Journées du GRIMH-GRIMIA », n° 1, 2002, p. 26-27.
[4] Nous entendons ce terme dans le sens large que lui prête Laurent Jullier, dans son étude sur la postmodernité.
[5] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*,, p. 27.

suppose l'existence d'un savoir partagé avec le cinéaste. Moteur de la pratique du collage dont relève la citation pour Antoine Compagnon[1], le jeu apparaît ainsi comme un principe essentiel du recyclage : parce qu'ils conduisent le public à mobiliser constamment son propre bagage culturel, le repérage et le décryptage des clins d'œil se conjuguent aux « sensacionales deleites » provoqués par les outrances audiovisuelles et narratives, et participent de la vocation divertissante du film postmoderne qui, comme l'affirme de la Iglesia, « ha de ser entretenid[o] »[2]. Il se peut parfois que l'amalgame référentiel produise des effets indépendants de la volonté du cinéaste, similaires aux mécanismes de la « mémoire du lecteur »[3] analysés par Tiphaine Samoyault, dans ses travaux sur l'intertextualité en littérature : dans certains cas, le spectateur jusqu'à projeter son encyclopédie personnelle sur ce « tissu continu »[4] qu'est le texte filmique ; il identifie des allusions qu'il est peut-être le seul à percevoir et qui sont peut-être aussi les traces inconscientes de l'imprégnation culturelle du réalisateur. Les références cinématographiques, télévisuelles, iconiques, littéraires et musicales distillées dans les différents longs-métrages génèrent des effets de lecture aléatoires, variables en fonction des compétences et des ressources du destinataire. Celui-ci ne se trouve donc pas dans une position passive de réception, mais participe à la construction de l'œuvre postmoderne. Il lui appartient de faire signifier cette dernière en activant, par la mise en rapport des différents matériaux qui composent le corps filmique, la mémoire textuelle dont ils sont porteurs. On peut ainsi considérer, par analogie avec le lecteur selon les travaux qu'Antoine Compagnon a consacrés, après Roland Barthes, à « la mort de l'auteur », que le spectateur du film postmoderne apparaît comme le « lieu où l'unité du texte se produit »[5], les connaissances personnelles de chacun offrant des possibilités infinies et ouvertes de combinaisons de textes et de matières culturelles.

Le brassage et le métissage[6] de ces références hétérogènes donne naissance à des récits stratifiés se prêtant à plusieurs lectures. Quelle que soit la nature du bagage culturel du public, le film postmoderne ne demeure jamais opaque et tout spectateur est susceptible d'accéder à son contenu en déchiffrant les clins d'œil, parfois évidents, d'autres fois bien plus implicites, au gré

---

[1] COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.
[2] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 83.
[3] SAMOYAULT, Tiphaine, « La passoire du lecteur », *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001), Paris, Armand Colin, coll. « Littérature. 128 », 2005, p. 66-75.
[4] *Ibid.*, p. 67.
[5] COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1988, cité par BAGIOLI, Nicole, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation » *in* TASSEL, Alain (éd.), *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *Narratologie*, n° 4, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 13-51.
[6] Sur la notion de métissage culturel, on peut consulter les ouvrages suivants : AYMES, Jean-René & SALAÜN, Serge (coord.), *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 338 p. ; GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p. ; BÉNAT TACHOT, Louise & GRUZINSKI, Serge (coord.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Presses de Marne-la-Vallée, 2001, 319 p.

de ses connaissances. Il fonctionne de manière beaucoup moins élitiste que les productions de la modernité car il repose sur un « double codage » qui permet, en l'absence de toute culture personnelle, de le recevoir au premier degré[1] : dans le cas où certaines références échappent au spectateur, le récit n'en demeure pas moins pleinement intelligible. Álex de la Iglesia revendique d'ailleurs cette limpidité et affirme qu'une œuvre d'art doit être « llena de capas », tout en demeurant « accesible y transparente »[2]. Il est ainsi fort probable que les plus jeunes générations de spectateurs, qui ont largement contribué au succès commercial des œuvres du réalisateur basque ainsi qu'à celui de la série des *Torrente*, aient été plus sensibles aux citations parodiques du cinéma *mainstream* semées dans ces films qu'à certaines influences littéraires et artistiques plus souterraines, voire inconscientes. Auteur de longs-métrages riches en citations et en clins d'œil, Pedro Almodóvar a pour sa part déclaré craindre de « devenir un cinéaste crypté à décrypter » et a lui aussi affirmé s'efforcer d'être « un metteur en scène transparent »[3]. Il n'en demeure pas moins que chacun de ses longs-métrages constitue un complexe labyrinthe référentiel, au sein duquel le spectateur circule, s'égare parfois, recueillant des signes codés qu'il sait ou ne sait pas interpréter.

Il était nécessaire ici de poser un premier regard général sur les outrances de la forme filmique et, en particulier, d'exposer à grands traits les mécanismes du recyclage textuel, moteur de la démarche créative de ces réalisateurs postmodernes. L'accumulation a-hiérarchique de références, la position périphérique que leur confère leur caractère ornemental, et l'abolition des frontières entre les matériaux réutilisés constituent les principes fondamentaux de ces écritures cinématographiques qui réactualisent les problématiques formelles de l'art baroque. Chaque film peut être saisi comme une entité organique irrégulière et déviante, en ce qu'elle est parcourue non seulement de corps fictionnels, mais aussi de corps textuels soumis aux mêmes traitements que les premiers : le dépeçage des œuvres exogènes sur lesquelles sont prélevés les fragments incorporés à la matière filmique résulte de l'exercice d'une force déformante qui altère les frontières du texte. Cette dynamique de distorsion appliquée aux différents univers diégétiques, et présidant aux pratiques postmodernes de « la alusión y el comentario alusivo, la cita, la referencia lúdicamente distorsionada o inventada, el refundido, la transposición… »[4], se

[1] JULLIER, L., *L'Écran postmoderne…*, *op. cit.*, p. 19.
[2] Álex de la Iglesia dans ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca de Dr. Vértigo », n° 12, 1997, p. 55-56.
[3] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodóvar : conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 148.
[4] CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (1987), Madrid, Tecnos, 2003 (2ª edición), trad. Francisco Rodríguez Martín, p. 277.

trouve être l'axe d'une tradition culturelle espagnole que le cinéma de l'outrance recueille pour mieux la prolonger.

Chapitre deux. Le principe de la déformation, marqueur d'une identité culturelle espagnole

L'analyse des corps mis en scène dans les différentes fictions a parfois nécessité l'introduction, en amont, de quelques références ponctuelles à la littérature, à la peinture et au cinéma, celles-ci témoignant d'un enracinement profond de l'esthétique cinématographique de l'outrance dans les arts et les lettres espagnols. La radiographie des excès et débordements des organismes de celluloïd permet de mettre au jour certaines connexions avec le patrimoine national, qui, de la littérature célestino-picaresque au cinéma grotesque des années 1950-1960, en passant par les productions picturales de Goya et de Solana, le théâtre populaire, l'*esperpento* de Valle-Inclán, ou encore le *tremendismo* de Camilo José Cela, participent de la revitalisation de ce substrat hétérogène. Nous nous proposons d'explorer les modalités selon lesquelles les cinq réalisateurs, pétris plus ou moins consciemment du vaste héritage littéraire et artistique espagnol, s'approprient la dynamique carnavalesque de la distorsion qui traverse ce dernier, et adaptent les problématiques qu'elle met en jeu au contexte créatif de la postmodernité. L'outrance telle qu'elle se manifeste dans leur cinéma, innervé par ces relectures, apparaît comme la cristallisation de cette esthétique déformante, trait distinctif d'une certaine tradition culturelle espagnole.

2.1. Le réinvestissement d'un legs culturel national

Des références baroques au *tremendismo*

Le cinéma de l'outrance plonge ses racines dans un terreau culturel dont l'examen implique, pour identifier certaines filiations, de remonter à l'époque baroque, et même, dans quelques cas, à l'orée du XVIème siècle. La production du Siècle d'Or constitue un arrière-plan référentiel qui s'impose plus ou moins, selon les films, à l'esprit du spectateur. La marginalité physique et/ou mentale dont les représentations foisonnent dans la peinture de la période (nains et bouffons de Diego Velázquez, naine obèse de Juan Carreño de Miranda, enfant pied-bot de José de Ribera…) semble ainsi s'incarner à l'écran dans la vaste galerie des corps hors normes, actualisant par le biais du médium cinématographique la tradition picturale espagnole du monstrueux. En même temps, certaines des créatures itinérantes du cinéma de l'outrance

paraissent descendre en partie des gueux du roman picaresque[1]. Les ouvrages les plus représentatifs de ce courant littéraire[2], terrain d'expression privilégié du grotesque espagnol, scellent l'avènement de la figure du *pícaro*, sorte d'antihéros livré à lui-même, victime d'un double déterminisme social – issu des bas-fonds de la société espagnole, il est marqué par sa vile ascendance –, et trouvant dans la mendicité et/ou la délinquance le seul moyen de répondre à ses besoins, au sein d'un monde qu'il juge mauvais et injuste. Dépourvu de tout idéal, mû par ses urgences corporelles, il est souvent ridiculisé au cours d'épisodes à teneur obscène, scatologique ou sexuelle, propices à l'activation des mécanismes de l'humour noir, particulièrement féroce chez Quevedo. La réalité sordide décrite dans la tradition picaresque est passée au filtre de la postmodernité par certains des réalisateurs de notre corpus. Ainsi, la lutte pour la survie qui régit les rapports humains dans le quartier populaire de la *Concepción* chez Almodóvar renvoie directement à ce substrat littéraire : Toni deale, Miguel et Cristal se prostituent, Gloria est contrainte de vendre son propre fils, puis est engagée comme femme de ménage par un couple de bourgeois rappelant en partie les maîtres successifs au service desquels travaille le *pícaro*. De même que l'antihéros littéraire est souvent affamé par ces derniers, certains personnages de *¿Qué he hecho yo...* se démènent pour satisfaire les besoins de leur estomac. En témoignent la séquence du dîner familial ou encore la réplique sèchement adressée par Gloria à Miguel : « Si eres dueño de tu cuerpo, aprende primero a alimentarlo por ti mismo […] a ver si te espabilas y aprendes a buscarte la vida. »

En outre, dans la littérature picaresque, la recherche d'une vie meilleure constitue la force motrice des agissements des personnages : elle se manifeste par une mobilité physique qui fait du voyage l'une des grandes thématiques de ce courant[3], mise à jour, dans le cinéma de l'outrance, à travers les déplacements perpétuels de certains personnages sans attaches. C'est par exemple le cas des protagonistes de *El día de la bestia*, qui parcourent inlassablement Madrid la nuit de Noël, ou encore, chez Bajo Ulloa, celui d'Ismael et de Maite, marginaux qui se meuvent de repaire en repaire, indifférents à toute forme de morale, et s'insèrent de plain-pied dans la galerie des « nuevos pícaros de la pantalla »[4], à laquelle appartiennent, par ailleurs, nombre de créatures almodovariennes. Dans *Entre tinieblas*, Yolanda s'inscrit à double titre dans

---

[1] Voir MOLHO, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. XI-CXLII.

[2] La picaresque naît avec la publication anonyme de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) et s'épanouit au XVIIème siècle, époque à laquelle sont édités deux autres ouvrages emblématiques, *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán et *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo.

[3] RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, « *Pícaras*: The Modal Approach to the Picaresque », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 37.

[4] FORGIONE, Anna Pasqualina, « Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen » *in* ZURIÁN, Fran A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Actas del Congreso Internacional « Pedro Almodóvar », Cuenca, 26-29 de noviembre de 2003, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 212.

la généalogie des héroïnes de la picaresque féminine : soupçonnée d'avoir tué son compagnon, elle fuit la police au début du film et son errance nocturne la conduit aux portes du couvent des *Redentoras Humilladas*. Sorte de reflet inversé de l'excentrique Cristal qui, dans *¿Qué he hecho…*, fait commerce de ses charmes en espérant devenir un jour artiste de variétés, elle est chanteuse de cabaret mais se présente devant la nièce de Sor Rata de Callejón comme une « puta », identification qui ne fait que renforcer la filiation avec les *pícaras* de la tradition littéraire, celles-ci s'adonnant toutes à la délinquance et à la prostitution[1].

Ces deux personnages féminins almodovariens, auxquels vient s'ajouter celui de Carmen, dans *Jamón jamón*, convoquent aussi, de manière peut-être plus indirecte, la « galería lupanaria »[2] de *La Celestina*, publiée au tout début du XVIème siècle[3]. L'influence de l'œuvre de Fernando de Rojas est plus évidente encore chez Álex de la Iglesia et Santiago Segura : tandis que certains personnages, telles les ménagères incarnées par Terele Pávez chez le cinéaste basque ou la grand-mère moribonde de Torrente, apparaissent comme les descendants directs de la Célestine, elle-même héritière de la figure de Trotaconventos dans le *Libro de buen amor*, les espaces de la *cutrería* chers aux deux réalisateurs évoquent le bouge de l'entremetteuse, à la fois « officine de produits de beauté, capharnaüm de sorcière et maison de passe »[4]. L'atmosphère sordide qui règne dans les fictions de Segura, en particulier dans le premier épisode de sa saga, se situe à la jonction des deux inspirations littéraires : *Torrente, el brazo tonto...* s'ouvre sur la représentation d'un inframonde célestino-picaresque où les prostituées sont maltraitées par leurs souteneurs, tandis que des groupes de délinquants braquent les commerces de quartier sous le regard amusé du policier qui, lui-même, dans des séquences ultérieures, affame son père et le contraint à mendier. Sorte de Lázaro octogénaire, le personnage incarné par Tony Leblanc constitue une projection cinématographique outrée de la figure littéraire du *pícaro*, malmené non plus par un maître mais par son propre fils, non seulement affaibli par la malnutrition mais aussi victime de son handicap physique et de son âge avancé. Il végète dans une chambre crasseuse tout aussi infecte que la courette où est enfermé Guzmán de Alfarache, et les abjectes mixtures que lui prépare Torrente ne sont pas sans rappeler le premier repas du personnage de Mateo Alemán, composé d'œufs pourris et de charogne de mulet. Le vieillard se voit réserver un

---

[1] Voir ARREDONDO, María Soledad, « Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 11-33.
[2] BATAILLON, Marcel, « Serviteurs, rufians et prostituées », *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, M. Didier, Études de littérature étrangère et comparée, n° 42, 1961, p. 135-170.
[3] Publiée dans un premier temps en 1499 sous le titre *Comedia de Calisto y Melibea*, puis en 1502 sous celui de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cette œuvre majeure de la littérature nationale, création hybride à mi-chemin entre roman et théâtre, met en scène un univers où des sujets de haute condition sociale côtoient la lie de la société espagnole. La fable amoureuse se mêle à la peinture d'une réalité des plus obscènes, en partie tributaire des outrances du *Libro de buen amor*, composé au XIVème siècle par l'Archiprêtre de Hita, et annonçant le réalisme grotesque du futur genre picaresque.
[4] BATAILLON, M., « Serviteurs, rufians et prostituées », *op. cit.*, p. 149.

sort bien plus malheureux encore que l'antihéros picaresque traditionnel : loin de lui permettre de se sustenter, le larcin que la faim le pousse à commettre le conduit tout droit à l'hôpital puisqu'il ingère la cocaïne contenue dans les nems dérobés au livreur du restaurant chinois, et le metteur en scène ne l'épargne provisoirement que pour mieux le faire mourir d'une crise cardiaque sous les yeux des narcotrafiquants venus le martyriser.

Ces différents exemples mettent en évidence un intérêt plus ou moins marqué pour une certaine forme de réalisme, axe thématique du patrimoine littéraire espagnol qui a inspiré, quelques décennies auparavant, les metteurs en scène satiriques. Reflet de la pénurie de logements qui frappe l'Espagne dictatoriale, le traitement de l'espace domestique dans plusieurs films des années 1950-1960 (*El pisito*, *El cochecito*, *Esa pareja feliz*, *El verdugo*…) donne lieu, nous l'avons vu, à des mises en scène que certains des réalisateurs de l'outrance réactualisent dans un tout autre contexte socioculturel[1]. Si la dénonciation politique sous-jacente du cinéma dissident disparaît dans la production de la démocratie, la représentation d'intérieurs exigus et calfeutrés dans les films de la postmodernité ne prolonge pas moins cette tradition. En outre, un lien patent se dessine entre marginalité sociale et violence dans certaines fictions de notre corpus, et permettent de rapprocher ces dernières des œuvres de la génération antifranquiste, notamment celle de Luis Buñuel. María Antonia García de León et Teresa Maldonado démontrent à ce propos que la logique économique qui régit les rapports au sein de la famille de Gloria « puede relacionarse con algo sobre lo que Luis Buñuel insistió con palabras y con cine: los círculos viciosos de pobreza, fealdad y 'mala leche' de los ambientes miserables »[2], tels qu'ils sont décrits, par exemple, dans *Los olvidados* (1950)[3]. Parce qu'ils malmènent la norme corporelle et sociale en marge de laquelle ils se situent, les *freaks* d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, pour leur part, configurent une cour des miracles œuvrant à son propre recentrement, actualisation postmoderne du groupe picaresque des mendiants de *Viridiana* (1961) qui, en agressant leur bienfaitrice, s'en prennent à la société qui les rejette. La violence mise en images chez les deux créateurs de la démocratie résulte d'un déchaînement des instincts primitifs semblable à l'élan dionysiaque qui anime les gueux de Buñuel dans les séquences du banquet orgiaque et de la tentative de viol (figure 1). Une double interaction s'établit donc ici entre les films d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, et le patrimoine culturel espagnol : tributaires de la tradition cinématographique grotesque contemporaine du franquisme, ils

[1] Voir la section 5.1 de la deuxième partie, « L'outrance depuis l'intérieur : des lieux confinés ».
[2] GARCÍA DE LEÓN, María Antonio & MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, p. 118.
[3] Bien que le film ait été tourné au Mexique et reflète la réalité des bidonvilles de la banlieue de Mexico, il n'en porte pas moins l'empreinte de la picaresque, influence littéraire espagnole à laquelle renvoie directement la figure de l'aveugle, réminiscence du *Lazarillo* que l'on retrouvera, onze plus tard, dans *Viridiana*.

dialoguent, à travers elle, avec le legs littéraire du réalisme, dont le cinéma dissident constitue lui-même une ramification généalogique.

Figure 1

Les diverses représentations de familles morcelées survivant dans des espaces exigus évoquent encore l'univers sordide décrit dans le premier roman de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1942), que certains chercheurs considèrent comme une évolution contemporaine du genre picaresque[1]. La férocité des rapports qui unissent Pascual, sorte de *pícaro* du XXème siècle, aux membres de son entourage trouve ainsi maints échos dans le cinéma de l'outrance, où les réalisateurs, nous l'avons montré, déconstruisent l'image de la famille institutionnelle. Ces mises en scène de la brutalité humaine nous incitent à qualifier de *tremendista* le traitement de la réalité représentée dans plusieurs films de notre corpus. Nous nous appuyons notamment sur l'analyse que propose Carlos F. Heredero des drames de Bajo Ulloa : le critique fait observer que, dans *Alas de mariposa*, le réalisateur basque « bordea el tremendismo »[2], tandis que dans *La madre muerta*, « se adentra ya con total impunidad en los contornos del tremendismo »[3]. Le terme renvoie à l'esthétique littéraire née précisément avec la publication de *La familia de Pascual Duarte*, esthétique qui s'inscrit dans la lignée de l'outrance déployée dans le patrimoine culturel espagnol au cours des siècles antérieurs. Dans cette œuvre fondatrice, puis dans ses romans postérieurs, Cela brosse « la sangrienta caricatura de la realidad […] forza[da] a lo monstruoso y deforme »[4], reflet sombre d'un moment historique perçu à travers la lentille d'une déformation grotesque poussée à l'extrême. Cette vision

[1] Voir SOLDEVILA-DUARTE, Ignacio, « Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela » *in* CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 921-928.
[2] HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, p. 48.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] Camilo José Cela dans REGUEIRO, Manuel, (sous la direction de Janet Pérez), *Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela*, thèse de doctorat, Texas Tech University, 2009, p. 29, disponible sur : <http://repositories.tdlr.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/12507/Regueiro_Manuel_Diss.pdf?sequence=1> (consulté le 24/09/2012).

monstrueusement caricaturale[1] est l'émanation littéraire du climat de désenchantement qui règne après la Guerre Civile dans un pays déchiré, dominé par une haine et une rancœur subsistant sous le masque de la paix imposée par le régime franquiste. Bien qu'encore présent dans certaines scènes, l'humour noir de la picaresque s'obscurcit, au point d'être généralement supplanté par l'horreur. Camilo José Cela se complaît, dans ses romans, à décrire des situations répugnantes, morbides ou scabreuses, dans « [un] estilo crudo y directo, […] un estilo en cueros »[2] qui fait frémir le lecteur. Si les films étudiés ici sont le produit d'un tout autre contexte culturel, plusieurs séquences nous confrontent à une forme de *tremendismo* cinématographique, nourri notamment par les mises en scène *gore* : de la Iglesia et Bajo Ulloa, en particulier, n'épargnent pas leur public et lui infligent toute sorte de spectacles horrifiques exhibés à l'écran ou violemment suggérés par le dialogue entre le champ et le hors-champ. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux images, évoquées dans la partie précédente, de corps malmenés, mutilés ou putréfiés, aux meurtres du patron du *nightclub* et de l'infirmière, dans *La madre muerta*, ou aux épisodes les plus sanglants de *Balada triste...*, pour ne citer que quelques exemples. Ces séquences semblent mettre en images le « carnaval de sangre en el que todos lleva[n] puesta una máscara con salpicaduras de sangre propia o ajena »[3], décrit par le narrateur d'un autre roman de Camilo José Cela, *San Camilo, 1936* (1969).

Le Carnaval macabre : réminiscences de l'Espagne noire

C'est précisément autour de la tradition carnavalesque et du dialogue grotesque entre vie et mort que s'articule le vaste héritage recyclé par le cinéma de l'outrance. La prégnance du motif du Carnaval macabre semble constituer un trait distinctif de la culture espagnole, moteur d'un humour noir que le cinéma s'approprie dès le milieu du XXème siècle, comme le souligne Emmanuel Larraz dans un article consacré à la filmographie de Luis García Berlanga :

> … c'est la mort omniprésente, fascinante et repoussante à la fois, qui tire les ficelles de la comédie humaine […] L'on pourrait même défendre l'idée selon

[1] Rafael Núñez Florencio et Elena Núñez González étudient cette perspective « feísta, exacerbada y macabra » qui fut adoptée, avant Cela, par d'autres auteurs et artistes espagnols évoqués dans notre travail, tels que Goya, Valle-Inclán et Solana, entre autres. Voir NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael & NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, « La mirada macabra », *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, p. 318-333.

[2] CELA, Camilo José, « Dos tendencias de la nueva literatura española », *Papeles de son Armadans*, 79, 1962, p. 16-17.

[3] CELA, Camilo José, *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1939), prólogo de Francisco Umbral, versión PDF, p. 95, disponible sur : <http://www.librosintinta.in/biblioteca/ver-pdf/www.librosgratisweb.com/pdf/cela-jose-camilo/san-camilo-1936.pdf.htx> (consulté le 11/11/2012).

> laquelle l'humour macabre qui peut sembler de fort mauvais goût sous d'autres latitudes, est l'une des caractéristiques les plus originales du cinéma espagnol[1].

Tandis que les mascarades mortifères et débordements *tremendistas* du cinéma d'Álex de la Iglesia et de Juanma Bajo Ulloa sont l'expression du versant le plus terrifiant de ce grotesque carnavalesque, les multiples images du « bas matériel et corporel » bakhtinien qui foisonnent dans les films des cinq réalisateurs renvoient à certains épisodes du *Quichotte* ou du roman picaresque, dans lesquels les personnages sont victimes de mauvais traitements et de plaisanteries à teneur scatologique, eux-mêmes hérités des actes anarchiques, dérèglements et autres excès autorisés pendant la période du Carnaval : la défécation malodorante de Sancho, les vomissements que provoque chez l'hidalgo l'ingestion d'un baume supposé magique, les pluies de crachats dont le héros du *Buscón* est la cible ou encore, dans ce même ouvrage, l'épisode des « palominos », apparaissent comme autant d'antécédents des images cinématographiques du corps grotesque chez les réalisateurs de la démocratie. Scatologie et obscénité sont tantôt prétexte à un jeu plaisant et régénérateur avec les matières organiques (c'est le cas chez Cervantes dont l'approche du corps préfigure, à certains égards, le traitement des organismes chez Bigas Luna et dans les premiers films d'Almodóvar), tantôt à des mises en scène de la souillure et de l'immonde (Segura, de la Iglesia et Bajo Ulloa mettent à jour à la fois l'abjection *tremendista* et la noirceur quevedienne). De même, les multiples coups, bagarres et mouvements de chute relevés dans les différents films rappellent quelques célèbres scènes littéraires évoquant le théâtre de marionnettes, comme le mauvais tour joué par le protagoniste du *Lazarillo* à son premier maître, qui vient s'assommer contre un poteau, la procession du *rey de gallos* qui dégénère en bataille de rue au début du *Buscón*, ou encore la berne de Sancho par les clients d'une auberge dans le *Quichotte*. Le motif carnavalesque du pantin joue ainsi un rôle majeur dans le recyclage de ce substrat littéraire : la réification que subissent à l'écran nombre des créatures de l'outrance s'inscrit dans le prolongement du processus de « chosification » mis en évidence par Maurice Molho dans ses travaux sur le courant picaresque, l'auteur définissant le *pícaro* comme un « automate physiologique, défécateur et sputateur »[2] baignant dans l'ordure et les sécrétions corporelles.

Ce réseau d'images carnavalesques plonge ses racines non seulement dans la littérature nationale, mais aussi dans les arts plastiques, et en particulier dans les peintures de l'Espagne noire dont Francisco de Goya (1746-1828) et José Gutiérrez Solana (1886-1945) sont deux

---

[1] LARRAZ, Emmanuel, « L'humour macabre de Luis García Berlanga », *Voir et lire García Berlanga :* El Verdugo, *Hispanística XX*, Dijon, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, coll. « Critique et documents », 1998, p. 23.
[2] MOLHO, M., « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, *op. cit.*, p. XI-CXLII.

représentants majeurs[1]. De façon générale, les personnages outrés autour desquels se polarisent les fictions du corpus apparaissent comme les dignes héritiers des sujets grotesques et visages grimaçants qui peuplent les *Caprichos*, les *Disparates* et les *Pinturas negras* de Goya, ainsi que les toiles *costumbristas* de Solana. Ceux qui présentent une physionomie ou des caractéristiques physiques animales rappellent notamment les créatures bestialisées de l'artiste aragonais, dont certaines semblent avoir modelé leurs traits sur un masque en forme de museau ou de gueule. Dans un article consacré à l'influence de l'art pictural dans le cinéma national, Jesús García fait le constat suivant : « No hay duda de que la pintura de Goya es la que más ha influido en todo el cine español, y son muchos los ejemplos que lo demuestran. »[2] La production du peintre se révèle être en effet une source culturelle privilégiée du cinéma postmoderne espagnol, comme en témoignent notamment les films de Bigas Luna (nous nous attarderons plus loin sur l'une de ses réécritures) et d'Álex de la Iglesia. L'inquiétant personnage interprété par Terele Pávez dans *Balada triste...* (« yo soy bruja », affirme-t-elle) et, surtout, le thème apocalyptique et les incarnations du diable dans *El día de la bestia* contribuent ainsi à la création d'une ambiance satanique évoquant les scènes d'exorcismes et de sabbats de sorcières goyesques. Les épisodes de la messe noire et de la lutte finale contre la Bête constituent les deux passages sans doute les plus emblématiques d'un récit filmique empreint de cette tradition picturale, où « [r]eligion, exorcisme, magie noire et satanisme » offrent « autant d'images picaresques de l'Espagne éternelle, traitées par le burlesque et l'absurde »[3]. Cette inspiration était aussi manifeste dans une séquence originellement prévue par le scénario, comme le rapporte de la Iglesia lui-même :

> [El cura] [t]iene ese punto del akelarre de las brujas y de su mundo, porque el sacerdote vasco está muy cerca del satanismo, de la demonología, de las sorginas. De hecho había una secuencia, que no incluimos finalmente en la película, en la que Álex Angulo recuerda un akelarre y ve a su madre untándose con el líquido verdinegro de los sapos y saliendo por la ventana montada en una escoba. Álex, que todavía es un niño, la acompaña a una cueva y allí ve al demonio[4].

---

[1] Admirateur de Goya, qu'il considère comme son maître et idéal, Solana est à l'origine du concept d'Espagne noire, situé au cœur de sa production picturale et littéraire. Ce dernier concentre la plupart des aspects observés dans la tradition espagnole grotesque, notamment dans l'œuvre goyesque, et l'éclaire rétrospectivement. L'expression renvoie à la vision d'une Espagne populaire, sombre et misérable, également déclinée, à l'époque de l'artiste, dans les peintures d'Ignacio Zuloaga (1870-1945), de Ricardo Baroja (1871-1953), ou encore dans « [el] expresionista retrato de un país seductoramente bárbaro, triste, excesivo y fanático » que Darío de Regoyos (1857-1913) et Emile Verhaeren (1855-1916) brossent dans leur ouvrage *España negra* (1899). GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel, *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, col. « Grandes maestros españoles del arte moderno y contemporáneo », 2006, p. 29.

[2] GARCÍA, Jesús, « La pintura en el cine español » *in* VELLIDO, Juan *et al.* (ed.), *Cine español: situación actual y perspectivas*, Granada, Actas del I Congreso de Cine Español, 3-5 de noviembre de 2000, p. 226-230.

[3] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 45.

[4] Álex de la Iglesia dans ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 182. C'est aussi l'ombre des créatures diaboliques de Goya qui plane sur les figures de sorcières et les séquences de sabbat de *Las brujas de Zugarramurdi* (2013).

Le diable monstrueux qui surgit dans l'avant-dernière séquence (figure 2) est lui-même l'incarnation à l'écran de l'influence goyesque. Représentée sous la forme d'un effrayant animal bipède pourvu de grandes cornes, la Bête d'Álex de la Iglesia[1] semble être la projection cinématographique des boucs géants apparaissant dans deux œuvres de Goya : *El Aquelarre* (1797-1798) et *El gran cabrón* (1819-1823), qui appartient à la série des *Pinturas negras*.

El Aquelarre de Goya

Figure 2

El gran cabrón de Goya

L'atmosphère inquiétante de ces films est également exacerbée par le motif de la procession carnavalesque et l'omniprésence de la marionnette. Il s'agit là d'images récurrentes des représentations picturales de l'Espagne noire, images dont les cinéastes de l'outrance mettent l'ambivalence au service de leurs univers grotesques. Ils adoptent une démarche semblable à celle de Goya qui explore, tout au long de sa trajectoire artistique, les potentialités de cette figure fondamentalement duelle, considérée tantôt dans sa dimension ludique, tantôt

[1] Elle est aussi en partie inspirée des gravures du *Malleus Maleficarum* (1486) et de l'image de Baphomet dans l'œuvre de l'occultiste Eliphas Levi (1854). C'est d'ailleurs cette dernière représentation qui apparaît sur une carte de jeu à l'effigie du diable, trouvée dans le porte-feuille que dérobe le curé, au début du film. HEREDERO, C. F., *Veinte nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 201.

sous un jour angoissant[1]. Les mascarades goyesques les plus sombres ouvrent la voie aux funèbres portraits de groupes et mises en scène carnavalesques de Solana, dans l'œuvre duquel la déshumanisation atteint des sommets : les sujets se réduisent à des automates inexpressifs, le plus souvent statiques, figés au milieu d'un environnement quotidien dont l'artiste madrilène rend, par un coup de pinceau rappelant le style tourmenté des *Pinturas negras*, toute la noirceur. L'influence de la peinture de mœurs « feísta » et du Carnaval macabre de Solana est notamment sensible dans *El día de la bestia* et *Balada triste...* : « La fotografía de *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, se puede inscribir […] en la tradición de un Gutiérrez Solana, captando el costumbrismo y lo sombrío de un Madrid fantasmagórico »[2], observe Jesús García. De la même façon, celle du drame grotesque, tourné en noir et blanc puis colorisé, contribue à traduire dans le langage cinématographique « la esencia lúgubre »[3] de cette Espagne noire dont l'artiste a fait le centre de sa production picturale et littéraire. Le film d'Álex de la Iglesia est imprégné de « [la] enrarecida atmósfera » caractéristique, selon Enrique Díez-Canedo, des œuvres de Solana : « nos acerca tanto los seres, que los vemos en su más próxima, en su más bruta realidad. En la provincia de lo feo. »[4] Les séquences de vie quotidienne des gens du cirque, qui évoluent au sein d'un espace urbain hostile et dégradé, évoquent les scènes populaires, empreintes de gravité, dépeintes par l'artiste. Celui-ci consacre d'ailleurs lui-même de nombreuses toiles à cet univers du cirque sur lequel il porte, comme le cinéaste basque, un regard profondément désenchanté[5]. Ces inspirations picturales sont tout particulièrement sensibles dans la séquence qui suit l'agression de Sergio par Javier : le cortège des membres de la troupe transportant, sur le dos de l'éléphante, le corps inanimé de Sergio pour le conduire chez le médecin, par une nuit noire et pluvieuse (figure 3), rappelle tout autant les effrayants pélerinages goyesques que les mascarades et processions macabres auxquelles Solana, marqué par le souvenir traumatique d'agressions subies pendant la période du Carnaval[6], assimile les rituels de cette fête populaire.

---

[1] On peut citer, par exemple, le pantin berné par les jeunes filles du carton intitulé *El pelele* (1791-1792) et la joyeuse gesticulation des sujets masqués de *El entierro de la sardina* (1812-1819). Ce dernier tableau, en raison d'une ambivalence quelque peu troublante, annonce les mascarades et processions de certaines œuvres ultérieures de Goya, où l'angoisse prend clairement le pas sur l'allégresse, comme dans *La romería de San Isidro* (1819-1823).

[2] GARCÍA, J., « La pintura en el cine español », *art. cit.*, p. 237.

[3] FRANCÉS, José, « José Gutiérrez Solana », *El Año Artístico*, junio de 1919 cité par SALAZAR, María José & TRAPIELLO, Andrés (coord.), *José Gutiérrez Solana*, exposición marzo-junio de 2004 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 56.

[4] DÍEZ-CANEDO, Enrique, « José Gutiérrez Solana, pintor de Madrid y de sus calles », *Revista de Occidente*, Madrid, año II, n°10, abril 1924, p. 114-117.

[5] Loin de véhiculer une image d'allégresse, les sujets de *Clowns* (1920), par exemple, sont représentés sous les traits de sujets hiératiques.

[6] LÓPEZ SERRANO, Ricardo, *J. Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, p. 241.

Figure 3

La romería de San Isidro (1819-1823) de Goya

Máscaras (1938) de Solana

La graine de la distorsion grotesque que Goya et Solana ont semée dans leurs œuvres respectives continuera à produire ses fruits dans l'art espagnol du XXème siècle, en particulier à l'époque des avant-gardes. Les hybridations du surréalisme, entre autres, dont Salvador Dalí et Luis Buñuel exploreront les potentialités plastiques et cinématographiques, livreront au spectateur une représentation tout aussi altérée de la réalité ; il conviendra, le moment venu, d'analyser les mécanismes du recyclage de ce substrat artistique chez certains cinéastes postmodernes. Mais pour l'heure, c'est sur la théorisation de ce traitement déformant, commun à nombre d'œuvres et de courants espagnols, que nous porterons notre attention en analysant les propriétés de l'*esperpento*, esthétique littéraire créée au début du XXème siècle et revisitée, quelques décennies plus tard, par le septième art.

2.2. Un *esperpento* cinématographique postmoderne

Le concept d'*esperpento* met à notre disposition une grille de lecture éclairante pour aborder le cinéma de l'outrance. Ce courant littéraire, qui s'inscrit de plain-pied dans l'archéologie grotesque espagnole, semble trouver un prolongement dans les films des cinq cinéastes, ceux-ci s'appropriant certaines de ses caractéristiques, tant sur le plan du fond que sur celui de la forme. Les manifestations narratives et visuelles de la distorsion, ainsi que la mise en œuvre de stratégies discursives déformantes, l'exagération et l'ironie en particulier, invitent à voir dans les écritures de ces réalisateurs différentes expressions d'un *esperpento* cinématographique dont les metteurs en scène antifranquistes avaient déjà posé les jalons au milieu du XXème siècle.

2.2.1. Déformations narratives et visuelles

L'*esperpento*, une esthétique de la distorsion

C'est au début du XXème siècle, dans le contexte d'une profonde remise en question identitaire engendrée par la perte des dernières colonies espagnoles, que l'écrivain galicien Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), membre éminent de la Génération de 98, fonde le courant littéraire de l'*esperpento*, à travers lequel il interroge la société espagnole de son temps. Le nom même d'« esperpento » (que les dictionnaires bilingues traduisent par « épouvantail » ou « horreur ») signale l'importance du grotesque dans l'élaboration du concept : si Corominas signale que son étymologie est inconnue, le vocable circule à l'époque de l'auteur dans la langue familière et renvoie à « una cosa fea, a una persona ridícula, o a un tipo desagradable y notable por el desaliño y mala traza » et donc, par extension, à « algo deformado y ridículo a la vez », « una mezcla de algo feo y risible, la versión popular del término literario *grotesco* »[1]. Valle-Inclán pose le principe de la déformation comme le fondement de sa posture esthétique et éthique face aux bouleversements identitaires qui frappent la société espagnole du début du XXème siècle, et forge, à des fins satiriques, le portrait d'une humanité dégradée. Les sujets mis en scène dans les *esperpentos* sont soumis à un processus de distorsion grotesque qui les fait apparaître comme les tragiques caricatures d'une Espagne en crise, créatures hybrides situées à la confluence de l'humain, de la bête et de l'inanimé, tantôt animalisées, tantôt réduites à de ridicules pantins manipulés par un marionnettiste démiurge. Leurs gesticulations sur la scène de l'existence suscitent tout à la fois le rire et l'horreur du lecteur, confronté à la désagrégation d'un

[1] CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, La lupa y el escalpelo, 9, 1970, p. 33.

réel que le grotesque distord exagérément. Mais c'est encore Max Estrella, protagoniste du premier *esperpento* publié par l'auteur, *Luces de Bohemia* (1920), qui définit le mieux cette théorie :

> El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. […] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada[1].

Notre propos n'est pas d'explorer toutes les problématiques soulevées par la création littéraire de Valle-Inclán, mais de dégager certaines de ses caractéristiques essentielles, clés de lecture précieuses pour aborder l'œuvre de réalisateurs dont les univers respectifs, régis par les principes de l'hyperbole et du débordement, sont autant de réminiscences du monde grotesque créé par l'écrivain galicien. L'enracinement de ce courant dans les distorsions picturales goyesques, ainsi que la métaphore centrale du miroir déformant, témoignent du caractère profondément plastique, voire cinématographique du concept[2]. Prisme à travers lequel est perçue la réalité, le miroir concave génère toute l'esthétique de l'*esperpento*. Dans une étude consacrée aux origines et aux occurrences de la distorsion chez Almodóvar, Anna Pasqualina Forgione observe : « lo specchio è stata la metafora preferita per esprimere il rapporto arte-realtà. »[3] Ici, les œuvres abordées n'offrent pas un reflet mimétique de la réalité, mais une image métamorphosée par le miroir concave, en partie liée au processus de création cinématographique lui-même. Tout film livre en effet une représentation inévitablement transformée du monde car passée au filtre de la subjectivité du réalisateur, interprète du réel procédant, à travers ses choix narratifs et stylistiques, à une reconstruction de ce dernier. Dans le cas des cinéastes de l'outrance, cette lecture personnelle implique une double altération puisqu'elle suppose non seulement une réélaboration de la réalité, déformante en soi, mais aussi une recherche volontaire de l'exagération, tant sur le plan du signifié – les personnages et situations représentés – que du signifiant – les procédés formels mis en œuvre.

Sous la dictature, Luis García Berlanga, Marco Ferreri, Fernando Fernán Gómez et Luis Buñuel ont exploité ce potentiel cinématographique, recourant allègrement à l'esthétique créée par l'écrivain pour dénoncer les dysfonctionnements de la société franquiste, à travers des

---

[1] VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Escena duodécima », *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. « Austral Teatro », p. 165-177.

[2] Il est d'autant plus pertinent d'établir un parallélisme entre le cinéma et l'invention de Valle-Inclán que ce dernier met en place le concept à une époque où le septième art commence à se développer. Les didascalies qui parcourent ses pièces s'apparentent, qui plus est, aux indications d'un scénario émaillé de références au décor, à la lumière, aux couleurs, aux formes, aux contrastes et à un « cadrage » en premier plan qui confèrent une dimension plastique à ses descriptions littéraires. DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, p. 244.

[3] FORGIONE, Anna Pasqualina, *Spiando Pedro Almodóvar. Il regista della distorsione*, Napoli, Giannini, 2003, p. 43.

représentations filmiques grotesquement déformées de la réalité de l'époque. José Luis Castro de Paz et Josetxo Cerdán montrent que ces réalisateurs dissidents ont posé les bases d'un véritable « esperpento cinematográfico español » dans des films peu conformes aux canons officiels, qui, grâce à la réactivation de « unas tradiciones creativas, artísticas y culturales bien asentadas en las formas de cultura popular española »[1], ont impulsé une dynamique de rénovation et de modernisation du cinéma national. Dans leurs articles et ouvrages, bon nombre de critiques ont qualifié plusieurs des œuvres qui font l'objet de notre étude d'« esperpénticas » en référence à cette tradition littéraire qui a exercé et continue d'exercer une influence non négligeable sur le cinéma espagnol. L'*esperpento* cinématographique né au milieu du XXème siècle, en pleine dictature, semble ainsi s'être consolidé, après l'avènement de la démocratie, et remodelé en fonction des nouvelles problématiques surgies au moment de l'entrée dans la postmodernité. Tandis que Fran A. Zurián observe « [un] 'renacer' del esperpento »[2] dans les premiers longs-métrages d'Almodóvar, Carolina Sanabria démontre que Bigas Luna fait partie « [de los] pocos directores cinematográficos de la Península cuya trayectoria se adecu[a] de mejor manera a la estética del esperpento – la realidad degradada, grotesca, sórdida – que el excéntrico escritor pontevedrés había desarrollado a principios de siglo para mostrar la España negra »[3]. C'est aussi une Espagne noire que représente, dans ses drames, Juanma Bajo Ulloa, légataire d'« un héritage spécifiquement hispanique (*esperpento*, *tremendismo*, etc.) »[4], une Espagne « éternelle [qui] nous fait son plus beau sourire édenté et grimaçant »[5] et qui entre en résonance avec « l'Espagne sombre, sordide, inquiétante »[6] dépeinte par Álex de la Iglesia et Santiago Segura, dans des films mêlant « humor negro, cinismo y esperpento »[7]. Hérités de la riche tradition carnavalesque espagnole, l'humour noir et le rire grimacier qu'il suscite, précisément, sont constitutifs de l'esthétique littéraire élaborée par Valle-Inclán. Expression hispanique de la « risa cínica, irónica y hasta satánica »[8] provoquée par la dislocation du réel dans la conception grotesque kayserienne, la « universal mueca »[9] qui définit l'*esperpento* invite

---

[1] CASTRO DE PAZ, José Luis & CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relectura del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », n° 133, p. 26-27.
[2] ZURIÁN, Fran A., « Mirada y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana » *in* ZURIÁN, F. A. & VÁZQUEZ VARELA, C. (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, *op. cit.*, p. 29.
[3] SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 119. Sur cet aspect du cinéma de Bigas Luna, voir aussi SARTINGEN, Kathrin, « Las películas esperpénticas de Bigas Luna » *in* BERGER, Verena & SAUMELL, Mercè (ed.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Lit, 2009, p. 151-160.
[4] MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale, *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 4.
[5] SEGURET, Olivier, « Du Basque Juanma Bajo Ulloa… », *art. cit.* [en ligne]
[6] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 30.
[7] BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2000, p. 396.
[8] KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 313.
[9] ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a* Luces de Bohemia*)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, p. 18.

à appréhender celui-ci comme une écriture de la frontière qui place le destinataire à la limite de l'amusement et de l'effroi, de la réalité et du cauchemar, de la vie et de la mort, de l'humain et du non humain, autant de dichotomies que se réapproprie le cinéma de l'outrance. Symptomatiques de cette désagrégation du réel, les multiples hybridations identitaires que nous avons examinées dans la deuxième partie réactualisent ainsi la « fusión de formas humanas y animales »[1] et la « visión enajenada de la condición humana »[2], principes qui régissent le monde grotesque de l'*esperpento*.

Mourir de rire

Il est nécessaire ici de s'attarder un moment sur la place de ce rire grimacier dans l'univers de certains cinéastes qui, comme Álex de la Iglesia, érigent l'humour en objet d'une véritable réflexion, dont plusieurs personnages de *Muertos de risa* et de *Balada triste…* s'efforcent de cerner l'essence : « ¿por qué tenemos que hacerlos reír? », s'interroge Nino au début de sa carrière, incapable de mémoriser une histoire drôle et tétanisé par le trac. « La gente paga para reírse, no para sentirse culpable », explique plus loin Bruno à Tino, remplaçant de son ancien collègue, dont « la cara de pena » ne peut que générer la pitié de leurs spectateurs. Dans une autre séquence, il avoue à Nino l'avoir toujours jalousé car celui-ci « tiene gracia innata », ce à quoi son acolyte répond : « Nunca he querido ser gracioso, sólo quiero que la gente me respete […] Pero sólo soy un payaso, un puto payaso. » Dans *Balada triste...*, c'est autour de la figure du clown, justement, que se polarisent les variations sur le rire : celui-ci occupe une place prépondérante au sein d'un drame grotesque qui vise moins à amuser le spectateur qu'à susciter chez lui un sentiment de malaise et d'horreur. Ainsi, le personnage incarné par Segura convainc son fils, victime collatérale de « [una] puta guerra que no tiene ninguna gracia », de devenir clown triste car ses expériences douloureuses ont jugulé son potentiel comique. Au contraire, l'auguste Sergio s'impose comme un tyran du rire exerçant la terreur au sein de la troupe du cirque et maltraitant les collègues qui auraient l'audace de demeurer insensibles à l'humour noir de ses blagues : « Yo digo lo que tiene gracia aquí. Yo soy el payaso ». Dans les deux films, le rire est présenté comme intrinsèquement violent et intimement lié à l'idée de mort : l'oxymore du titre *Muertos de risa* est décliné dans la comédie noire dont les protagonistes aspirent à « matar [a los espectadores] de risa », avant de s'entretuer eux-mêmes devant un public de télévision hilare. Leur affrontement est une mise en scène littérale de la « mort joyeuse » carnavalesque dont l'action de « [m]ourir de rire » constitue l'une des variétés pour Bakhtine[3]. Dans *Balada*

[1] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 46.
[2] *Ibid*., p. 11.
[3] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, p. 405.

triste…, alors que Sergio et Javier luttent au sommet du *Valle de los Caídos*, le clown blanc adresse la question suivante à son rival : « ¿Te parece la muerte un chiste? » Tino et le père de Javier mettent chacun en lumière la dimension paradoxale de l'humour tel que le pose Álex de la Iglesia : le premier constate « [que] el humor no tiene ni puta gracia », tandis que le second exhorte son fils à la vengeance en ces termes : « El humor es para los débiles. Si no se ríen, ¡acojónalos! » Ces différentes répliques témoignent toutes d'une concomitance entre rire et mort dans les films mentionnés ici, obsession qui confère sa singulière ambivalence à l'œuvre d'Álex de la Iglesia. Les personnages sont en quelque sorte la voix du réalisateur dans la diégèse, et leurs affirmations sentencieuses font écho aux déclarations de leur créateur : « el humor es siempre violento. Tú te ríes cuando a alguien le dan un tartazo en la cara. Esa es la esencia misma del humor. »[1] Le cinéaste *bilbaíno* poursuit sa réflexion en affirmant que « [e]l humor es lo más serio que existe en el mundo »[2] et déclare l'appréhender comme « el único mecanismo de defensa ante la necesidad de sobrevivir »[3]. C'est cette fonction que revêt en quelque sorte le rire incontrôlable qui gagne José María, suspendu au-dessus du néant, dans les deux séquences en hauteur de *El día de la bestia*, véritable pied-de-nez à la mort tenant de la confrontation cathartique. Digne héritier des représentants d'une culture espagnole fascinée par le thème macabre[4], Álex de la Iglesia, en même temps, injecte presque toujours « [una] saludable dosis de humor socarrón y distanciador »[5] dans ses films pour soulager le spectateur de la tension accumulée face aux spectacles de la violence, et faire de la mort un objet risible. Il déclare se sentir proche de cette tradition nationale dans laquelle s'inscrivent les œuvres de Quevedo, de Goya, de Valle-Inclán, ou encore le cinéma grotesque du milieu du XXème siècle, tradition dont Carlos Ges met en évidence les constantes : « en el genio español reside un sentido cómico de la muerte que equilibra, como antítesis, su sentimiento trágico de la vida. »[6] Le rire tel que le conçoit le metteur en scène, à la suite de ces écrivains et artistes, révèle une vision cynique, amère et proprement espagnole de l'existence, vision qui trouve son incarnation la plus expressive dans la figure du clown. Lui-même explique qu'elle se nourrit des méditations sur le « sentiment tragique de la vie » formulé par Miguel de Unamuno (1864-1936)[7], écrivain et

---

[1] Álex de la Iglesia dans ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 221.
[2] Álex de la Iglesia dans HEREDERO, Carlos F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p. 471.
[3] Propos recueillis lors de la Master class organisée à La Sorbonne le 20 décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*.
[4] Voir la section 4.2.3. de la première partie, « Généalogie de l'outrance : un héritage culturel espagnol ».
[5] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 41.
[6] Carlos Ges cité par NÚÑEZ FLORENCIO, R. & NÚÑEZ GONZÁLEZ, E., *¡Viva la muerte!…*, *op. cit.*, p. 344.
[7] Propos recueillis lors de la Master class organisée à La Sorbonne le 20 décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*.

philosophe qui a recherché, comme les autres membres de la Génération de 98 à laquelle il appartenait, les traits distinctifs de l'identité nationale.

Si Álex de la Iglesia est peut-être le réalisateur de notre corpus qui va le plus loin dans la théorisation de l'humour espagnol comme objet ambivalent faisant dialoguer rire et horreur, « como si fuesen las dos caras de una misma moneda »[1], cette approche n'en est pas moins partagée par d'autres cinéastes de la postmodernité. Les propos d'Almodóvar vont ainsi dans le sens des déclarations du metteur en scène basque :

> C'est une caractéristique de la culture espagnole : se moquer des choses qui me font peur. C'est aussi quelque chose que j'ai fait dans mes propres films. Mais il y a également dans la culture espagnole le sentiment tragique de la vie, qui imprègne jusqu'à l'air qu'on respire et mes films correspondent à ce sentiment-là[2].

Cette vision tragicomique de l'existence est également distillée dans l'œuvre de Juanma Bajo Ulloa. Celui-ci ébauche une réflexion semblable dans son deuxième long-métrage, drame qui, à l'exception de deux séquences dans lesquelles le spectateur est « sommé de rire aux éclats »[3] (l'assassinat grotesque à la bière-pression et le gag où Ismael perd connaissance après avoir respiré les vapeurs de chloroforme), exclut l'humour. Fondamentalement duel, le protagoniste de *La madre muerta* se montre tout autant capable de terroriser ses victimes que de s'efforcer à susciter le rire de Leire en improvisant un numéro clownesque. Il ne parvient cependant pas à dérider l'adolescente handicapée qui semble privée de cette faculté propre à l'être humain, carence bien plus préoccupante que le mutisme aux yeux d'Ismael. La réaction des deux spectatrices diégétiques (Leire, impassible, et Maite, qui assiste clandestinement, en larmes, à l'attachement progressif de son compagnon pour la jeune fille) coïncide avec celle du public extradiégétique, nullement amusé par les gesticulations du personnage masculin : ce dernier fait ressortir toute la dimension pathétique du clown, figure témoignant, comme chez Álex de la Iglesia, du regard amer porté par le réalisateur sur les tragédies quotidiennes de ses créatures.

---

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 86.
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 301.
[3] NICKLAUS, Olivier, « La Madre muerta », *Les Inrockuptibles* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 30/11/1995, disponible sur :
<www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-madre-muerta/> (consulté le 09/10/2013)

Déclinaisons de l'image du miroir concave

Outre ce rire grimacier, la réactualisation de l'*esperpento* par le cinéma de l'outrance se manifeste à travers un certain nombre de choix stylistiques. Les metteurs en scène exploitent toute la puissance plastique de la métaphore « [del] espejo cóncavo », laquelle trouve de nombreuses résonances visuelles dans certaines mises en scène spéculaires qui, en même temps, réactivent les jeux de dédoublements baroques. Miroirs de l'espace urbain postmoderne, reflets du pouvoir des médias et de la société de consommation, les écrans de télévision et les vitrines des magasins, dans *El día de la bestia*, constituent ainsi des surfaces réfléchissantes qui renvoient au curé, fraîchement arrivé à Madrid, sa propre image (figure 1), celle-ci se fondant dans le champ aux représentations de violence exposées au regard du passant (reportages sur le groupuscule « Limpia Madrid » et sur des émeutes à Alger ; armes-jouets ; articles de la boutique satanique de José María…). Dans la séquence de la messe noire, la composition parfaitement symétrique du face-à-face, déjà évoqué, entre le père Berriartúa et le bouc, cadrés en gros plan et de profil, semble suggérer que le second n'est autre que la projection déformée du premier, incarnation du monstre qui sommeille en tout individu. Ce plan éclaire l'ensemble d'un récit où le procédé de la distorsion agit comme révélateur du réel : la monstruosité se corporalise non dans une créature chimérique, mais dans l'être humain, unique agent de violence et de destruction au sein d'un monde apocalyptique.

Figure 1

Dans *Alas de mariposa*, ce processus spéculaire imprègne les créations plastiques d'Ami, les insectes en fil de fer qu'elle réalise à l'adolescence n'étant en fin de comptes qu'une projection en trois dimensions, monstrueusement déformée, des papillons colorés qui peuplaient les dessins de son enfance (figures 2-3). La transformation physique de la protagoniste et de son imaginaire créatif se double d'une métamorphose narrative : la seconde partie du récit s'apparente à un reflet de la première, déformé par l'animosité et l'incommunication totale qui se sont substituées aux pudiques témoignages d'affection antérieurs à la naissance du bébé. Les séquences de *La madre muerta* réunissant Ismael et Leire

dans la chambre grenat, ou encore l'épisode du bain donné par Maite à la jeune handicapée (figure 4), sont également prétexte à des face-à-face réflexifs. Les deux assassins contemplent inlassablement l'image d'innocence incarnée par un être condamné à ne jamais sortir de la petite enfance et dont tous deux se révèlent être la projection distordue, monstrueuse : ils sont, à travers cet effet de miroir, renvoyés à leurs propres émotions, amour naissant ou jalousie.

Figure 2

Figure 3

Figure 4

Mais c'est sans doute le dialogue entre *Muertos de risa* et *Balada triste...* qui offre l'exemple le plus probant de ces jeux spéculaires, déclinés à l'infini et produisant un glissement constant entre des doubles qui se reflètent et se déforment les uns les autres, selon un mouvement de gradation dans l'outrance. Dans les deux cas, chacun des protagonistes se trouve être le reflet inversé de l'autre, opposition sur laquelle se fonde d'ailleurs chacun des duos comiques, dans des récits revitalisant les thèmes de prédilection de Valle-Inclán « [del] circo, de la marioneta, de las máscaras, de los espejos, pierrots y arlequines, todos los temas de la ilusión y de la deformación de la realidad »[1]. La démultiplication des jeux de miroir narratifs et visuels conduit le spectateur à s'interroger sur la nature profonde des êtres qui peuplent ces univers grotesques, où la violence répond à la violence selon un schéma réflexif. Dans *Balada triste…*, les atrocités commises par les deux personnages, lors de leurs affrontements, apparaissent comme une relecture de leur numéro clownesque passé au filtre de la distorsion *esperpéntica*. La brutalité de

[1] LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, p. 241.

Sergio déchaîne les instincts criminels de Javier et amène l'inoffensif « payaso triste » (figure 5), lui-même antithèse du « payaso tonto », à se métamorphoser en « payaso vengador » (figure 6), reflet physiquement déformé, monstrueux, à la fois risible et terrifiant, du premier. C'est plus généralement tout le récit filmique, véritable drame cauchemardesque, qui semble être le fruit d'une déformation de l'intrigue de *Muertos de risa*, perçue à travers le prisme d'un « espejo cóncavo » semblable à ceux de *Luces de Bohemia*. *Balada triste...* reprenant les motifs narratifs de la comédie noire sur un registre tragique, il peut être en quelque sorte considéré comme une projection sombre et terrifiante du film de 1999. La dégradation de la relation entre Nino et Bruno, couple caricatural qui préfigure le duo horrible des clowns psychopathes, s'opère par le biais du même processus esthétique et témoigne « [de una] sensibilidad por lo macabro »[1] similaire à celle des *esperpentos* de Valle-Inclán : à l'instar de Javier et de Sergio, les deux humoristes ne cessent de se renvoyer par jeu de miroir le reflet de leur propre haine, elle-même image réfléchie et outrée du gag de la gifle. Une telle inimitié conduit les protagonistes à se persécuter et à se malmener physiquement pour, *in fine*, s'entretuer.

Figure 5

Figure 6

La caméra comme prisme déformant

C'est également la caméra elle-même qui fait office de lentille déformante dans la rhétorique visuelle élaborée par les réalisateurs de l'outrance, à la suite des cinéastes anticonformistes des années 1950-1960. Les innombrables gros plans et inserts sur les corps morcelés et/ou difformes prouvent qu'elle peut agir comme une loupe grossissante qui exacerbe l'effet de fragmentation et de distorsion. En témoigne par exemple l'insert sur la bouche de Carmen, évoqué dans la deuxième partie, lors de sa danse érotique dans *Jamón jamón* : l'image se focalise sur l'orifice buccal dont les contorsions exagérées s'accentuent au moment où les voix humaine et animale se confondent. L'hybridation des identités est la conséquence des mutations qui s'opèrent dans un monde métamorphosé par le grotesque, transformations que symbolise la distorsion visuelle accompagnant le jeu sonore de superposition. Qu'elle donne à voir un objet déformé ou qu'elle soit elle-même altérée, l'image cinématographique livre la représentation

[1] LLORENS, E., *Valle-Inclán…*, *op. cit.*, p. 75.

d'une réalité filtrée par un objectif présentant les mêmes propriétés visuelles que les miroirs du *callejón del Gato*. Plusieurs cinéastes recourent encore à la distorsion pour traduire visuellement les perturbations sensorielles et psychiques causées par les substances toxiques qu'absorbent leurs personnages. Dans *Entre tinieblas*, Almodóvar utilise des filtres colorés à chaque fois que la focalisation narrative épouse le point de vue de Sor Estiércol, en transe (figure 7). Outre l'évident clin d'œil aux sérigraphies *pop* d'Andy Warhol, l'altération des couleurs est l'indice d'une perception bouleversée par les acides qu'ingère la religieuse toxicomane dans une démarche mystique qui, au passage, détourne le rituel eucharistique.

Figure 7

Nous retiendrons également deux épisodes significatifs de *El día de la bestia*, où le bouleversement des sens se traduit à l'écran par un dédoublement des points de vue. La distorsion narrative se produit tout d'abord dans la séquence de la messe noire : aussitôt après l'invocation du diable, un cafard fait irruption dans le salon de Cavan et cause l'effroi des personnages, sous l'emprise de champignons hallucinogènes. Tandis que nous les visualisons dans le champ, debout à l'intérieur d'un pentacle tracé sur le plancher, la caméra change de position et d'angle de prise de vue, au moment où José María s'écrie « ¡Hostia! ». L'image suivante révèle au spectateur la cause de sa surprise : au ras du sol, l'objectif se situe à présent aux côtés de ce qui s'apparente à un monstrueux insecte occupant tout le premier plan (figure 8). La contre-plongée, ainsi que les premières notes d'une inquiétante musique extradiégétique, viennent accentuer cette vision d'horreur inattendue. Le point de vue ne coïncide certes pas avec le regard des personnages, que le spectateur distingue en arrière-plan, médusés, mais ces ressorts audiovisuels n'en visent pas moins à figurer la perception du trio, déformée par les drogues. Toutefois, l'entité énonciatrice vient aussitôt détromper le public grâce à un retour immédiat à la focalisation zéro : une plongée verticale sur le cafard succède à ce plan saisissant et révèle qu'il s'agit en réalité d'un insecte[1] ordinaire, créant un effet de

[1] Faut-il voir dans ce dédoublement des points de vue un clin d'œil du cinéphile Álex de la Iglesia aux théories d'Eisenstein, qui affirmait qu'« un cafard en gros plan paraît cent fois plus redoutable qu'une

décalage comique qui désamorce l'angoisse suscitée par les plans précédents (figure 9). Un jeu de dédoublement similaire s'opère tout au long de la séquence dans le chantier abandonné des tours KIO. C'est à travers les yeux et l'oreille du curé que nous percevons en partie cette scène d'affrontement dont la bande sonore va jusqu'à reproduire « el ruido sordo y pesado [de las] pezuñas » du diable, comme le signale le scénario[1]. La caméra fait naviguer le spectateur entre points de vue interne et omniscient : si la mort de José María, précipité dans le vide par le monstrueux bouc, est filtrée par le regard d'Ángel (figure 10), c'est bien sur un être de chair et d'os que le spectateur voit le prêtre décharger son pistolet au terme de la séquence (figure 11). Bande sonore et bande image traduisent ainsi une perception déformée par les croyances d'un curé pour qui le véritable ennemi n'est pas un groupe de Madrilènes néofascistes, mais un être mythologique qu'il voit apparaître au cœur de son antre présumé. L'entité énonciatrice vient régulièrement corriger cette perception afin d'empêcher le spectateur de tomber dans la même erreur : le retour à la focalisation zéro permet d'instaurer entre le public et le personnage une distance, nécessaire à l'activation des mécanismes de l'*esperpento*.

Figure 8

Figure 9

Figure 10

Figure 11

centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble » ? Voir BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, p. 88.

[1] IGLESIA, Álex de la & GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *El día de la bestia. Libro oficial de la película* (guión), Valencia, Midons Ed., colección Serie B, 1995, p. 79-80.

Les procédés de la distanciation

Cette mise à distance se manifeste souvent, dans le cinéma de l'outrance, par « una *elevación* y *crispación* del punto de vista »[1], traduction cinématographique du regard porté par Valle-Inclán, à la suite de Quevedo et de Goya, sur ses créatures, fondement de la vision déformée que les réalisateurs forgent des univers mis en scène et des êtres marginaux qui les peuplent. En réduisant ses personnages à de simples pantins, l'écrivain adopte la position d'un démiurge : « al igual que un titiritero arregla sus títeres como le viene en gana, para divertirse, impone a esa materia viva un diseño creado por él mismo. »[2] Ce détachement nécessaire à la construction de la vision grotesque est permis par ce que Valle-Inclán a lui-même défini comme la perspective « desde la otra ribera »[3], adoptée par un créateur qui se considère comme supérieur à ses personnages[4]. Certains procédés visuels et narratifs mis en œuvre dans le cinéma espagnol dès les années 1950 contribuent à façonner un regard cinématographique de type *esperpéntico*. Berlanga insère par exemple plusieurs citations littérales de cette esthétique dans *Esa pareja feliz* (1951), en introduisant des miroirs déformants (figure 12) et une grande roue du haut de laquelle les personnages observent le monde à leurs pieds, matérialisation de cette élévation du point de vue[5]. Le *flash-back* qui raconte la naissance du couple protagoniste est lui-même le fruit d'une transformation et d'une distorsion du conventionnel mécanisme narratif de retour en arrière, puisque la bande sonore laisse entendre les commentaires des époux qui contemplent leur passé avec le spectateur comme s'ils étaient en train de visionner un film. Dans *¡Bienvenido, Mr Marshall!* (1953), c'est également un regard distancié qui est porté sur la gigantesque mascarade organisée pour accueillir les Américains, par une entité narratrice manipulant l'univers diégétique comme bon lui semble : les interventions de la voix *off*, les plongées et les plans de grand ensemble du petit village, les manipulations auxquelles le « grand imagier »[6] soumet les personnages qu'il fait apparaître et disparaître à sa guise, ou encore son

---

[1] CASTRO, J. L. & CERDÁN, J., *Del sainete al esperpento…*, *op. cit.*, p. 27.
[2] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 39.
[3] ZAMORA VICENTE, Alonso, « Introducción » *in* VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), *op. cit.*, p. 52 *sqq*.
[4] Valle-Inclán a lui-même défini trois visions artistiques différentes : celle de l'auteur qui se considère comme inférieur à sa créature (c'est le cas d'Homère qui place ses héros sur un piédestal pour mieux louer leur grandeur), celle de l'écrivain qui se veut l'égal de son personnage (il cite l'exemple de Shakespeare), et, enfin, celle du créateur qui se situe au-dessus des êtres issus de son imagination. C'est à cette dernière posture que correspond la vision *esperpéntica*. CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *op. cit*, p. 24-25. Cette typologie de perspectives nous intéresse d'autant plus que chacune de ces modalités coïncide avec l'un des trois axes de prise de vue verticales pratiquées dans le cinéma pour filmer un sujet, à savoir la contre-plongée, le point de vue à hauteur d'homme et la plongée.
[5] CASTRO, J. L. & CERDÁN, J., « 'Flash-back': la noria y la azotea », *Del sainete al esperpento…*, *op. cit*, p. 60-63.
[6] Christian Metz s'appuie sur l'ouvrage d'Albert Laffay, *Logique du cinéma* (1964), auquel il emprunte l'expression. Il définit le film narratif comme un « discours […] nécessairement tenu par quelqu'un » et s'opposant au monde 'réel', qui n'est proféré par personne. Ce sujet d'énonciation, qu'il distingue de l'auteur, choisit et agence les images qui défilent à l'écran : le spectateur « feuillette en quelque sorte un

omniscience, contribuent à assimiler les habitants de Villar del Río à des marionnettes tout aussi inconsistantes que l'Andalousie de carton-pâte qu'ils s'efforcent de recréer.

Figure 12

Quelques décennies plus tard, les réalisateurs de l'outrance optent pour des choix de mise en scène similaires dans leurs œuvres. Si la caméra vient au plus près des organismes pour les ausculter et les disséquer, les films de notre corpus abondent aussi en procédés formels (plans de grand ensemble, plongées verticales, mouvements de caméra sophistiqués) matérialisant le regard « levantado en el aire »[1] porté sur la réalité représentée. Caractéristiques de la vision distanciée créée par Valle-Inclán, ces « angles rares »[2], dirait Christian Metz, sont autant de traces de la présence d'une entité énonciatrice soucieuse de briser l'illusion que l'histoire se raconte toute seule, et de réaffirmer son pouvoir sur le récit filmique. Ainsi, dans ses spectaculaires séquences en hauteur, Álex de la Iglesia privilégie ces types de cadrage et de positionnement de la caméra qui contribuent à brosser une peinture grotesque du monde mis en scène. Des plongées vertigineuses sur les protagonistes suspendus au-dessus du vide aux plans généraux et plans d'ensemble réduisant les personnages à des silhouettes qui parcourent et gravissent les monumentaux édifices madrilènes, en passant par les contre-plongées faisant ressortir les dimensions démesurées de l'architecture urbaine, le cinéaste opte pour une vision « desde arriba » qui fait apparaître les différents univers fictionnels comme de simples « tablados de marionetas »[3] sur la scène desquels les êtres diégétiques s'agitent vainement. À l'instar du *motorista fantasma* de *Balada triste...* ou, dans *La comunidad*, de Ramona, dont le

album d'images imposées, et ce n'est pas lui qui en tourne les pages, mais forcément quelque 'maître de cérémonies', quelque 'grand imagier' qui […] est toujours d'abord le film lui-même en tant qu'objet langagier […], ou plus exactement une sorte de 'foyer linguistique virtuel' situé quelque part derrière le film ». METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 tomes), tome I (1968), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1978 (4ème tirage), p. 28-29.

[1] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 25.

[2] METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), Paris, Christian Bourgeois Éditeurs, 1993, coll. « Choix », série « Essais », p. 77.

[3] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 45 *sqq*.

corps atterrit dans une cour d'immeuble à l'issue de son interminable chute (figure 13), les créatures d'Álex de la Iglesia sont écrasées, au sens propre comme au figuré, par le poids de la réalité.

Figure 13

C'est en particulier la figure stylistique de la plongée qui alimente cet effet : « subraya románticamente a los actores al sumirlos en el hueco de la tierra que pisan, y sirve de forma expresionista al realce de lo real, a su deformación »[1], rappelle Vicente Molina Foix. Berlanga lui-même avait utilisé ce procédé dans la séquence de l'exécution de *El verdugo*, afin de matérialiser l'impuissance d'un personnage écrasé par une institution dictatoriale aux mécanismes kafkaïens, traîné de force vers le lieu de la mise à mort, dans un jeu tragicomique d'inversion des rôles du bourreau et de la victime (figure 14). Les différents réalisateurs de l'outrance privilégient eux aussi cet angle de prise de vue : Almodóvar en découvre tout le potentiel dramatique dans *Entre tinieblas*, film dans lequel, rappelons-le, commencent à se dessiner certaines constantes formelles de son écriture cinématographique[2]. Les plongées verticales sur les sœurs, puis sur la Mère Supérieure se recueillant dans la chapelle (figure 15), mais aussi, chez les autres cinéastes, les plongées plus ou moins prononcées sur le tableau final de *Jamón jamón*, le violeur et sa victime dans *Alas de mariposa*, les trois protagonistes de *La madre muerta* faisant leur entrée dans la cathédrale abandonnée, ou encore sur Torrente, isolé au milieu des danseurs de la discothèque, pour ne citer que quelques exemples, reflètent une volonté, commune aux différents metteurs en scène, d'écraser des créatures qui échouent toujours à prendre le contrôle de leur existence, totalement soumises à la volonté du grand imagier. Elles se conjuguent à d'autres procédés et angles rares à travers lesquels celui-ci réaffirme constamment

[1] MOLINA FOIX, Vicente, *Fotogramas*, n° 1718, Barcelona, abril de 1986, p. 6.

[2] « En *Entre tinieblas* voy descubriendo los *travellings* y los primeros planos y los planos picados, que serán una constante en mi cine. Hay quien dice que estos planos quieren mostrar el punto de vista de un ser superior, de Dios, por ejemplo, ya que estamos en un convento. Pero realmente no tenían esa función. […] En esta película hay muchos momentos en que conviene mirar las cosas desde arriba, no por soberbia o por una asimilación a Dios, sino porque es una manera de aprisionar al personaje contra el suelo. Los hundes y eso va bien a la narración. » Pedro Almodóvar dans VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Barcelona, Ed. Destino, col. « Destinolibro », n° 285, 2000, p. 67.

sa présence : le « travelling impossible »[1] accompagnant la protagoniste de *¿Que hé hecho yo…* depuis l'intérieur des boutiques dont elle longe les vitrines, ou les plans de plus en plus larges du quartier de la *Concepción* qui clôturent le récit, signalant un enfermement définitif des personnages dans leur banlieue miséreuse, les contre-plongées sur les édifices érigés par l'entreprise de Benito, dans *Huevos de oro*, symboles de la puissance éphémère d'un mâle hispanique plus vulnérable qu'il n'y paraît, ou le plan d'ensemble sur les tours KIO en flammes d'où surgit, peu après, le corps bedonnant de Torrente, porté par un parachute, tel un pantin que l'entité énonciatrice a consenti à sauver de l'explosion au début de *Torrente* 3… Ce sont là autant d'exemples représentatifs de cette distanciation nécessaire au surgissement de l'ironie *esperpéntica*, procédé qui, avec l'exagération, participe aux déformations du discours filmique.

Figure 14

Figure 15

2.2.2. Exagération et ironie : des modalités discursives déformantes

À la suite de Valle-Inclán et des créateurs de la tradition grotesque espagnole, les cinq réalisateurs optent pour les stratégies discursives déformantes que sont l'exagération et l'ironie, la plupart du temps génératrices d'humour noir. Selon la définition proposée par Wayne C. Booth, la distorsion ironique consiste en un écart par rapport à un signifié littéral dont le rejet initial engendre un processus de décodage permettant la perception d'une incongruité et la construction d'un autre signifié[2]. Cette forme d'opposition logique impliquant une attente contrariée se décline en un spectre de procédés qui, tout comme la caricature et l'hyperbole, figures rhétoriques de l'exagération, distordent le discours filmique[3] : l'antithèse, l'inversion, le

[1] SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, coll. « Culture hispanique. Imágenes », 2009, p. 21.
[2] BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía* (1974), Madrid, Taurus Humanidades, 1989, trad. Jesús Fernández Zulaica & Aurelio Martínez Benito, p. 36-38.
[3] Voir notamment FORGIONE, A. P., « Le figure retoriche dell'esperpento », *Spiando Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 52-55.

paradoxe, qui réactivent les jeux de contraste et de renversement carnavalesques, apparaissent ainsi comme des modalités caractéristiques de l'*esperpento* cinématographique.

Les rapports entre image et musique

Exagération et ironie président, en premier lieu, à la relation qui s'instaure entre bande image et bande sonore, et, plus particulièrement, entre image et musique, car, comme le souligne Michel Chion, elle implique une série « d'interactions de sens et d'expression entre les deux éléments mis en présence »[1]. Le théoricien rappelle que dans la conception courante, la musique peut conforter le discours des images et des dialogues, renforçant le sens « de manière 'redondante' » ou, au contraire, apporter « en 'contrepoint' un sens complémentaire, parfois contradictoire, qui viendrait en enrichir le sens »[2]. Autrement dit, l'élément musical interagit avec ce que le spectateur voit à l'écran, tantôt dans un rapport de continuité – il appuie l'information déjà présente –, tantôt sur le mode du décalage ou de la rupture – il véhicule une idée qui vient contrarier le message visuel. Les sens radicalement différents que fait ainsi jaillir l'insertion dans la diégèse de chansons d'Édith Piaf, chez Bigas Luna et Juanma Bajo Ulloa, illustrent notre propos. Dans *La teta y la luna*, la ballade « Les mots d'amour » fonctionne comme un *leitmotiv* sonore, voie d'expression de l'amour conjugal des deux forains français dont sont, en même temps, caricaturalement soulignés les traits idiosyncrasiques nationaux : on les voit s'enlacer ou danser au rythme d'un morceau interprété par une artiste couramment considérée comme l'archétype de la chanteuse française. Dans les séquences du *Cava Park*, la chanson renforce aussi le dialogue comique entre les mouvements gracieux de la ballerine et le numéro grotesque de Maurice, tandis que la diffusion d'un autre titre de Piaf, « L'homme à la moto », fait écho à la caractérisation physique du « gabacho », viril motard que l'on voit souvent vêtu de son « blouson de cuir noir », comme le disent les paroles. Le message sonore venant mettre en relief, voire redoubler, les informations délivrées par l'image, il contribue à brosser le portrait de personnages stéréotypés dont les comportements outrés servent, au passage, l'exploitation ironique de clichés sur les identités nationales. Au contraire, dans *La madre muerta*, Bajo Ulloa associe le célèbre morceau « La vie en rose » au personnage de Maite, française elle aussi, pour mieux prendre le contre-pied du message d'épanouissement amoureux véhiculé par la chanson. Dans un passage illustrant la vie quotidienne du couple qu'elle forme avec Ismael, on entend la jeune femme, occupée à faire son lit, fredonner le refrain. Dans le contexte où est insérée la citation sonore, les paroles se révèlent chargées d'ironie et font ressortir les frustrations du personnage dont les séquences précédentes ont révélé la désastreuse situation affective. Ce n'est

[1] CHION, Michel, *Le Son au cinéma* (1985), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994, p. 119.
[2] *Ibid.*, p. 122.

pas une « vie en rose » que donne à voir le film, mais plutôt une existence « en noir » ou « en rouge », tout au long d'un récit dominé par des teintes obscures et dépeignant le quotidien sordide, ponctué de faits de sang, d'un couple de marginaux aux sombres desseins. Le spectateur lui-même, dans la première séquence, ne perçoit-il pas la réalité diégétique en rouge à travers le regard de la mère moribonde, lorsqu'une goutte de sang coule sur l'objectif de la caméra ?

En prolongeant et en amplifiant l'émotion d'une scène ou d'un personnage, les chansons servent donc, entre autres, l'expression du sentiment amoureux, représenté la plupart du temps sous des formes outrées et dégradées. Dans *Balada triste...*, par exemple, Álex de la Iglesia recourt tout à la fois aux procédés de l'exagération et de l'ironie, et utilise la ballade comme vecteur des tourments émotionnels de personnages débordés par leurs passions. La chanson extradiégétique « La quiero a morir », traduction du morceau « Je l'aime à mourir », interprétée en espagnol par l'artiste français Francis Cabrel, accompagne la séquence de l'errance de Javier, métamorphosé en redoutable clown vengeur, dans la périphérie madrilène : affecté par le retour de Natalia aux côtés de Sergio, il hurle sa peine tout en braquant son arme sur les passants. Si le réalisateur joue volontiers, dans ce passage, sur le paradoxe entre la douceur de la mélodie et la violence manifestée par le clown aliéné, devenu littéralement « loco por Natalia », les paroles n'en coïncident pas moins avec l'action. Le texte de Cabrel décrit un amour inconditionnel, associé dans le titre même à la mort. C'est précisément un itinéraire macabre que suivent les deux personnages masculins, provoquant, à l'issue d'un ultime affrontement, la disparition de l'être aimé. Par ailleurs, dans le même film, la chanson « Balada de la trompeta » est diffusée à trois reprises à l'intérieur de la diégèse. Interprétée par le chanteur Raphael dans la comédie musicale de Vicente Escrivá, *Sin un adiós* (1971), qui fait elle-même l'objet de deux mises en abyme, elle absorbe Javier, fasciné par la prestation de l'acteur dont le costume de clown et le chant déchirant le renvoient, par un énième jeu réflexi,f à sa propre identité et à sa souffrance amoureuse (figure 16). La chanson résonne à plusieurs égards avec le texte filmique dans lequel s'insère le morceau : non seulement les paroles du refrain, « Balada triste de trompeta… », donnent son titre à l'œuvre d'Álex de la Iglesia, indiquant d'emblée l'importance de la citation et de la réécriture dans le récit, mais elles préfigurent aussi certains éléments de l'intrigue. Les paroles désespérées[1] et les accords lancinants de la trompette[2] sont le contrepoint de l'image de comicité véhiculée par les accoutrements du clown diégétique (Javier) et de celui de l'extrait enchassé (Raphael). Ils contribuent à faire ressortir la mélancolie intrinsèque du premier, prédestiné par ses expériences traumatisantes au rôle de *payaso triste*.

[1] « Balada triste de trompeta / Por un pasado que murió / Y que llora / Y que gime […] Con tanto llanto de trompeta / Mi corazón desesperado / Va llorando… », chante Raphael.
[2] L'instrument de musique mentionné dans les titres du film et de la chanson est aussi instrument de violence : c'est à coups de trompette que Javier défigure son rival après s'être enfui de l'hôpital.

Figure 16

Image et musique peuvent aussi dialoguer sur le mode d'une contradiction plus radicale pour peindre le désir insatisfait et l'amour dévastateur. À la manière d'Almodóvar, qui souligne la frustration sexuelle de Gloria par l'insertion de la chanson « La bien pagá » dans une séquence de *¿Qué he hecho yo…*[1], Bigas Luna met en place, dans sa trilogie rouge, plusieurs jeux d'opposition entre le texte des chansons diégétiques ou extradiégétiques et les images. Le cas du boléro « Házmelo otra vez », notamment, nous semble particulièrement intéressant. C'est au son de ce morceau interprété par le chanteur espagnol Moncho que, dans la première partie du récit, Carmen a exécuté l'ultime danse que José Luis l'a suppliée de lui accorder. Il n'est pas anodin que le même boléro close le film et accompagne le *travelling* final sur les six personnages figés au milieu du désert aragonais, après la lutte mortelle entre Raúl et son rival (figure 17) : il traduit le regard distancié que Bigas Luna jette sur les émois de ses créatures. L'ironie jaillit ici du décalage entre la célébration de l'amour charnel, portée par la musique paisible, empreinte de sensualité, qui flotte au-dessus du monde diégétique, et l'image tragique qui émane de ce tableau exposant au regard du spectateur les conséquences désastreuses de la passion amoureuse[2].

Figure 17

[1] Nous ne nous appesantissons pas sur cet exemple, qui a été souvent étudié dans les travaux consacrés au réalisateur. Voir l'analyse de la scène que propose Almodóvar lui-même : VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 144-145.

[2] L'insertion de la chanson « Por el amor de una mujer », interprété par le chanteur de charme Julio Iglesias, relève d'un mécanisme similaire. Les paroles constituent un écho ironique à la trajectoire amoureuse du protagoniste, qui s'identifie à l'image de séducteur hispanique associée au chanteur et en est, en même temps, le reflet déformé : la gent féminine joue certes un rôle moteur dans son parcours, mais son attirance pour les femmes, qui se résume à une recherche de jouissance immédiate et d'instrumentalisation à des fins économiques, finira par lui coûter cher puisque l'une d'elles précipitera sa chute.

Parallèlement à l'expression de ces sentiments outrés, l'ironie grinçante engendrée par les hiatus entre bande image et bande sonore peut être mise au service de la peinture critique d'un certain contexte sociopolitique national, comme dans le cinéma d'Álex de la Iglesia, où ce procédé est employé de manière récurrente. Il est ainsi fait allusion à l'Espagne des dernières années du franquisme à travers deux compositions espagnoles, respectivement intégrées dans les fictions de *Muertos de risa* et de *Balada triste...* : les paroles des chansons « Libre » de Nino Bravo, interprétée par Nino, et « Tengo el corazón contento » de Marisol, au son de laquelle Natalia exécute son numéro au *Kojak's*, prennent tout leur sens à la lumière des événements historiques et diégétiques. Les deux personnages se produisent dans des discothèques ou cabarets de banlieue sombres, sordides, se prêtant peu à la célébration de la liberté et du bonheur, d'autant plus que l'Espagne est encore, à cette époque, une dictature. En regard de ce qu'il visualise à l'écran et ce qu'il sait des personnages, le spectateur comprend aussitôt que la légèreté exprimée par ces chansons n'est qu'illusion et que leurs paroles réfléchissent, par un jeu de miroir inversé, la triste réalité des interprètes : Nino déchaîne sans le vouloir la fureur de légionnaires, représentants de la violence répressive régnant en Espagne au début de la décennie 1970, qui terrorisent les clients de l'établissement et finissent par incendier celui-ci ; Natalia, quant à elle, effectue ses acrobaties devant un public masculin agité, plus intéressé par sa plastique que par ses talents d'artiste, et ignore que son bourreau Sergio, dont la caméra nous révèle l'inquiétante présence, est tapi dans l'ombre. C'est dans ce même type d'opposition que réside l'ironie audiovisuelle mise en œuvre dans *El día de la bestia*, moteur d'un humour noir reposant, à nouveau, sur une rupture entre messages visuels et sonores, et sur une dynamique de renversement carnavalesque, toutes deux potentialisées par le contexte temporel de l'histoire : l'aventure messianique se déroule durant la nuit de Noël, fête originellement chrétienne promouvant des valeurs de charité et de partage, qu'ébranlent, dès le générique d'ouverture, les images apocalyptiques du Madrid des années 1990, parcouru par un curé désireux de faire le mal. Composée par le groupe espagnol Def con dos, la musique de *rock metal* extradiégétique contribue à camper une atmosphère cauchemardesque dont le caractère satanique est accentué par les morceaux d'Iron Maiden et d'ACDC que José María fait écouter à Ángel – à l'envers, dans l'espoir d'y déceler un message du diable –, dans sa boutique. La joie festive et la célébration du bon sentiment sont mises à mal par le chaos régnant dans un espace urbain où, nous l'avons vu, l'être humain est en permanence malmené et se heurte à l'indifférence de ses semblables. Parallèlement à cette musique *rock* agressive, des chants de Noël diégétiques accompagnent les multiples spectacles de la violence pour mieux en révéler toute la cruauté : c'est notamment le cas dans le passage où le cynique Cavan entre dans une supérette saccagée par le gang « Limpia Madrid », prend une bouteille de champagne dans un rayon et laisse deux billets sur le comptoir, ignorant la présence des cadavres d'immigrés qui

gisent autour de lui. De même, dans la séquence de l'affrontement final, un néofasciste entonne un *villancico* avant que le présentateur ne soit brûlé vif. L'utilisation récurrente de ces chants[1] accuse ainsi la dégradation des valeurs associées à la fête de Noël, qui se réduit à un simple prétexte à la consommation pour les citoyens d'une métropole rongée par les inégalités sociales et l'extrémisme. L'incompatibilité de l'élément sonore et de l'environnement auquel il est associé engendre un conflit entre deux réalités antithétiques, plaçant le spectateur face à une forme d'hybridité, inhérente à l'ironie qui définit le « contrat audio-visuel »[2] dans ces différents passages.

Les quelques exemples passés en revue nous permettent ainsi de constater que les matériaux musicaux sont autant d'éléments volatiles qui flottent à l'intérieur ou au-dessus de la diégèse. Qu'ils viennent redoubler une information visuelle ou, au contraire, contrarier l'image, le rapport qu'ils entretiennent avec cette dernière est régi par des mécanismes déformants qui sont également appliqués aux noms propres et aux particularités langagières de certains personnages.

Distorsions onomastiques et linguistiques

Les stratégies discursives de l'exagération et de l'ironie se déploient aussi au niveau des différents réseaux onomastiques. Plusieurs metteurs en scène manipulent en effet la valeur dénotative des noms propres (François Rigolot définit la dénotation comme le « rapport du nom à l'objet ») et jouent avec leur « capacité de signification (d'intervention) à l'intérieur du champ […] dans lequel il[s] appara[issent] »[3], outrant ou inversant le sens véhiculé par le nom, en fonction de la réalité qu'il désigne. Parce qu'elle peut contribuer, dans certains cas, à brosser un portrait hyperbolique des personnages, l'exagération onomastique constitue l'un des ressorts de la caricature. Les noms peu orthodoxes des sœurs de *Entre tinieblas* (Sor Rata de Callejón, Sor Estiércol, Sor Víbora, Sor Perdida), qualifiés d'« estrambóticos » par la Mère Supérieure elle-même, illustrent par exemple cette double dynamique : indices d'une humiliation poussée à l'extrême et érigée en principe spirituel de la communauté – démarche que dénonce sévèrement la Mère Générale, lors de sa visite au couvent –, ils sont vecteurs d'images d'abjection et de dégoût qui se heurtent à celles de pureté et de religiosité associées à la figure de la nonne,

[1] On relève un autre exemple d'opposition entre image et son dans le passage de la librairie : tandis qu'un *villancico* est diffusé dans le magasin, la caméra balaie les couvertures d'ouvrages consacrés aux sciences occultes, traditionnellement condamnées par l'Église, ouvrage que le curé feuillette avant d'en dérober un exemplaire, dans l'intention d'invoquer Satan.
[2] CHION, Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma* (1990), Paris, Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 (2ème édition), p. 107.
[3] RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 160, 1977, p. 11-13.

malmenée au sein « [de] un *submundo* donde se transgrede el pretendido orden de la realidad social y sus convenciones »[1]. Deux de ces quatre noms propres font d'ailleurs référence à des animaux et reflètent une bestialisation proprement *esperpéntica*. Dans *Huevos de oro*, le prénom de Benito est également lourd de sens et véhicule l'image d'une masculinité hypertrophiée et agressive, corroborée par l'obsession du protagoniste pour la dualité – fier d'être pourvu de deux testicules, il aspire à tout posséder en double : outre la référence évidente au dictateur italien Mussolini, le nom propre induit un rapprochement entre ce personnage à la silhouette massive, qui revendique sa puissance de mâle, et les représentations de l'Homme Nouveau dans l'art fasciste, héritier des valeurs viriles de la Rome Antique[2]. La caractérisation caricaturale du héros de *Huevos de oro* amène Carolina Sanabria à le considérer d'ailleurs comme une projection contemporaine et cinématographique de l'un des personnages des *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, le seigneur féodal don Juan Manuel de Montenegro : l'auteure démontre que tous deux incarnent un « brutalismo ibérico » [3] que le dramaturge et le réalisateur s'attachent à démonter, par le biais d'une ironie mordante.

Celle-ci peut être encore générée, dans le cinéma de l'outrance, par la mise en œuvre du mécanisme carnavalesque de l'inversion, qui distord le rapport entre le sens dénoté par le réseau onomastique et la réalité désignée. Par exemple, dans *¿Qué he hecho yo...*, la double acception de « gloire » et de « paradis », associée au prénom de l'héroïne, entre en conflit avec le quotidien médiocre de Gloria, dont elle ne fait que mieux ressortir le caractère sordide. Dans *El día de la bestia*, les agissements des personnages font voler en éclats l'image de spiritualité dénotée par les prénoms Ángel, José María et Rosario. Si le curé se présente comme un intermédiaire entre l'homme et le Ciel et fait montre d'une certaine ingénuité (caractéristiques qui nous renvoient aux deux sens principaux du substantif « ángel »), il n'hésite pourtant pas à trahir Dieu et à invoquer le Diable, au nom de son supposé devoir messianique. Il recourt à une violence hyperbolique contraire à la mesure que lui impose sa fonction et à l'innocence suggérée par son nom. De la même façon, les valeurs religieuses inscrites dans les prénoms José María et Rosario sont démontées par l'agressivité physique et morale du *hard rocker* et de sa mère. Bajo Ulloa met en œuvre ce même procédé dans ses deux longs-métrages : il prête les noms d'Amanda (« digne d'être aimée » en latin) et de Maite (« aimée » en basque) à des personnages féminins qui, tout au long de leur parcours, se heurtent au désamour et à la violence. De la même

[1] ZURIÁN, F. A., « Mirada y pasión… », *art. cit.*, p. 32. (L'auteur souligne)
[2] Cette référence éclaire aussi l'image de virilité exacerbée incarnée par le père de Tete dans *La teta y la luna* : la masculinité catalane est pour lui la descendante directe de celle des Romains de l'Antiquité. Dans ses rêveries, l'enfant représente d'ailleurs son père sous les traits d'un centurion à la tête d'une compagnie de légionnaires.
[3] SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 120.

façon, le sens véhiculé par la racine hébraïque du nom propre Ismael (« Dieu a entendu ») est démenti par l'incapacité du protagoniste à écouter et à communiquer.

Ces manipulations onomastiques relèvent d'une dynamique discursive héritée des jeux de distorsion linguistique de l'*esperpento*, lui-même dépositaire de ceux pratiqués dans certaines formes théâtrales espagnoles populaires. Anna Pasqualina Forgione considère ainsi la *zarzuela*, l'*astracanada* et le *sainete* comme des antécédents littéraires de l'esthétique déformante créée par Valle-Inclán[1]. Ces genres dramatiques se caractérisent par la mise en œuvre de procédés qui affectent tant le signifié que le signifiant : tandis que la caricature et le grotesque contribuent à la peinture de situations et de personnages outrés, à mi-chemin entre reconstitution *costumbrista* d'une réalité populaire (celle de Madrid dans le *sainete*[2]) et réélaboration grotesque de cette dernière, le langage est intentionnellement déformé à des fins ironiques et humoristiques. Dans le prolongement de ces différents genres, les *esperpentos* de Valle-Inclán passent la langue, plus précisément le parler madrilène, au filtre de la distorsion grotesque en mêlant mots argotiques, vocables cultes, néologismes, *gitanismos* et images colorées. C'est une rénovation linguistique similaire qui s'opère dans le Madrid des premiers longs-métrages d'Almodóvar : aux nouvelles habitudes langagières émergeant à l'époque de la Movida (illustrées notamment par le mélange d'espagnol et d'anglais que parle Fanny McNamara, dans les séquences du café et du roman-photo de *Laberinto de pasiones*[3]) répondent les « chistes verdes, bromas picarescas y otras obscenidades »[4] qui circulent dans les conversations. Les audaces verbales des personnages aboutissent à l'élaboration d'un espagnol profondément hybride : tandis que les mots crus du sexe sont employés sans pudeur[5], l'argot de la drogue (« el caballo », « una rayita », « el material envenenado »…) dialogue avec le vocabulaire sacré des oraisons religieuses, comme dans *Entre tinieblas*[6], et le jargon des adolescents des années 1980 est assimilé par les générations antérieures[7]. Chez les réalisateurs surgis au cours de la décennie 1990, c'est Santiago Segura qui incarne le mieux ces outrances de la langue puisqu'il prête ses traits à deux individus madrilènes dont le mode d'expression donne lieu à des manipulations linguistiques grotesques : les

[1] FORGIONE, A. P., « Origini dell'esperpento », *Spiando Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 45-52.
[2] En particulier dans le *sainete castizo* de Carlos Arniches.
[3] Le jeu de mots et l'orthographe fantaisiste du message transmis par le travesti au protagoniste Riza à la terrasse du café témoigne de cette liberté que prend le personnage avec la langue espagnole : « Si, me guxtaria hacerte pheliz (taylor) exta tarde ».
[4] FAUCONNIER, David, « Pedro Almodóvar y lo grotesco » *in* ZURIÁN F. A. & VÁZQUEZ VARELA, C. (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, *op. cit.*, p. 197.
[5] « Tengo un pollón… Cada vez que mi glande irrumpe en la vagina de una mujer, la destrozo », se vante par exemple le client de Cristal, dans *¿Qué he hecho yo…*, après avoir préalablement demandé aux spectatrices de son *strip-tease* : « ¿Con qué folla un hombre? ».
[6] « Señor, te estoy llamando. Ven deprisa. Escucha mi voz cuando te llamo. Suba mi corazón como incienso en tu presencia… »
[7] La grand-mère de *¿Qué he hecho yo…* s'efforce de parler comme son petit-fils : « ¡cómo flipo con las burbujas! ¿A ti no te enrollan? », « Mira, paso total de vosotras. Me aburrís. […] Paso total ».

dialogues de *El día de la bestia* font ainsi se côtoyer le langage populaire et relâché employé par José María, représentant de la jeunesse contemporaine[1], et le discours théologique abstrait du curé[2]. Quant à Torrente, s'il s'exprime souvent sur un ton magistral[3], son discours n'en est pas moins émaillé de mots familiers, d'insultes et autres grossièretés emblématiques d'un espagnol déformé par l'idéologie réactionnaire et la vulgarité intrinsèque du personnage[4].

Le parler fleuri de ces citoyens madrilènes caricaturaux contribue à brosser le portrait cinématographique d'une capitale dont la représentation constitue un axe créatif de la tradition nationale. De la *zarzuela* et des *sainetes* de Carlos Arniches (1866-1943) aux *esperpentos* de Valle-Inclán, metteur en scène d'un « Madrid absurdo, brillante y hambriento »[5], en passant par les romans de Benito Pérez Galdós (1843-1920) et de Pío Baroja (1872-1956), nombreuses sont les œuvres littéraires témoignant du vif intérêt des écrivains espagnols pour « la genuina desenvoltura » et le « lenguaje colorido »[6] des milieux populaires de Madrid. C'est précisément cette ville que nombre de réalisateurs espagnols, imprégnés de ces références, choisissent pour cadre de l'action de leurs films, dès la première moitié du XXème siècle[7], comme en témoignent notamment les œuvres d'Edgar Neville et le cinéma grotesque de Marco Ferreri (*El pisito* ; *El cochecito*), de Luis García Berlanga (*Esa pareja feliz* ; *El verdugo*) ou de Fernando Fernán Gómez (*La vida por delante*), pour ne citer que ces exemples. Comme l'observe Anna Pasqualina Forgione à propos de la filmographie almodovarienne, les représentations urbaines dans les films du réalisateur *manchego*, mais aussi chez Álex de la Iglesia et Santiago Segura, se révèlent « emparentadas con [el] alma castiza » de ces antécédents littéraires et cinématographiques, et sont empreintes de « [la] ironía grotesca »[8] héritée d'un vaste patrimoine qu'elles viennent

---

[1] « Oiga, si busca un sitio donde quedarse, yo sé de uno cojonudo: es una pensión que la lleva mi vieja », « yo también soy un pecador de la hostia », « tranqui, ya verá cómo nos lo hacemos »…

[2] « La solución se basa en la transcripción numérica del Apocalipsis. Al principio utilicé la esteganografía de Tritemio. Él me dio la idea de concebir el Apocalipsis no como una alegoría sino como una ecuación. », « Ahora soy un pecador. He traicionado a Cristo como Judas para que la salvación sea posible. »…

[3] Ainsi, tandis que Toneti vient de révéler le nom de Torrente aux narcotrafiquants chez qui il s'est infiltré, le policier adresse ce discours paternaliste à Rafi et à ses camarades : « Yo cuando estaba en la legión en el África Corps, pasábamos meses en el desierto y hacía tanto calor que freíamos boquerones en la carrocería del jeep. Nos picaban los escorpiones en los huevos, teníamos fiebres, tifus […] Y los moros, que son como franceses pero sucios, se comieron vivos al cabo Palomeque y a su perro. ¿Por qué estábamos allí? Porque no habíamos querido delatar a un compañero. Porque teníamos aguante. Aguante, chavales. Aguante ». Son ton exagérément emphatique est souligné par une musique extradiégétique militaire qui fait comiquement ressortir la dimension caricaturale du discours.

[4] « Me cago en tu puta madre », « esos hijoputas amarillos », « mariconadas », « ¿no querrás salir de patrulla conmigo sin haber echado un polvo? »… Nous avons déjà fait référence à ce langage peu châtié dans notre développement sur l'humour obscène dans le chapitre 1.1. de la deuxième partie.

[5] VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia*, *op. cit.*, p. 38.

[6] FORGIONE, A. P., « Pedro Almodóvar y el esperpento… », *art. cit.*, p. 211.

[7] Voir le panorama des représentations cinématographiques de Madrid que trace Jean-Paul Aubert dans l'ouvrage suivant : AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, 162 p.

[8] FORGIONE, A. P., « Pedro Almodóvar y el esperpento… », *art. cit.*, p. 211.

renouveler et prolonger. La prédilection des trois metteurs en scène pour les créatures et espaces de la marginalité contribue à façonner l'image d'un Madrid filtré par le prisme de la subjectivité des personnages que le spectateur accompagne dans leur parcours urbain : les frustrations des habitants du quartier de la *Concepción*, dans *¿Qué he hecho yo...*, les pulsions et perturbations comportementales des sujets d'Álex de la Iglesia, les convictions idéologiques de Torrente, nostalgique du franquisme, constituent autant de lentilles déformantes à travers lesquelles est mis en images l'espace urbain madrilène.

L'analyse des procédés narratifs, visuels et discursifs de la déformation, dans les films de notre corpus, invite à voir dans le dialogue entre cette production postmoderne et la tradition littéraire espagnole plus qu'une simple filiation : le cinéma de l'outrance se révèle être une véritable actualisation cinématographique du concept esthétique d'*esperpento*, que s'étaient déjà réappropriés les représentants du cinéma grotesque, au milieu du XXème siècle. Dans le prolongement de la vocation satirique des œuvres de Valle-Inclán qui interrogeait, à travers sa création littéraire, l'identité d'un pays en crise, les réalisateurs antifranquistes érigèrent la déformation en posture esthétique et éthique pour critiquer le régime tout en essayant de contourner la censure. Profondément subversif, l'humour noir résultant de cette réélaboration cinématographique de l'*esperpento* répondait, sous la dictature, à une nécessité d'expression politique qui n'est toutefois plus d'actualité dans le contexte de la démocratie. Si le regard porté par les cinq réalisateurs sur l'Espagne contemporaine implique inévitablement une prise de distance par rapport à celle-ci, comme nous le reverrons plus loin, l'esthétique de la distorsion prend une tout autre dimension à la lumière des problématiques de la postmodernité. En effet, elle se révèle être ici étroitement liée aux opérations de brassage et de recyclage référentiels engagées par les cinéastes de l'outrance et implique une altération de la forme filmique elle-même, entité plurielle habitée de multiples formes textuelles déviantes, aux frontières sans cesse transgressées et redessinées.

Chapitre trois. Les détournements et métissages hypertextuels, déviances du corps filmique

Le recyclage postmoderne, dans le cinéma de l'outrance, s'opère à travers de nombreux jeux de détournement relevant de la quatrième catégorie transtextuelle mise en évidence par Gérard Genette, l'hypertextualité, que le théoricien définit comme suit : « 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. »[1] Ils s'inscrivent dans « le régime *ludique* de l'hypertexte »[2], représenté en particulier par le pastiche et la parodie, formes de réécriture par dérivation désignant respectivement une imitation et une transformation qui visent « une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse »[3]. Si les réalisateurs du corpus recourent dans certains cas au premier, la plupart d'entre eux privilégient surtout la parodie, pratique de la distorsion textuelle par excellence : l'étymologie du vocable (il procède du grec *ôdè*, « le chant » et *para*, « à côté », « le long de », « contre »)[4] renvoie directement à l'idée de déformation et invite à considérer la parodie comme l'imitation contrefaite d'un modèle original. Parmi les entrées que propose *Le Grand Robert* pour ce substantif figure d'ailleurs l'acception figurée de « contrefaçon grotesque », définition éclairante pour notre étude puisqu'elle suggère que l'esthétique grotesque imprègne non seulement les univers fictionnels du cinéma de l'outrance, mais aussi le processus de recyclage lui-même. Le texte parodique se construit en opposition au modèle qu'il imite et altère tout à la fois : il en est le contrepoint, l'inversion ironique. Moteur de l'*esperpento* cinématographique élaboré par les cinq metteurs en scène, l'ironie, précisément, et le phénomène de distanciation qu'elle génère constituent, pour Linda Hutcheon, « the major rhetorical strategy deployed by the genre »[5]. Le rapport paradoxal de répétition conservatrice et de rupture révolutionnaire qui définit le lien dialogique unissant l'hypotexte parodié et l'hypertexte parodique conduit la chercheuse à envisager cet exercice de réécriture, fondamentalement hybride, depuis la perspective carnavalesque bakhtinienne : « [it] challenge[s] norms in order to renovate, to renew »[6], souligne-t-elle, montrant que, de même que la fête populaire implique une abolition provisoire des lois, consentie par les autorités, la

[1] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », n° 33, 1982, p. 13. Les concepts genettiens se limitant, dans la démonstration de l'auteur, au domaine de la littérature, nous nous proposons, comme d'autres l'ont fait avant nous, de les élargir aux différents langages qui interagissent au sein du texte filmique.
[2] *Ibid*., p. 43. (L'auteur souligne)
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 20-21.
[5] HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, p. 25.
[6] *Ibid.*, p. 76.

parodie suppose la transgression autorisée d'une forme d'origine. Le détournement parodique apparaît ainsi comme un processus de métamorphose textuelle qui inscrit cette forme de réécriture dans un cycle vital : à l'image des chairs putréfiées régénérant la terre, les hypotextes font l'objet d'un processus de décomposition et d'absorption qui les revitalise et les transforme en un terreau fertile nourrissant de nouveaux corps, les hypertextes.

Il conviendra d'étudier les modalités selon lesquelles ces dérivations textuelles, qui sont autant de déviances du corps filmique, contribuent à redessiner les contours de l'identité culturelle espagnole, interrogée à travers le dialogue qui s'instaure entre le substrat culturel national et les multiples emprunts à des patrimoines non hispaniques. La réappropriation de ces inspirations hétéroclites par les metteurs en scène implique une double distorsion, liée, d'une part, à leur métissage, et, d'autre part, à leur transplantation dans un nouveau contexte leur conférant un sens inédit. À travers le brassage postmoderne de certains référents artistiques et littéraires, mais aussi cinématographiques et télévisés, les réalisateurs de l'outrance œuvrent à abolir les frontières formelles : ils font interagir des matériaux de natures et de provenances diverses au sein de créations filmiques plurielles, reflets d'une identité culturelle nationale que Barry Jordan définit, après Marsha Kinder, comme « irreversibily variegated, heterogeneous and decentred »[1].

3.1. Mutations des référents culturels espagnols

Afin de comprendre les mécanismes régissant les transfigurations que subit le terreau culturel espagnol dans le cinéma de l'outrance, nous avons choisi de prêter une attention particulière, dans un premier temps, au cas de la descendance surréaliste dans laquelle s'inscrivent certains films, tout à fait emblématique puisqu'elle procède d'une tradition artistique espagnole ajustée aux codes de la postmodernité. Cette esthétique est l'un des matériaux manipulés par des réalisateurs qui, de façon plus générale, s'approprient librement l'iconographie de leur pays : ils exploitent toute la plasticité de certaines œuvres picturales et autres symboles culturels nationaux, incorporés au texte filmique sous des formes détournées. Les mutations de la matière organique que constitue ce terreau référentiel sont en partie le fait de l'hybridation d'inspirations hispaniques avec d'autres traditions culturelles. Elles aboutissent

[1] JORDAN, Barry, « How Spanish is it? Spanish cinema and national identity » *in* JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, p. 70.

à un remodelage de l'idiosyncrasie espagnole, processus dont relèvent également les défigurations que subissent certaines sources littéraires empruntées à différents patrimoines.

3.1.1. Descendance postmoderne du surréalisme espagnol

Certains réalisateurs de l'outrance puisent une partie de leur inspiration dans le surréalisme espagnol, en particulier dans les œuvres de Salvador Dalí et de Luis Buñuel. Si le surréalisme de ces deux créateurs préexiste au mouvement français et remonte aux années qu'ils ont passées à la *Residencia de estudiantes* de Madrid, c'est à l'issue de la projection à Paris de leur court-métrage *Un chien andalou* (1929) qu'ils sont consacrés comme surréalistes par le cercle d'André Breton, lequel a posé les bases du courant dans son « Manifeste du surréalisme » (1924)[1]. Henri Béhar rappelle que, « [h]éritiers de Dada, les fondateurs du surréalisme n'envisagent pas leur mouvement comme une nouvelle école artistique », mais « entendent plutôt en faire l'instrument d'une connaissance élargie à la fois de la subjectivité et du monde extérieur »[2]. En partie influencés par les travaux récents de la psychanalyse, les membres de ce mouvement entendent s'affranchir du contrôle de la raison et rejeter la logique dite cartésienne pour privilégier une perception du monde fondée sur l'intuition, l'instinct et l'inconscient. À travers des moyens nouveaux tels que l'écriture automatique, l'interprétation du rêve, le sommeil hypnotique ou le principe d'analogie, il s'agit d'accéder à un niveau de « surréalité » niché au cœur même de la réalité et de mettre au jour les pensées et obsessions enfouies au plus profond des individus[3]. Parce qu'il donne lieu à des combinaisons surréelles échappant aux lois physiques et aux règles de la logique, le surréalisme constitue une expression artistique remarquable de l'outrance : les créations hallucinatoires de ses représentants, parmi lesquelles on peut citer les jeux d'illusion optique, les anamorphoses, ou encore les images polysémiques produites par la méthode paranoïaque-critique dalinienne[4], ne sont pas situées hors de toute réalité, mais associent des éléments apparemment inconciliables, des fragments de réel dont l'union résulte d'un franchissement des limites entre les espèces et les règnes naturels.

---

[1] Le premier texte d'André Breton est suivi d'un second manifeste, publié en 1930, puis d'un troisième, rédigé par Robert Desnos en réaction au précédent. Voir BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, 188 p.

[2] RUFFA, Astrid, KAENEL, Philippe & CHAPERON, Daniel (coord.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Éd. Desjonquères, 2007, p. 15.

[3] GAILLEMAIN, Jean-Louis, *Dalí. Le Grand Paranoïaque*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard Arts », 2004, p. 48.

[4] Inventée par Dalí au milieu des années 1930, elle est « [un] método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes ». Elle est appliquée dans des œuvres telles que *Cisnes reflejando elefantes* (1937), *El enigma sin fin* (1938) ou *Mercado de esclavos y el invisible busto de Voltaire* (1940), par exemple. RUFFA, Astrid, « Les 'espèces d'espaces' de Dalí surréaliste : vers une réappropriation de la physique einsteinienne » *in* RUFFA, A. *et al.* (coord.), *op. cit.*, p. 53.

Conjugués à cette hybridité permise par l'abolition de toute frontière, les traitements carnavalesques réservés aux organismes, inscrits dans une dynamique cyclique vie / mort, invitent à considérer les productions surréalistes comme des expressions de l'esthétique grotesque, en partie renouvelées par le cinéma de l'outrance. Salvador Dalí et Luis Buñuel, ou encore le réalisateur et dramaturge Fernando Arrabal, qui fut également membre du cercle surréaliste d'André Breton, déclinent ainsi, dans leurs œuvres respectives, sexe, scatologie, gastronomie et dévoration, thèmes rencontrés chez les cinq metteurs en scène. Les représentations d'organismes sans vie et de chairs pourrissantes relevées dans l'ensemble de notre corpus réactivent une appréhension plastique du corps envisagé comme matière périssable, essentielle dans l'approche surréaliste : les charognes d'ânes dans certains tableaux de Dalí (figure 1), celle de *Un chien andalou* (figure 2), court-métrage réalisé par Luis Buñuel et coécrit avec l'artiste, qui s'achève d'ailleurs sur le plan de deux cadavres enfouis dans le sable, ou encore la dépouille du personnage principal de *J'irai comme un cheval fou* (1973) d'Arrabal, pour ne citer que ces exemples, préfigurent les multiples images de corps en décomposition et autres visions macabres qui irriguent le cinéma de l'outrance. Quant aux variations autour de la comestibilité des organismes, particulièrement prégnantes chez Bigas Luna, elles évoquent tout autant les épisodes d'anthropophagie dans l'œuvre dramatique et cinématographique d'Arrabal que les images daliniennes de corps et d'objets cannibales s'interpénétrant, « s'entre-déchir[a]nt et se dévor[a]nt dans un désir d'universelle symbiose »[1], tandis que le mariage entre sexe et gastronomie rappelle l'interaction de ces deux aspects de la vie du corps grotesque dans certains films du metteur en scène de Calanda, *El ángel exterminador* (1962) et *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), par exemple.

Figure 1. *La miel es más dulce que la sangre* (1926) de Dalí

Figure 2

[1] GAILLEMAIN, J.-L., *Dalí…*, *op. cit.*, p. 101.

Inspirations daliniennes dans le cinéma de Bigas Luna

Il est nécessaire de s'arrêter en particulier sur le cas de Bigas Luna, considéré par Emmanuel Larraz comme « le brillant continuateur du surréalisme et notamment de Buñuel et de Dalí »[1], avec lequel, rappelons-le, il avait tissé des liens d'amitié au début de sa double carrière artistique. Le réalisateur catalan recueille et assimile, dans son œuvre cinématographique, l'héritage des deux créateurs : les manifestations de l'irrationnel et du rêve, la tension entre normes sociales et animalité, la lutte incessante entre culture et instinct, mais aussi les incursions de l'humour dans la réalité évoquée, sont autant de caractéristiques définitoires du surréalisme que Bigas Luna fait siennes et décline dans sa filmographie, y compris dans ses longs-métrages les plus sombres. Si le metteur en scène se réclame ouvertement de ce mouvement, il précise toutefois que ses combinaisons insolites surgissent de la réalité la plus triviale : « … a mí me gusta mucho el surrealismo, pero a mí el surrealismo fantástico no me interesa para nada. A mí me interesa el surrealismo que parte de la realidad. O sea, en *Jamón jamón*, la niña con unos cojones de hierro en la cabeza es una imagen surrealista, pero sale de una cosa real. »[2] Dans la trilogie rouge, c'est sur le mode du détournement qu'il manipule les matériaux hypotextuels surréalistes et les intègre à un univers ibérique caractérisé par son réalisme grotesque. Le deuxième volet, *Huevos de oro*, est sans nul doute le film le plus représentatif de sa sensibilité plastique et de ses influences picturales puisque le récit de l'ascension et de la chute du personnage masculin se construit autour du recyclage de l'esthétique dalinienne dont Bigas Luna reprend librement les motifs clés. Certaines occurrences visuelles, facilement repérables par le spectateur, constituent de véritables citations : à maintes reprises, la caméra laisse apercevoir dans le champ les reproductions de quelques-unes des peintures les plus célèbres de Dalí, qui semblent remplir un rôle exclusivement décoratif, confirmant *a priori* le caractère supposé ornemental de la citation postmoderne. Mais la présence de ces œuvres se révèle moins gratuite qu'il n'y paraît car un dialogue s'instaure en réalité entre les mises en abyme picturales et la narration. La reproduction de la *Galatea de las esferas* (1952) – portrait de la muse du peintre, Gala, représentée sous les traits de la nymphe Galatée – accrochée au mur de la garçonnière de Benito, véhicule une image idéalisée de la femme, en dépit d'un traitement plastique peu conventionnel, qui se heurte à celle, dégradée, de Claudia, instrumentalisée par l'homme qui l'entretient (figure 3). Ce jeu d'opposition fait ressortir ironiquement la misogynie d'un personnage exploitant sans scrupule la gent féminine pour parvenir à ses fins. Les citations répétées de *El gran masturbador* (1929) ne sont pas non

[1] LARRAZ, Emmanuel, « Bigas Luna le dernier surréaliste » *in* BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe & SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, coll. « Hespérides », 2001, p. 48.

[2] CAMÍ-VELA, María, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, p. 255.

plus anodines. Les critiques d'art ont interprété la récurrence du rocher anthropomorphe dans l'œuvre de Dalí comme l'expression des angoisses sexuelles de l'artiste, en particulier de sa crainte de l'impuissance. Or, c'est précisément une masculinité en crise que dépeint *Huevos de* oro, à travers le portrait d'un *macho ibérico* à la virilité défaillante. La première apparition de la célèbre toile, dans le bureau de Benidorm où le personnage œuvre à étendre son pouvoir économique, présente une fonction proleptique puisqu'elle annonce la déchéance qui s'amorce dans la dernière partie du film. D'ailleurs, celui-ci se clôt sur un plan rapproché du protagoniste, assis sur le lit dans lequel Ana l'a contraint à assister, passif, à ses ébats avec le jardinier, dans un épisode antérieur. Une ultime occurrence de la problématique sexuelle dalinienne exprimée dans *El gran masturbador*, dont le spectateur aperçoit une reproduction accrochée au mur, scelle définitivement l'échec du personnage qui pleure sur son statut social et sa virilité perdus (figure 4). Ce portrait dégradant se construit aussi à partir de l'utilisation de l'image des béquilles : instruments nécessaires à la rééducation du personnage après son accident de voiture, elles renvoient à celles qui soutiennent les substances gélatineuses[1] dans la production de Dalí et auxquelles sont associées, dans le film, les chairs flasques de Benito, impuissant et claudicant.

Figure 3

Figure 4

Le réseau visuel dans lequel s'inscrivent les multiples citations et symboles daliniens inclut, par ailleurs, les variations autour du pain et de l'œuf, motifs alimentaires clés de l'œuvre de l'artiste catalan, qui traversent la trilogie et dont les baguettes de pain phalliques, les jeux sémantico-visuels autour du vocable « huevos », ou les œufs géants disposés dans le jardin de Benito (figure 5), semblables à ceux du Théâtre-Musée de Figueras (figure 6), constituent quelques exemples. Remarquons aussi que la terrasse de la villa de Benidorm, justement, donne

[1] Brad Apps consacre un article à ce motif récurrent et en propose l'analyse suivante : « la pintura de Salvador Dalí, célebre por sus relojes blandos, parece necesitar apoyo. En un cuadro tras otro, el pintor catalán echa mano de muletas y dispositivos afines para reforzar, más que contrarrestar, una sensación de desmoronamiento siempre inminente, de erosión despiadada, de caída abismal, de colapso monumental, de pérdida desastrosa ». Voir EPPS, Brad, « El ojo cojo: las muletas de Dalí » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 135-150.

sur un paysage maritime annonçant les images du bord de mer catalan dans *La teta y la luna*, possibles clins d'œil cinématographiques aux représentations picturales du littoral de Cadaqués chez Dalí. Carolina Sanabria s'appuie d'ailleurs sur le chromatisme privilégié dans certains passages pour mettre au jour une filiation plastique plus large avec l'art surréaliste catalan :

> Este conjunto de signos representativos se articula desde una plasmación visual onírica y surrealista, como corresponde a la tierra de Dalí, a partir de los dos colores básicos de la narración: el amarillo vivo que corresponde a la arena y el azul intenso del mar. La utilización de ambas tonalidades responde más que a razones realistas a una descripción del estado emocional [...], además de que son características en las más emblemáticas pinturas de otro artista catalán, Joan Miró[1].

Figure 5

Figure 6

Quant aux créatures à tiroirs imaginées par Dalí, elles peuplent non seulement l'espace domestique de Benito (il possède des reproductions de *La jirafa en llamas* et de *La ciudad de los cajones*, peintures réalisées en 1936) mais aussi son imaginaire érotique (il exécute de mystérieux dessins d'inspiration dalinienne sur le corps des femmes) et son monde onirique (il voit en rêve la *Venus de Milo con cajones*, statue de bronze réalisée également en 1936 [figure 7]), traduisant les obsessions d'un personnage hanté par Dalí, de même que le texte filmique est habité par les œuvres de l'artiste. Le motif du tiroir se charge d'un sens tout particulier dans le récit filmique, puisqu'il est associé au donjuanisme de Benito : grâce au rituel des dessins, le protagoniste 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 et les cuisses dans un espace symboliquement séparé du reste de l'organisme par des formes carrées et rectangulaires. Dans l'une des séquences du film, d'ailleurs, la coprésence dans le champ des modèles dont il s'inspire (*La jirafa en llamas* et *La ciudad de los cajones*) et du corps étendu de Claudia, sur lequel il réalise ces étranges signes, suggère les variations interprétatives liées au processus de réécriture (figure 8) : vidé de sa signification psychanalytique d'origine, le motif du tiroir ne constitue plus le symbole de l'inconscient et des compartiments secrets de l'esprit

[1] SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 78.

humain[1], mais devient l'indice de l'affirmation du pouvoir masculin, imprimé sur l'épiderme féminin[2].

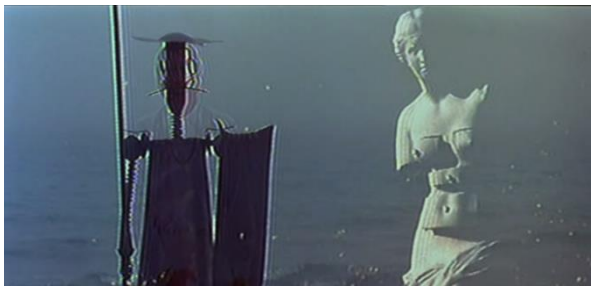


Figure 7

Figure 8

Les citations et allusions visuelles relevées jusqu'ici révèlent que Bigas Luna n'hésite pas à mettre à distance les modèles originaux et se livre à des détournements participant à l'élaboration de ce que Maurizio Fantonni Minella définit comme « [una] mitologia del kitsch iberico »[3]. Le cinéaste catalan revendique le recours à cette esthétique[4], ressort privilégié de ses déformations parodiques dans le deuxième opus de la trilogie. Il recueille les signifiants daliniens et les utilise comme des supports matérialisant la fièvre de possession mégalomaniaque de Benito, qui trouve ses expressions les plus emblématiques dans les Rolex et sculptures de montres molles du protagonistes, déclinaisons purement matérielles du motif obsédant des « relojes blandos », ou encore dans la reconstitution, dans l'espace de la garçonnière du personnage (figure 9), du visage trompe-l'œil de Mae West (figure 10) – à cette différence près que les tableaux qui font office d'yeux dans l'œuvre originale sont ici remplacés par deux photographies de Ferrari. Le recyclage 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 »[5]. Greffée au tissu filmique, la matière hypotextuelle sature l'espace hypertextuel de la pellicule, envahit l'univers de Benito, qui semble par ailleurs admirer moins Dalí pour sa production artistique elle-même que pour son audace (ses « huevos », dit-il),

[1] FAUCHEREAU, Serge (coord.), *Dalí*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Découvrons l'art », 2000, p. 63.
[2] Le fait que Benito n'exécute pas ces étranges dessins sur le buste d'Ana indique que le personnage masculin ne pourra s'approprier le corps de la jeune femme et annonce en quelque sorte le renversement qui se produira par la suite.
[3] FANTONNI MINELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese, 2000, p. 16.
[4] Dans l'interview accordée à Maurizio Fantonni Minella, Bigas Luna déclare : « Agli inizi della mia carriera di pittore mi sono avvicinato al kitsch come a una forma particolare di espressione artistica di massa. In seguito ho cercato di esplorarne le forme più diffuse stabilendo tra esse e i personaggi le più svariate relazioni. » *Ibid.*, p. 16.
[5] ECO, Umberto, *Historique de la laideur*, *op.cit.*, p. 394-397.

et partage avec lui un goût affiché pour l'argent[1], au point que son épouse Marta se déclare « harta de [él], de [sus] manías, de [sus] edificios, de [su] ambición, de Dalí ». Elle contribue à façonner le portrait d'un personnage masculin qui, dans une appréhension purement matérialiste de l'art, aspire à posséder des reproductions picturales, détournées de leur finalité esthétique première et érigées en signe de sa puissance économique, de même qu'il possède des biens immobiliers et des femmes.

Figure 9

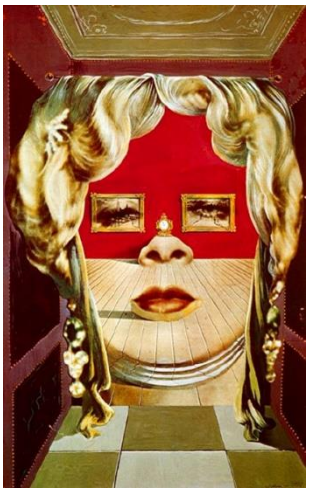


Figure 10

L'influence buñuelienne

Aux inspirations daliennes s'ajoutent les emprunts à l'œuvre de l'autre grand représentant du surréalisme espagnol, Luis Buñuel, emprunts qui relèvent moins de la parodie que du pastiche, c'est-à-dire de l'imitation ludique excluant toute distanciation ironique par rapport au modèle d'origine, voire de l'hommage[2]. Outre les détournements parodiques observés précédemment, le cinéaste catalan se réapproprie la méthodologie surréaliste adoptée par Buñuel dans ses films : comme celui-ci, nous l'avons vu, il constitue un bestiaire, symbole de la permanence des instincts, avec lequel ne cessent d'interagir ses sujets, situés à la charnière de l'humanité et de l'animalité. Il assimile également le principe d'hybridation du rationnel et du surréel, qu'il adapte à son propre univers créatif, façonnant un espace diégétique où les limites entre les différents niveaux de réalité sont abolies. Dans les trois volets de la trilogie rouge, le rêve et le fantasme font irruption au cœur du quotidien des personnages et sont autant de voies

[1] Pour le dénigrer, André Breton donna d'ailleurs à l'artiste le surnom de « Avida Dollars », anagramme de Salvador Dalí, comme le rappelle Buñuel dans ses mémoires. BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 133.
[2] Les déclarations de Bigas Luna témoignent de sa profonde admiration pour le cinéaste de Calanda. Voir FANTONNI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 11-13.

d'accès à leur inconscient. Dans *La teta y la luna*, « historia […] repleta de imaginación y ensoñaciones », « [de] tono jocosamente surrealista »[1], seul le *leitmotiv* musical du morceau de flûte extradiégétique indique formellement le passage du réel aux rêveries de Tete, cette absence de frontières clairement marquées pouvant évoquer la confusion de la réalité et des fantasmes sadomasochistes de Séverine, dans *Belle de jour* (1967). Les séquences des songes de Silvia et de Benito, respectivement dans *Jamón jamón* et *Huevos de oro*, évoquent le monde imaginaire de nombre de figures buñueliennes. Elles s'apparentent à un collage d'images se superposant par fondu enchaîné et régi par une a-causalité qui rappelle la structure éclatée du court-métrage *Un chien andalou*, sans toutefois en reproduire la subversion narrative radicale. Maurizio Fantonni Minella fait d'ailleurs remarquer que ce collage d'images fluctuantes, « 'crudeli' e pastorali », peut aussi renvoyer au surréalisme de Fernando Arrabal[2]. Les rêves des personnages de Bigas Luna, réalisateur influencé, comme ses prédécesseurs, par les théories psychanalytiques, sont peuplés de symboles aux résonances freudiennes traduisant leurs obsessions. Celui de Silvia (figure 11) concentre ainsi les motifs phalliques qui parcourent tout le récit filmique et accentue leur signification sexuelle, révélant l'attraction irrationnelle de la jeune femme pour Raúl (images tauromachiques, cornes, chaussures, pieds, œufs, baguettes de pain…), tandis que des images d'hommes affaiblis circulent dans l'espace onirique féminin : celle de José Luis, prisonnier des entrailles de la terre, métaphore de l'emprise qu'exerce sur lui sa mère castratrice ; celle d'un Raúl asexué, pendu nu par un bras au poteau d'un but de football (figure 12).

Figure 11

Figure 12

[1] ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), col. « Huesca de cine », 1999, p. 71.
[2] FANTONNI MINELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 77.

Enfin, la séquence du rêve de Benito, dans *Huevos de oro*, est saturée de symboles de chute et de rupture, traduction visuelle d'une déchéance masculine amorcée : le pain qu'émiette nerveusement le protagoniste et le symbole testiculaire des œufs se brisant sur l'objectif de la caméra, image probablement empruntée à *Los olvidados*, dialoguent avec le plan du gratte-ciel qui s'effondre (figure 13), 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 des fourmis, symbole de l'éphémère et de la décadence récurrent tant dans la production de Dalí que dans le cinéma de Buñuel, ainsi que par la plongée sur la double représentation (nouvelle occurrence de la dualité) de Benito entièrement nu, recroquevillé en position fœtale à l'intérieur d'un œuf vu en coupe (figure 14). Cette évidente citation du cliché de Dalí, photographié par Philippe Halsman dans une position similaire (figure 15), symbolise le *regressus ad uterum* que subit le protagoniste après son accident.

Figure 13

Figure 14

Figure 15

Philippe Halsman, *Prenatal Memory* (1941)

L'univers irrationnel de Buñuel inspire également au metteur en scène catalan certaines images de *Jamón jamón*, que ce dernier considère comme des réminiscences inconscientes[1] : le plan sur la nuée passant devant le soleil (figure 16), par exemple, évoque celui du nuage traversant la lune dans *Un chien andalou* (figure 17). Il fonctionne comme un *leitmotiv* narratif, sorte de ponctuation marquant de manière récurrente une brève pause entre les séquences, et constitue un rappel visuel de la puissance des forces cosmiques et telluriques qui pèsent sur les amours tourmentées des personnages diégétiques. La représentation des deux protagonistes masculins gisant sur le sable du désert aragonais, à l'issue de leur duel, fait peut-être aussi écho à l'image des deux cadavres enfouis dans le sable, sur laquelle s'achève le court-métrage. Quant au troupeau de moutons qui apparaît au loin dans le plan d'ensemble final (figure 18), annoncé par celui du rêve de Silvia, il peut être vu comme un clin d'œil à celui qui fait irruption dans le dénouement de *El ángel exterminador* (figure 19). Son surgissement inopiné en arrière-plan produit une image surréaliste, fruit des hasards du tournage[2] qui ne fait que renforcer la filiation ouvertement revendiquée par Bigas Luna avec l'œuvre de Buñuel : « Per molti di noi Buñuel è stato un maestro nel senso pieno del termine. Perfino da morto non ha mai smesso di influenzare il nostro immaginario con la sua genialità, la sua ironia… »[3]

Figure 16

Figure 17

[1] FANTONNI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, op. *cit.*, p. 11.
[2] À propos du tournage de la dernière séquence de *Jamón jamón*, Bigas Luna rapporte l'anecdote suivante : « Me vino alguien del equipo artístico a preguntar si quería un rebaño de corderos alrededor de la escena mortuoria, para darle un 'toque Buñuel' a la película… Les dije que no quería ver ni un puto cordero por los alrededores. Y me olvidé del tema. Estaba todo listo para rodar la escena de las dos 'madonas' con el cuerpo de José Luis en brazos […], que era bastante complicada, porque se rodaba con operador de steaddycam […] Y ¡lo que es la casualidad!, de improviso […] llegó corriendo el ayudante de producción y me pidió que observara cómo en el horizonte se veía una nube de polvo… y que ¡estaba bajando hacia nosotros un rebaño de corderos auténtico! y ¡sin haberlo preparado! Aquello no había forma de pararlo así que me dije ¡que sea lo que Dios quiera! Y pedí motor y ¡acción!... y el rebaño fue bajando y llegó mansamente hasta entrar en la escena final. ¡Acojonante! Hay gente que lloraba… ¡pensaba que lo habíamos preparado tal cual! » Bigas Luna dans AUGULO BARTUREN, Javier, *El poderoso influjo de* Jamón jamón (2006), Madrid, Ed. El Tercer Nombre, 2007, p. 115-116.
[3] Bigas Luna dans FANTONNI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 11.

Figure 18

Figure 19

Effectivement, d'autres réalisateurs comme Álex de la Iglesia ou Pedro Almodóvar, dont les liens avec le metteur en scène aragonais paraissent peut-être moins évidents à première vue, se réclament eux aussi de l'œuvre buñuelienne. Le premier rejoint Bigas Luna et considère Buñuel comme l'un des deux grands maîtres du cinéma espagnol, avec Luis García Berlanga[1]. Certains de ses films comportent d'ailleurs quelques allusions plus ou moins évidentes à la production du cinéaste : l'une des premières répliques du curé dans *El día de la bestia* (« Púdrete en el infierno », adressé à un moribond) est inspirée d'un scénario de Buñuel, *Là-bas*, lui-même tiré du roman éponyme de Joris-Karl Huysmans (1891), qui aborde le thème du satanisme[2]. De la Iglesia glisse encore quelques références explicites à *Ensayo de un crimen* (1955) dans sa comédie *Crimen ferpecto*, dont l'humour noir rappelle celui du modèle buñuelien qui sous-tend le film. Quant à Almodóvar, bien qu'il se défende de chercher à véhiculer, dans *Entre tinieblas*, un message anticlérical à la manière de Buñuel, il déclare considérer la présence du tigre dans le couvent comme « el elemento más buñueliano »[3] de son film, remarque qui éclaire aussi celle du lézard dans *¿Qué he hecho yo...* : réminiscences du bestiaire surréaliste, les deux animaux, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, apparaissent comme les fragments d'une réalité à première vue inconciliable avec l'univers urbain dans lequel ils s'insèrent de manière grotesque – Asie lointaine ou monde rural regretté par la grand-mère – et marquent une irruption du surréel dans le quotidien des *Redentoras Humilladas* et de la vieille femme de la campagne qui ne parvient pas à trouver sa place dans la capitale. Recontextualisées dans une œuvre du postfranquisme, intégrées à une esthétique cinématographique empreinte de *pop* et de *kitsch*[4],

[1] Suite à la mort de Luis García Berlanga, Álex de la Iglesia a déclaré que le cinéaste valencien « es el mayor cineasta español junto con Buñuel » dans une interview téléphonique accordée à Jesús Cintora pour son programme radiophonique « Hora 14 Fin de semana », le 13 novembre 2010. Disponible sur : <www.cadenaser.com/actualidad/audios/alex-iglesia-berlanga-mayor-cineasta-espanol-junto-bunuel/csrcsrpor/20101113csrcsr_10/Aes> (consulté le 15/07/2013)
[2] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 201.
[3] Pedro Almodóvar dans VIDAL, N., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 89.
[4] Pour une définition du *kitsch* et une étude de ses manifestations et de ses liens avec la postmodernité dans la filmographie almodovarienne, voir POLIMENI, Carlos, *Pedro Almodóvar y el* kitsch *español*, Madrid, Campo de Ideas, serie « Intelectuales », 2004, 127 p.

les combinaisons surréalistes perdent, dans ces deux films, la dimension révolutionnaire dont elles étaient chargées chez Buñuel[1]. Quoique associées à la reconfiguration des patrons familiaux au sein de la jeune démocratie, nous l'avons montré dans la partie précédente, elles sont la manifestation d'un iconoclasme avant tout formel, typique des expérimentations esthétiques de la postmodernité.

Il était nécessaire de s'attarder ici sur les emprunts thématiques et méthodologiques au mouvement surréaliste, représentatifs des métamorphoses que subissent certains référents espagnols dans ces longs-métrages. L'examen auquel nous nous sommes livrée non seulement confirme l'enracinement profond du cinéma de l'outrance dans le patrimoine artistique national, mais montre aussi que le recyclage textuel postmoderne dépasse le jeu référentiel gratuit. Le cas de Bigas Luna s'avère être particulièrement probant puisque c'est dans sa filmographie que cette réappropriation du courant est la plus manifeste. Le réalisateur ne conçoit pas les allusions à l'œuvre des maîtres du surréalisme comme de simples ornements, mais comme le fondement de son propre dessein esthétique. Il imite et transforme tout à la fois les inspirations dont se nourrissent ses œuvres et élabore, par le biais du discours cinématographique, un surréalisme *sui generis*, ramification postmoderne du mouvement espagnol dont sa production est la descendante la plus directe.

3.1.2. Remodelage de l'iconographie espagnole

Outre ce terreau surréaliste, le patrimoine artistique espagnol met à la disposition du cinéma de l'outrance une abondante matière dont le réinvestissement, loin de se réduire à la greffe de citations visuelles gratuites dans le récit, signifie une réélaboration de ces références, insérées au sein de fictions qu'elles nourrissent à des fins narratives, symboliques ou esthétiques.

Le substrat pictural

Certains réalisateurs trouvent ainsi dans la peinture espagnole une source d'inspiration majeure, exploitant l'« hérédité picturale et plastique inscrite au cœur du phénomène

[1] MARKŬS, Saša, *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Littera, col. « Ensayo. Littera », n° 1, 2001, trad. Maja Andrijević, p. 108.

cinématographique »[1], à l'instar de Bigas Luna dont la mise en scène des corps révèle aussi une influence de la peinture *costumbrista* nationale. La séquence de la danse érotique de Carmen, dans *Jamón jamón*, par exemple, trouve un antécédent dans l'œuvre de Ignacio Zuloaga, peintre de l'Espagne populaire du début du XXème siècle, comme l'explique le cinéaste lui-même : « El numerito del loro se me ocurrió al ver el cuadro de la dama con el loro, de Zuloaga. »[2] Dans l'huile sur toile *Gitana del loro* (1906)[3], un perroquet apparaît aux côtés d'une courtisane munie d'un éventail et seulement parée d'un châle noir qu'elle ouvre d'un geste impudique et théâtral, dévoilant sa nudité (figure 20). La chorégraphie que la mère de Silvia exécute pour José Luis réactive la dramatisation sensuelle du corps féminin dans le tableau, à cette différence près que le personnage arbore chez Bigas Luna une robe dont la couleur rouge répond visuellement à la chaude tonalité de la chambre (figure 21). Sa profession et l'éventail qu'elle agite en imitant le perroquet sur son perchoir (ainsi que le châle noir dont elle couvre ses épaules dans d'autres passages) motivent un rapprochement avec le nu de Zuloaga : Bigas Luna en propose un détournement parodique, l'échange visuel entre la courtisane et le volatile laissant place, comme nous l'avons montré, à une véritable hybridation identitaire qui contribue à brosser le portrait grotesque d'une humanité en proie à ses pulsions primitives.

Figure 20

Figure 21

L'animalisation des personnages de *Jamón jamón* atteint son paroxysme dans le passage du duel final, parodie évidente de l'une des *Pinturas negras* de Goya, *Duelo a garrotazos* (1819-1923), qui avait déjà inspiré à Carlos Saura l'un des passages les plus crus de *Llanto por un*

[1] SIPIÈRE, Dominique & COHEN, Alain J.-J. (coord.), « Introduction : Scorsese peintre. Losey musicien. Kubrick chorégraphe… », *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2007, p. 10.
[2] Bigas Luna dans ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 148.
[3] Elle est également connue sous le titre *Desnudo del papagayo*.

bandido (1964)[1]. Cette séquence partage avec son hypotexte pictural la représentation de deux sujets masculins se rouant de coups au milieu d'une terre aride (figures 22-23). À la différence de Saura, Bigas Luna ne confère aucune portée politique à sa réécriture et préfère mettre en lumière la dimension grotesque de corps animés par une violence atavique, donnant libre cours à leurs plus bas instincts : « Está claro mi homenaje a Goya y a su cuadro 'A garrotazos', porque representa, como ninguno, la España primitiva, la 'España negra', donde se arreglaban (y todavía se arreglan, desgraciadamente) las disputas, sobre todo las del honor, a garrotazos, hasta que uno de los dos contendientes moría… »[2] De même que les figures goyesques, 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 ce « tableau vivant »[3] parodique 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. Outre l'inévitable transformation que suppose le passage de l'image fixe à l'image mouvante, la transgression du modèle d'origine se manifeste à travers la substitution des gourdins par ces jambons – le *duelo a garrotazos* devient *duelo a jamonazos* –, aliments grotesquement détournés en armes pour neutraliser l'ennemi ou porter atteinte à sa virilité. L'ironie inhérente à l'exercice de la parodie permet ainsi à Bigas Luna, dans cette séquence finale, d'instaurer une distance à la fois par rapport au modèle original et aux tragiques conséquences de la valse amoureuse dont le spectateur a été le témoin tout au long du film[4].

---

[1] Joaquín Canovas Belchi propose l'analyse suivante de la réappropriation de *Duelo a garrotazos* par Carlos Saura : « En *Llanto por un bandido*, la planificación diseñada por el realizador facilita el distanciamiento dramático del espectador al combinar el punto de vista de los contendientes –plano / contraplano– con el de sus compañeros que observan, retirados en lo alto de una loma, la lucha mortal – plano general. Un *tableau vivant* perfectamente diegetizado e integrado en la narración. Y, como ya ha sido comentado, en *Llanto por un bandido* Saura introduce una velada reflexión política sobre la pugna entre liberalismo y absolutismo que le permite establecer lazos entre el pasado y el presente, algo habitual en su cine posterior. » CANOVAS BELCHI, Joaquín, « Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura » *in* AUBERT, Jean-Paul & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *De Goya à Saura : échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, p. 88.

[2] Bigas Luna dans ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 170.

[3] Pour Bernard Vouilloux, « le tableau vivant, non limité à la représentation théâtrale, peut renvoyer à des œuvres précises et soutenir la délectation par la reconnaissance du sujet imité ». Voir VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherche », 2002, p. 27.

[4] La peinture noire de Goya semble aussi s'inscrire en filigrane dans les épisodes d'affrontements barbares entre les duos formés par les humoristes de *Muertos de risa* et les clowns de *Balada triste…* : on peut être tenté de voir dans les accessoires au moyen desquels les créatures d'Álex de la Iglesia se rouent de coups (poisson en plastique, trompette, marteau de la fête foraine…) autant de déclinaisons grotesques des massues de la toile originale, instruments de violence destinés à anéantir l'autre.

Figure 22

Figure 23

Les topiques nationaux

Ce principe de distanciation préside également au recyclage de certains symboles culturels nationaux, abondamment exploités par les auteurs d'*españoladas* au cours des décennies passées. Tributaire des arts et des lettres nationaux, ce genre, à l'origine, renvoie à une œuvre littéraire, musicale ou cinématographique exacerbant le caractère espagnol de son sujet, associé depuis l'époque romantique au folklore andalou[1]. Utilisée comme instrument de propagande, sous la dictature, afin de livrer la représentation d'une Espagne joyeuse et colorée aux antipodes de la réalité sociale, l'*españolada* recourt volontiers au cliché pour façonner une image coïncidant avec la vision réductrice que se fait l'étranger de la culture d'un pays réduite à une forme de folklore régional. À partir des années 1960, les topiques andalous commencent à disparaître et le terme se charge d'un sens différent, désignant alors un produit cinématographique de qualité médiocre et sans prétention esthétique. À la fin du franquisme, il désigne plutôt des films brossant un portrait comique de l'Espagnol moyen, essentiellement rattachés au courant de la « comedia sexy celtibérica ». L'ajustement aux codes de la postmodernité de motifs culturels spécifiques, tels que la cuisine ibérique, la tauromachie, le flamenco ou la religion catholique – ces trois derniers ayant été abondamment exploités par le discours idéologique franquiste –, participe de la redéfinition de l'identité nationale dans un cinéma qui vient en partie renouveler la tradition cinématographique de l'*españolada*[2].

Le cas du jambon est ainsi éloquent : emblème culinaire de l'Espagne, l'aliment s'insère dans un réseau de symboles culturels à travers lesquels Almodóvar, Bigas Luna et Segura interrogent l'idiosyncrasie espagnole. Représenté à l'écran sous des formes qui soulignent sa dimension plastique (les innombrables jambons suspendus dans le hangar où Raúl travaille ; la maquette de *Los Conquistadores* [figure 24], nom qui ajoute une touche impérialiste à l'Espagne

[1] Voir l'étude diachronique que José Luis Navarrete Cardero a consacrée au genre : NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la española*, [s. l.], Quiasmo, 2009, 318 p.
[2] Voir « La española en el cine (1982-2005) » et « La española en el cine (2005-2009) » *in* NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género…*, *op. cit.,* p. 241-290.

atavique à laquelle Bigas Luna assimile la figure du *macho ibérico*[1]), il donne son titre au premier opus de la trilogie rouge, les deux occurrences du substantif traduisant une sorte de revendication identitaire redoublée. En même temps, il illustre le goût du cinéaste catalan pour les surfaces et les matières, goût que certains chercheurs ont réduit à l'indice d'une supposée « inability to go beyond a beautifully packaged product of easy consumption », d'une incapacité à dépasser l'usage de ce qu'ils considèrent comme de « flat stereotypes »[2]. Le jambon constitue pour Javier Angulo Barturen l'un des « símbolos inequívocos de España »[3], image centrale d'une iconographie culinaire nationale dans laquelle s'inscrivent nombre des aliments méditerranéens évoqués dans la deuxième partie (l'ail, l'oignon, l'huile d'olive, la *tortilla de patatas* de *Jamón jamón*, le *turrón* de *Huevos de oro*, le *pan con tomate* et le *porrón* de *La teta y la luna*…)[4], marqueurs d'une identité nationale qui, chez certains cinéastes, s'affirme jusqu'à la caricature. La gastronomie est ainsi l'une des voies d'expression du chauvinisme de Torrente, consommateur de *huevos fritos*, *morcilla* et autres *patatas bravas*, profondément hostile à toutes les habitudes alimentaires étrangères.

Figure 24

Les auteurs des deux exégèses sur *Jamón jamón* font également remarquer le rôle prépondérant joué dans ce film par le motif tauromachique[5], qui s'impose dès l'*incipit* : le générique défile sur un fond noir dont un léger *travelling* descendant révèle la nature. Il s'agit d'un gros plan du testicule de l'une des gigantesques silhouettes publicitaires se dressant au

[1] FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago, *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 47.
[2] DELEYTO, Celestino, « Motherland: Space, Feminity and Spanishness in *Jamón jamón* (Bigas Luna, 1992) » *in* EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 278.
[3] ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 41.
[4] Voir la section 1.2., « Matières comestibles : un cinéma où il y a à boire et à manger ».
[5] ANGULO BARTUREN, J., « El toro se arrancó en Los Monegros », *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 46-48 ; EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 79 *sqq*.

bord des routes espagnoles, le taureau Osborne. Il est le symbole d'une virilité bestiale et exacerbée s'insérant dans le réseau sémantico-visuel des représentations de la masculinité qui parcourent le récit. Santiago Fouz Hernández fait remarquer, à propos de ces panneaux :

> Tanto la bebida [el brandy Veterano, producido por las bodegas Osborne] como el toro están intrínsecamente asociados a la masculinidad 'ibérica': el toro por su fuerza y su protagonismo en la fiesta nacional; la bebida por su asociación nada sutil con la masculinidad hegemónica, aclamada en su más famoso eslogan: 'Veterano: es cosa de hombres'[1].

Bigas Luna se saisit ici d'un élément essentiel du paysage ibérique, devenu au fil des décennies emblème de l'identité culturelle espagnole[2], ainsi qu'il l'explique lui-même : « Quería arrancar con la presencia del toro, como tótem, como gran símbolo de la mitología ibérica, que representa la pasión, al macho, la España negra, la fiesta. »[3] Des estampes de Goya aux scènes tauromachiques de Picasso, en passant par les corridas de Solana, la poésie de Lorca ou encore l'encyclopédie taurine de José María de Cossío, l'animal, par ailleurs divinisé dans les mythologies antiques, concentre un vaste héritage culturel qui l'ancre profondément dans le patrimoine national. Incarnation de la force du désir et des pulsions dionysiaques qui animent les personnages diégétiques, il représente aussi la vulnérabilité du *macho ibérico* qui lui est assimilé tout au long du récit. Dès la première image du film, Bigas Luna exploite ce symbolisme ambivalent, ainsi que la puissance plastique de la masse noire, dense et opaque du taureau, prolongeant la tradition des représentations artistiques du motif taurin. La dimension mortifère que revêt également ce dernier est étroitement liée au rituel sacrificiel de la corrida, que certains réalisateurs de la démocratie réutilisent librement : tandis que Pedro Almodóvar en fait le support du dialogue entre Éros et Thanatos dans *Matador* (1986) et *Hable con ella* (2002), Bigas Luna en propose des détournements empreints d'ironie, tout comme le fit dix-sept ans plus tôt Fernando Arrabal, dans un passage de *L'arbre de Guernica* (1975)[4]. Il s'approprie cette icône de

---

[1] FOUZ HERNÁNDEZ, S., *Cuerpos de cine…*, *op. cit.*, p. 49-53.

[2] Santiago Fouz Hernández revient sur l'histoire du panneau publicitaire, créé en 1956, et sur la controverse suscitée, dès la fin de la décennie 1980, par la question de son retrait. L'opinion publique s'est divisée en deux camps : ceux qui ne voyaient dans le taureau qu'une forme d'opportunisme commercial de la part du groupe Osborne, et ceux qui considéraient l'animal comme un véritable symbole culturel espagnol. L'auteur rappelle que dans les années 1990, Bigas Luna s'est érigé en défenseur de ces silhouettes taurines, proposant même de toutes les récupérer pour les réimplanter dans une parcelle des Monegros. *Ibid.*, p. 51.

[3] Bigas Luna cité dans ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 127.

[4] Dans ce film, l'outrance grotesque est mise au service de la dénonciation des atrocités perpétrées par les vainqueurs de la Guerre Civile et atteint des sommets dans les séquences révélant le sort réservé aux nains partisans de la République. L'un d'eux, notamment, est sacrifié lors d'une corrida parodique qui paraît tout droit sortie d'un *esperpento* de Valle-Inclán : attaché sur une brouette grinçant à chaque fois que l'homme qui la pousse effectue une manœuvre, il fait office de taureau : un taureau bien inoffensif qui fait ressortir la gestuelle outrée et ridicule du torero squelettique, salué par un public d'hommes et de femmes-automates tout de noir vêtus, mécanisés au point que leurs applaudissements sont parfaitement synchronisés et se suspendent brusquement après chaque « prouesse », laissant place à un silence total et inquiétant.

l'Espagne *castiza* pour mieux l'exagérer et la déformer à des fins parodiques. Le massif Raúl est ainsi d'abord présenté au spectateur, dans la première séquence, à travers un simulacre de corrida sur un terrain de football, puis, dans un passage ultérieur, torée nu au clair de lune avec son ami. Les idées de lutte à mort et de manifestation de puissance virile, inhérentes au *topos* hispanique de la tauromachie, sont reprises et grotesquement subverties dans le dénouement du film, qui écarte la figure du taureau pour lui substituer celle du cochon, représenté par les jambons mortifères avec lesquels Raúl, atteint dans sa virilité par José Luis, tue son adversaire. Le renouvellement du motif taurin qui s'opère à travers ces détournements ironiques est en quelque sorte figuré par le gros plan inaugural que nous évoquions plus haut (figure 25) : ce dernier donne à voir la fissure qui fragilise le gigantesque testicule du taureau Osborne, réduit d'emblée à une matière plastique et sécable, puisqu'il est ultérieurement arraché par José Luis, avant d'être utilisé par Silvia pour se protéger de la pluie (figure 26).

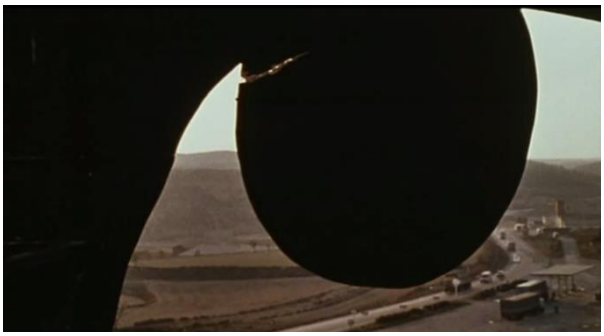


Figure 25

Figure 26

Le remodelage des symboles culturels nationaux s'effectue également par le biais du recyclage d'une certaine tradition musicale hispanique, illustré par l'utilisation du boléro dans les mélodrames almodovariens, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, mais aussi du flamenco, dans *La teta y la luna* – où le jeune Andalou Miguel chante pour susciter l'amour et le désir d'Estrellita – et dans le premier volet des *Torrente*. Ce dernier est d'ailleurs défini par Burkhard Pohl comme une « espagnolade postmoderne »[1], en ce sens qu'il réactive plusieurs des caractéristiques attribuées au genre au fil de son évolution. D'une part, Santiago Segura recourt à certains stéréotypes issus du folklore pour forger le portrait outré d'un personnage qui revendique fièrement son hispanité, représentant d'une Espagne conservatrice et archaïque. D'autre part, l'hostilité d'une partie de la critique et du public espagnol à l'égard de l'humour

[1] POHL, Burkhard, « Mémoire vivante, mémoire médiatisée ? Le recyclage des années 1970 » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol* (1975-2002), Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 118.

scabreux de *Torrente* invite à considérer l'œuvre du réalisateur comme l'héritière du *landismo*, paradigme de l'*españolada* telle qu'elle est conçue dans les années 1970, assimilée à « [un] producto de baja calidad, mal visto por la crítica, banal y de asuntos triviales recreados bajo una perspectiva cómica »[1]. Santiago Segura joue volontiers avec les topiques espagnols à des fins parodiques et satiriques. L'admiration sans borne et ridiculement caricaturée du protagoniste pour El Fary contribue à ancrer le monde culturel de Torrente dans le patrimoine musical de son pays : viscéralement nationaliste, le personnage ne jure que par ce chanteur de copla et de flamenco, à ses yeux quintessence de la culture espagnole, qu'il adule au point que l'artiste lui apparaît dans *Torrente 3* sous la forme d'un ectoplasme auréolé de lumière (« El Fary es Dios », affirme-t-il). La célébration de la figure taurine, qu'Emmanuel Le Vagueresse considère, « avec le flamenco, [comme] l'une des images les plus vivaces de l'Espagne à l'étranger »[2], épouse le rythme de cette musique d'origine andalouse dans une chanson de l'idole de Torrente, « El torito guapo ». Le morceau est utilisé, dans le premier épisode, comme vecteur d'une image traditionnelle de l'Espagne qui détonne dans la discothèque à la mode où le protagoniste se rend avec ses jeunes compagnons[3]. Cette espagnolité outrée est posée, dès l'ouverture du premier volet, à travers la chanson du générique, « Apatrullando la ciudad », morceau à l'orchestration flamenco, justement interprété par El Fary, sorte d'hymne au policier expressément composé pour le film.

À la réélaboration de ces différents topiques culturels s'ajoute enfin le recyclage de l'imagerie religieuse, clé de voûte du répertoire iconographique franquiste que les cinéastes de l'outrance, à l'exception de Segura, s'approprient pour lui insuffler, dans leurs films respectifs, une valeur narrative et esthétique qui n'exclut pas une certaine dimension subversive. Tandis que les icônes mariales ornant les murs de l'appartement, dans *Alas de mariposa*, et l'inquiétant Christ qui veille sur le sommeil d'Ami (figure 27) fonctionnent comme un révélateur du traditionalisme des parents de la fillette, Bajo Ulloa confère aux représentations de Vierge à l'enfant, dans *La madre muerta,* un puissant symbolisme puisqu'elles placent le récit, dès la séquence-prologue, sous le signe d'un lien familial brisé. Outre les citations d'œuvres de maîtres de la Renaissance italienne comme Simone Martini ou Raphaël, le réalisateur emprunte à

[1] NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género…*, *op. cit.*, p. 226.
[2] LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Pierre et Gilles au-delà du kitsch espagnol ? À travers l'étude du *Toréador* (1985) et de *La Madone au cœur blessé* (1991) » *in* AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, p. 26.
[3] Dans *Torrente 2*, le personnage n'hésite pas à suspendre provisoirement sa mission pour aller assister à un concert de El Fary, finalement annulé, et humilie un musicien qui a osé médire sur son chanteur favori en le contraignant à fredonner « El torito guapo », revolver sur la tempe. Dans *Torrente 4*, il se recueille sur la tombe du chanteur, disparu en 2007.

l'artiste Roberto Ferruzzi sa *Madonna del riposo* (1897), peinture qui trône dans l'atelier de la restauratrice d'œuvres d'art, aux côtés des représentations de Vierges à l'enfant, et fascine le cambrioleur Ismael (figure 28). La toile, lacérée en son milieu dans la fiction, se révèle être bien plus qu'un simple tableau en attente d'être réparé. Prémonition du crime commis quelques secondes après, l'œuvre est intégrée à l'esthétique de la violence élaborée par le cinéaste et concentre l'essence tragique de l'histoire qui se met en place, à l'issue de la mort brutale et inattendue d'une mère, tuée sous les yeux de sa fille. Elle est d'ailleurs utilisée sous une forme détournée pour l'affiche du film[1] : l'enfant Jésus porte autour du cou une chaîne semblable à celle qui immobilise Leire dans la chambre grenat et apparaît séparé de la Vierge Marie par une craquelure faisant écho à l'absence maternelle inscrite en creux dans le titre *La madre muerta* ; cette absence suppose de surcroît l'inversion du schéma chrétien puisque ce n'est plus l'enfant, mais la mère qui périt. La séquence finale offre une ultime occurrence de ces représentations mariales à travers l'image de Leire caressant Ismael, agenouillé devant elle, sur le point d'être neutralisé par les infirmiers de la clinique. Parallèlement à ces références explicites, il est possible de détecter une influence de la tradition picturale baroque sur la photographie du film : les aliments disposés sur la table de la cuisine (figure 29) s'apparentent à de véritables natures mortes, tandis que les effets de clair-obscur, déjà présents dans *Alas de mariposa*, peuvent évoquer le ténébrisme du Caravage, tout particulièrement dans le prologue et dans la séquence de la cathédrale.

Figure 27

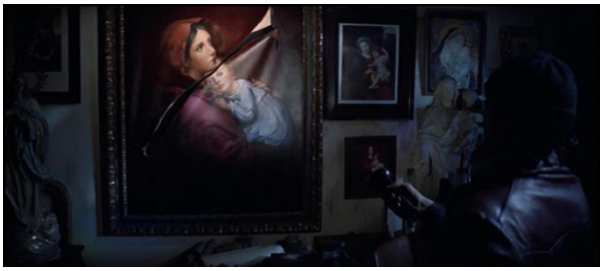


Figure 28

[1] Voir fiche du long-métrage en annexe.

Figure 29

Les traitements réservés à l'iconographie sacrée chez Álex de la Iglesia sont tout aussi représentatifs de cette altération. Dans *El día de la bestia*, la subversion s'opère à travers un métissage avec l'imaginaire satanique et participe de l'élaboration d'une sorte de mythologie antichristique postmoderne. La messe noire célébrée par le curé, l'assimilation de l'architecture des tours KIO à la marque du diable (par analogie avec l'église, maison de Dieu en forme de croix) et de leur chantier abandonné à une sorte de Bethléem démoniaque – théâtre de l'assassinat de la nouvelle Sainte Famille formée par un couple de mendiants et son bébé –, ainsi que la transgression de certaines figures bibliques, témoignent de la plasticité des référents religieux. Álex de la Iglesia pétrit et déforme ces derniers, au point de les désacraliser, voire d'inverser totalement leur contenu originel, dans une perspective parodique qui n'est parfois pas sans rappeler les détournements blasphématoires de Buñuel. Mina, soi-disant pure mais exagérément aguichante, et la gitane enceinte qui mendie devant le chantier de la *Puerta de Europa* aux côtés d'une chèvre, animal chargé d'un évident symbolisme satanique, apparaissent comme des déclinaisons transgressives de la figure mariale, dégradée par les images de l'excès et de la marginalité qui lui sont associées. La représentation traditionnelle des Rois Mages est quant à elle doublement mise à mal, d'un côté par l'assimilation du trio de protagonistes aux trois visiteurs venus rendre hommage à l'enfant Jésus dans l'Évangile selon Matthieu, d'autre part par le carnage spectaculaire dont sont victimes, entre autres, les innocents déguisés en Rois Mages, au milieu de la *calle Preciados*. Dans *Balada triste…,* c'est après avoir vu Natalia lui apparaître sous la forme d'une Vierge en lévitation que Javier entreprend sa douloureuse métamorphose en clown vengeur, coiffé d'une mitre et paré d'un costume d'ecclésiastique orné de boules de Noël. Si Álex de la Iglesia exploite la dimension esthétique de l'iconographie catholique pour renforcer l'impact de sa mise en scène hallucinatoire, sans doute l'insistance visuelle sur les atrocités que le clown aliéné inflige à son épiderme (figure 30) vise-t-elle, en même temps, à souligner le substrat de violence inhérent à la religion : la Passion, la crucifixion, la martyrologie, l'ingestion cannibale du corps et du sang du Christ, la pénitence, ou encore le culte des reliques, sont autant d'exemples de l'inscription des agressions du corps au cœur de cette imagerie. En y puisant des représentations qu'il intègre à son générique d'ouverture

(figure 31) et, nous l'avons vu, qu'il entremêle aux photographies de l'époque franquiste, le cinéaste associe d'emblée cette violence intrinsèque de la religion à celle d'un régime dictatorial qui a fait de l'Église l'un de ses piliers, et qu'il brocarde avec virulence.

Figure 30

Figure 31

Le catholicisme n'est guère plus épargné dans l'œuvre d'Almodóvar, qui tantôt s'attaque ouvertement à la religion en tant qu'institution, comme dans *La ley del deseo*, *La mala educación*, ou *Matador*, à travers la figure de la mère fanatique d'Ángel, tantôt réserve à la matière religieuse un traitement plutôt « afincado en lo epidérmico y superficial »[1], quoique non dépourvu d'une certaine charge transgressive, comme dans *Entre tinieblas.* « El mundo del neobarroco tom[a] cuerpo »[2] dans ce troisième long-métrage, où le réalisateur fait de l'imagerie sacrée le support privilégié de ses détournements, démarche qu'il adoptera également, quelques années plus tard, dans *Átame*, puis *Kika*, et puise notamment son inspiration dans la peinture religieuse. L'atmosphère de recueillement régnant dans la chapelle procède ainsi du travail de recherche esthétique mené par un metteur en scène qui revendique l'influence de certains maîtres espagnols. « El dramático claro-oscuro barroco »[3] qui domine le film évoque les peintures de Francisco de Zurbarán (1598-1664), artiste du Siècle d'Or qui a consacré une partie de son œuvre au thème monastique, et fut lui-même inspiré par le Caravage, tandis que les scènes de vie quotidienne des clarisses, représentées par le peintre sévillan Alfonso Grosso Sánchez (1928-1993), paraissent offrir à Almodóvar « [una] imagen plástica »[4] pour la mise en scène de l'existence des *Redentoras Humilladas* (figures 32-33) : « Pasillos, ventanas, paseos por

[1] MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja 1973-2002*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 196.
[2] HOLGUÍN, A., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 156.
[3] YARZA, Alejandro, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, col. « Universidad », 1999, p. 53.
[4] *Ibid.*

la huerta, las comidas del Ofertorio, las tareas de costura, los rezos, todos ellos están recogidos en los lienzos de Grosso »[1], observe Antonio Holguín dans son analyse du film.

Figure 32. *Monja en su habitación* d'Alfonso Grosso Sánchez

Figure 33

Le spectateur peut également déceler deux références à la peinture religieuse espagnole dans *La teta y la luna* de Bigas Luna : le désir obsessionnel du jeune héros d'accéder à son Graal mammaire, substitut du sein maternel, se cristallise dans la séquence de la tétée à distance que lui accorde Estrellita, dans ses rêveries (figure 34). Le cinéaste insère là un très probable clin d'œil à la représentation par le peintre baroque Alonso Cano de la Vierge donnant son lait à Saint Bernard de Clairvaux (1660), dans un passage qui, en même temps, réactive la vaste tradition artistique des *lactatios*[2] (figure 35). Ce fétichisme se traduit encore par un gros plan des deux flans exposés sur le comptoir de l'épicerie (figure 36), dessert lacté que Tete a tôt fait d'associer à la poitrine féminine. Bigas Luna livre ici une sorte de détournement culinaire, empreint d'humour, de l'image des seins coupés de la martyre Sainte Agathe de Catane, peinte par Zurbarán entre 1630 et 1633 (figure 37). Autrement dit, dans ce film, nous avons affaire à des relectures grotesques qui ôtent toute transcendance mystique aux référents picturaux, mais il s'agit moins pour le réalisateur de critiquer la religion que d'exalter les corps et les désirs qui les animent. Le contenu sacré des peintures baroques s'efface devant la célébration d'une féminité

[1] HOLGUÍN, A., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 156-157.

[2] Le fétichisme mammaire de Bigas Luna, patent dans l'ensemble de la trilogie ibérique, plonge en particulier ses racines, confie le réalisateur, dans l'image de maternité sensuelle véhiculée par la Vierge du cloître de la Cathédrale de Tarragone (XIIème siècle). Il la décrit lui-même comme « la Virgen más contenta, sensual, feliz y mediterránea que jamás h[a] visto ». Bigas Luna dans CAMÍ-VELA, M., « Las dos caras de Bigas Luna… », *art. cit.*, p. 264-265.

organique, fantasmée par un enfant dont ces détournements hypertextuels mettent en images le monde intérieur.

Figure 34

Figure 35

Figure 36

Figure 37

L'altération de cette matière artistique implique par conséquent, tant chez Almodóvar que chez Bigas Luna, le rabaissement, au sens bakhtinien du terme, de la substance religieuse sur le plan de la chair et de l'humain. Le premier exploite l'iconographie catholique pour lui insuffler « una serie de significados extraños a su naturaleza original, generando por tanto un producto híbrido »[1] : il exprime sa vision esthétique personnelle par le biais d'une réélaboration *kitsch* du substrat religieux, opération déformante sur laquelle repose, dans son long-métrage, le détournement désacralisant des hypotextes picturaux et de l'imagerie mystique[2]. La distorsion

[1] YARZA, A., *Un caníbal en Madrid…*, *op. cit.*, p. 52.
[2] Sur le traitement de la matière religieuse dans les longs-métrages tournés par Almodóvar dans les années 1980, voir LENQUETTE, Anne, « Representación(es) de lo divino en las películas de P. Almodóvar », *Image et divinités*, actes du 2ème congrès international du Grimh (16-17-18 novembre 2000), Bron, Publications du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, p. 89-101.

s'effectue, en l'occurrence, grâce à l'incorporation d'éléments esthétiques *pop* aux matériaux religieux. Les visions de Sor Estiércol, le gâteau qu'elle prétend avoir confectionné avec le sang du Christ, le Saint-Suaire profane sur lequel la Mère Supérieure, qui se présente elle-même comme « una nueva Verónica », recueille les traces de maquillage de Yolanda (figure 38), ou encore le dîner des sœurs réunies autour de la chanteuse, sorte de Cène parodique[1], témoignent de cette transgression du système iconographique catholique. Si Almodóvar se défend d'être anticlérical, son recyclage n'en présente pas moins un potentiel subversif : le cinéaste s'approprie une matière plastique qu'il modèle à sa guise et intègre à un univers où l'humain et le divin se confondent. Par le biais d'une religiosité « destrascendentalizada »[2], l'amour de la Mère Supérieure pour Yolanda est assimilé à l'adoration de Dieu, identification que suggère d'emblée la plongée sur l'entrée lumineuse de la protagoniste dans la chapelle (figure 39).

Figure 38

Figure 39

De la même façon, dans *Jamón jamón*, le gros plan des pieds de Raúl, que Silvia frotte au moyen d'un linge imprégné d'huile d'olive (figure 40), renvoie à ceux du Christ, oints par Marie-Madeleine, et distord le substrat biblique, ici incorporé à la poétique érotico-gastronomique du réalisateur. Quant au tableau final, il donne à voir une double représentation de *Pietà* parodique où la *mater dolorosa* est remplacée tantôt par une « puta madre », tantôt 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 (figure 41). Loin de célébrer une quelconque forme de divinité, ce dénouement empreint d'ironie met en scène des sujets bien humains, mus par leurs pulsions et dévastés par la passion amoureuse.

[1] Voir notre analyse du passage dans la section 1.2. de la deuxième partie, « Matières comestibles : un cinéma où il y a à boire et à manger ».
[2] YARZA, A., *Un caníbal en Madrid…*, *op. cit.*, p. 54.

Figure 40

Figure 41

En somme, l'étude du réemploi des matériaux religieux et des divers éléments iconographiques examinés précédemment révèle que ces réalisateurs de la démocratie refondent les référents érigés par la culture franquiste en symboles de l'identité espagnole. Ils piétinent par là même les valeurs du régime dictatorial dont ils mettent en pièces les icônes sacrées et intouchables. La distanciation inhérente au processus de recyclage leur permet d'évacuer le signifié originel des topiques hispaniques pour charger leur signifiant d'un sens inédit, et acclimater ceux-ci à leurs univers fictionnels respectifs. Le remodelage de ces motifs de l'idiosyncrasie nationale aboutit à l'élaboration d'une véritable mythologie hispanique postmoderne qui lie intimement tradition et contemporanéité. Il témoigne de la malléabilité d'un concept d'espagnolité dont les réalisateurs de l'outrance s'attachent à redessiner les contours, par le biais du discours cinématographique. Cette démarche permet de rattacher les films de notre corpus à la catégorie, définie par José Luis Navarrete Cardero, des *post-españoladas*[1] : ils sont le fruit d'un climat créatif qui fait converger le réinvestissement des stéréotypes nationaux et une interculturalité dont rendent compte également les altérations subies par certaines sources littéraires identifiables dans les films étudiés ici.

3.1.3. Défigurations littéraires

Le processus de distorsion parodique préside à la réactualisation d'un certain nombre de références littéraires plus ou moins aisément décelables par le spectateur, quelquefois ouvertement revendiquées par les réalisateurs. L'ombre du *Quichotte* plane ainsi sur la filmographie de metteurs en scène dont nous avons vu précédemment qu'elle plongeait en partie ses racines dans la littérature baroque, ancrage en quelque sorte symbolisé dans *Huevos*

[1] NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un* género…, *op. cit.*, p. 279.

de oro par la présence de la statuette du héros de Cervantes sur le bureau de Benito, puis dans le songe du *macho ibérico* déchu. Mais c'est sans nul doute Álex de la Iglesia qui offre la relecture la plus directe de cette œuvre incontournable du patrimoine national : lui-même considère *El día de la bestia* comme un hypertexte contemporain des aventures de l'hidalgo[1], déclaration qui amène Carlos F. Heredero à définir la comédie noire comme « [una] especie de Quijote posmoderno »[2]. Plusieurs chercheurs ont étudié cette réécriture parodique et mis en lumière certaines similitudes entre les deux trames narratives[3]. À l'origine de maints épisodes cocasses témoignant du lien substantiel qui unit déformation grotesque et rire comique, le divorce entre le réel et sa projection déformée constitue le principe structurant de la comédie noire qui, comme l'œuvre littéraire, met en scène un personnage idéaliste coupé du monde, rendu fou par ses lectures – dans l'hypertexte filmique, *L'Apocalypse* selon Saint Jean se substitue aux romans de chevalerie. Les deux récits partagent également la thématique du déplacement et du voyage à travers une terre inconnue (l'Espagne du XVIIème siècle ou le Madrid des années 1990), nécessaire à la restauration de l'ordre du monde : l'hidalgo de Cervantes aspire à protéger les opprimés et à faire triompher la justice, tandis que le curé d'Álex de la Iglesia entend débusquer et anéantir l'Antéchrist pour éradiquer le mal sur terre. Le protagoniste de *El día de la bestia* interprète la réalité selon son obsession et fait montre d'une obstination incompréhensible aux yeux de la société dans laquelle il évolue. Elle est pour lui peuplée de signes qu'il cherche à interpréter, à l'instar d'un don Quichotte se croyant investi de la mission de débarrasser le monde des géants et des ennemis qui n'existent que dans son imagination. Les deux antihéros provoquent catastrophes et situations hilarantes, et adoptent un comportement belliqueux qui génère de multiples affrontements avec leurs supposés agresseurs : de même que le pseudo-chevalier errant finit en piteux état après avoir provoqué nombre des personnages qui croisent sa route, Ángel exerce et subit la violence tout au long du film. Les séquences de la librairie ou encore de la séquestration de Cavan, par exemple, le montrent en train d'exposer ses théories délirantes à des interlocuteurs sceptiques qu'il finit toujours par rouer de coups. Elles évoquent maints épisodes du *Quichotte* dans lesquels le protagoniste manifeste sa fureur à des contemporains qui ne comprennent pas la langue archaïque dans laquelle il s'exprime et n'adhèrent guère à sa cause. Au-delà des transformations que suppose le passage au médium cinématographique, de la Iglesia soumet le texte de Cervantes à une double déformation, liée, d'une part, à la transposition de l'histoire dans un contexte urbain postmoderne qui lui permet d'interroger la société espagnole des années 1990, et, d'autre part, à l'actualisation des

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 140.
[2] HEREDERO, C. F., *Veinte nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 198.
[3] Voir notamment DOMÍNGUEZ NÚÑEZ, Óscar & BARCELLÓS MORANTE, Elena María, « Lo quijotesco en *El día de la bestia* y la obra fílmica de Adolfo Aristarain », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, disponible sur :
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/quibesti.html> (consulté le 06/07/2013)

personnages du chevalier et de l'écuyer, le duo cédant le pas à un trio, au cours du récit filmique. En effet, si le curé est accompagné dans un premier temps du seul José María, il entraîne rapidement le présentateur Cavan dans l'aventure. Chacun des deux adjuvants incarne une facette de cette projection cinématographique du personnage de Sancho, la distorsion consistant ici en un dédoublement de la figure originale : le « métalleux » José María présente certaines des caractéristiques de l'écuyer, en particulier le physique corpulent, la bonhomie – en dépit de sa brutalité – et l'ignorance, ainsi qu'un certain bon sens populaire lui permettant de se mouvoir dans le Madrid chaotique de l'extrême fin du XXème siècle avec plus d'aisance qu'Ángel, certes érudit mais inadapté à l'ère contemporaine. Fidèle acolyte du prêtre, il obéit aveuglément à ce dernier, sans jamais oser réellement remettre en cause ses démonstrations insensées. Pour sa part, Cavan représente à l'origine le scepticisme de Sancho. Contrairement à José María, il se prétend rationnel et n'adhère pas à la thèse du père Berriartúa qu'il prend pour un admirateur trop crédule, puis pour un dément. C'est pourtant à travers cette figure de charlatan cynique qu'Álex de la Iglesia se réapproprie le ressort narratif de la permutation finale des personnalités utilisé par Cervantes dans le dénouement de son roman : de même que don Quichotte recouvre la raison au moment où Sancho, influencé par les délires de son maître, est plus que jamais certain de devenir un jour gouverneur d'une île, le curé prend conscience de l'absurdité de l'objectif qu'il s'est fixé, à mesure que Cavan se persuade de la légitimité de leur mission. Le processus d'inversion est total dans la séquence épilogue du *Parque del Retiro* : le curé a perdu la foi tandis que Cavan, convaincu d'avoir sauvé l'humanité, croit que les promeneurs du jardin public ignorent qu'ils ont échappé à la fin du monde.

En hybridant l'hypotexte baroque avec une autre référence, empruntée cette fois au patrimoine littéraire nord-américain, le réalisateur achève d'instaurer une distance par rapport au modèle espagnol original. Dans ses déclarations sur la genèse de *El día de la bestia*, Álex de la Iglesia avoue s'être inspiré des écrits fantastiques publiés par Howard Phillips Lovecraft dans les années 1920-1930[1]. Il reprend en particulier la trame narrative d'un récit extrait de *Les Mythes de Cthuluh*, dans lequel un vieux sage retiré du monde découvre le lieu de naissance du dieu du mal et décide de le combattre. L'acharnement à traquer la vérité se trouve être aussi, dans le film du réalisateur basque, à l'origine de la monomanie du curé qui choisit de quitter sa retraite pour se lancer à la recherche de l'Antéchrist. Si l'atmosphère de terreur qui caractérise l'œuvre originale est en partie reproduite chez de la Iglesia, le fantastique n'en subit pas moins une transformation, puisqu'il est dans le long-métrage teinté d'humour et ne vise donc plus à susciter la peur du spectateur, mais plutôt un rire mâtiné d'inquiétude. L'intrigue de la comédie noire fait donc converger deux parodies qui distordent doublement la matière hypotextuelle :

[1] IGLESIA, Á. & GUERRICAECHEVARRÍA, J., *El día de la bestia…*, *op. cit.*, p. 87.

elles impliquent non seulement la transgression formelle des textes originaux, mais aussi un bouleversement des frontières à la fois temporelles et géographiques, résultant de l'entrelacement d'un référent baroque proprement espagnol et d'une inspiration du XXème siècle non hispanique.

D'autres réalisateurs empruntent également à la littérature nationale une partie des matériaux qu'ils recyclent dans leurs films, mais la réécriture s'opère sur un mode plus allusif que dans le cas des hypotextes de *El día de la bestia*. Ils sèment en effet quelques références plus ou moins implicites, parfois peut-être inconscientes, témoignant de l'importance du substrat littéraire dans leur processus créatif. On peut ainsi déceler des connexions avec l'œuvre dramatique et poétique de Lorca chez Bigas Luna : la tension entre Éros et Thanatos, sur laquelle repose la création lorquienne, est réactivée dans la trilogie rouge à travers le recyclage de certains *topoi* du *Romancero gitano* (1928), tels que la lune et le vent. Souvent personnifiés dans l'univers poétique de Lorca, les éléments naturels occupent une place toute particulière dans la cosmovision du metteur en scène catalan. Ils sont présentés comme des vecteurs de vie et de mort, des forces primitives imprégnant profondément la terre ibérique, celle-ci s'imposant à l'écran dès les premières images du film, à travers un lent panoramique sur les *Monegros.* C'est au beau milieu de ce désert que Raúl et Silvia, inondés par la pluie, s'étreignent pour la première fois, dans une séquence qui allie symboles de fécondité et de stérilité, dichotomie qui traverse le drame rural de Lorca, *Yerma* (1934), notamment. Espace de désirs violents, les *Monegros* sont, tout au long du film, balayés par le vent, élément qui joue un rôle de premier plan au niveau sonore : à la fois « coro griego », pour Peter William Evans, et expression de la puissance phallique du *macho ibérico*[1], il souffle sur les passions des personnages de *Jamón jamón*, dont il semble exacerber les pulsions sexuelles, et n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure personnifiée de l'air, symbole de l'impétueux désir masculin dans le poème « Preciosa y el aire ». Mais la représentation d'une virilité moins inébranlable qu'il n'y paraît révèle que c'est avec une distance toute ironique que Bigas Luna considère ses créatures. Il élabore une « tragedia telúrica »[2] où l'humour noir et le grotesque évacuent la gravité des poèmes de Lorca et suscitent souvent le sourire, voire le rire du public. Quant à la dimension à la fois érotique et mortifère dont l'image de la lune est chargée, entre autres, dans « Romance de la luna, luna », elle est détournée, chez Bigas Luna, dans l'épisode de la corrida nocturne, où apparaît le motif taurin, autre topique hispanique récurrent de la poésie de Lorca. Raúl et son compagnon « hacen la

[1] EVANS, P. W., *Jamón jamón*, *op. cit.*, p. 38.
[2] Mariano Gistaín dans ALEGRE, L., BARREIRO, J. *et al.*, *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, *op. cit.*, p. 59.

luna »[1] dans l'espoir d'avoir une érection : ils défient, totalement nus, un jeune taureau – animal qu'un vaste et très ancien héritage mythologique élève au rang de symbole lunaire[2] –, avant d'être ridiculement chassés à coups de fusil par le propriétaire de l'enclos. Parce qu'il invalide le caractère funeste des modèles lorquiens, le dénouement comique de cette séquence participe de la dégradation inhérente à la transformation parodique. Le lien étroit entre sensualité vitale et humour s'affirme et prend le pas sur la menace de la mort dans le troisième opus du triptyque ibérique où, nous l'avons montré, l'astre est associé à l'image du sein nourricier : c'est cette fois une référence à la célébration du motif mammaire dans l'œuvre érotique de Ramón Gómez de la Serna, *Senos* (1917), qui se dessine en filigrane, à travers l'image obsédante de la poitrine féminine.

Si la littérature espagnole constitue une source d'inspiration fondamentale pour un cinéma profondément enraciné dans la tradition nationale, certains réalisateurs n'hésitent pourtant pas à entremêler ces matériaux textuels à des références littéraires prélevées sur des patrimoines culturels étrangers, et plus particulièrement anglo-saxons, à l'instar d'Álex de la Iglesia qui fait dialoguer l'univers de Cervantes avec celui de Lovecraft, dans *El día de la bestia*. Ces emprunts sont souvent injectés dans le récit filmique sous forme de clins d'œil motivant un jeu avec le spectateur, non seulement invité à les cueillir, au détour d'une séquence ou d'une réplique, mais aussi à apprécier l'altération parodique infligée au texte-source. Dans ce même long-métrage, le cinéaste basque insère par exemple, au sein du réseau onomastique, une allusion à la littérature populaire internationale en prêtant à l'hôtesse de la pension le prénom de Mina, jeune fille dont s'éprend le vampire Dracula dans le roman éponyme de l'écrivain irlandais Bram Stoker (1897)[3]. La séquence de la préparation du dîner de réveillon dans la cuisine rend la référence d'autant plus facile à identifier que le père Berriartúa, à la recherche de sang de pucelle, veut précisément prélever quelques gouttes de celui de Mina afin de procéder à l'invocation de la Bête. Si les forces du Mal sont bel et bien représentées dans les deux textes, le détournement parodique réside dans le glissement de la figure du vampire vers celle d'un curé aspirant, dans un jeu d'inversion grotesque, à établir une communication avec Satan. Il s'exprime visuellement à travers la pantomime burlesque à laquelle donne lieu l'extraction infligée par Ángel à Mina, dont la féminité exagérément provocante permet de s'interroger sur sa supposée virginité. C'est encore au roman d'aventures *L'Île au trésor* (1881), de l'auteur écossais Robert

[1] Bigas Luna s'approprie ici une légende tauromachique : « los toreros gozan de una enorme excitación, e incluso llegan a tener erecciones, cuando se enfrentan, desnudos, a un toro bravo en noches de luna llena ». Bigas Luna dans ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 159.
[2] SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 65.
[3] On pense aussi bien sûr à l'adaptation cinématographique de Francis Ford Coppola, sortie trois ans avant *El día de la bestia*.

Louis Stevenson, que le metteur en scène fait allusion dans *La comunidad*. Domínguez fredonne la chanson des pirates, « Quince hombres sobre el cofre del muerto / Ron ron ron la botella de ron… », tandis qu'il fouille dans les poubelles du défunt, à la recherche de sa fortune, et Julia dispose d'une carte au trésor, le papier quadrillé retrouvé par hasard dans le portefeuille du disparu, pour accéder aux millions de *pesetas* dissimulés sous le carrelage. La référence littéraire donne la possibilité au spectateur d'anticiper l'aventure que va vivre l'héroïne, tel Jim Hawkins, le personnage principal du roman, à l'intérieur d'un immeuble qu'elle compare à « una isla de monstruos ». Sa réplique invite à voir dans les espaces madrilènes de la *cutrería* la transposition grotesque et hispanique de l'île sur laquelle s'affrontent les pirates cupides de Stevenson pour s'emparer d'un mystérieux butin, personnages dont les voisins criminels de Julia, *isolés* au cœur de la capitale, sont eux-mêmes la projection déformée.

Ces emprunts ponctuels à la littérature anglo-saxonne impliquent la réinscription de modèles étrangers dans une création cinématographique espagnole, transfert dont témoignent également certains autres clins d'œil, peut-être plus anecdotiques, tel celui inséré par Almodóvar dans *¿Qué he hecho yo…*[1] : en panne d'inspiration, l'écrivain Lucas décide d'engager une femme de ménage, alléguant que « Capote escribió su mejor relato cuando pasó toda una tarde trabajando con su asistenta ». La réplique renvoie indirectement à la nouvelle « A day's work », extraite du recueil *Music for Chameleons* (1980) de l'écrivain américain Truman Capote, référence explicite qui donne lieu à un commentaire ironique de son épouse Patricia achevant de discréditer la figure de l'intellectuel : « Para escribir como Capote hace falta algo más que tener una asistenta. » Utilisé ici comme source d'humour, le clin d'œil, de même que ceux évoqués plus haut, accentue la caractérisation outrancière des personnages et, par là même, renforce le sens du dialogue et de la séquence. Les quelques cas que nous avons analysés révèlent qu'il y a donc déformation à un double niveau : les matériaux littéraires étrangers, parce qu'ils contribuent à la typification des sujets et grossissent le trait, relèvent des stratégies de la caricature ; en même temps, leur insertion dans un contexte de signification hispanique (les individus mis en scène sont tous associés à la ville de Madrid) est l'indice d'une contamination de ces films par des patrimoines non espagnols, phénomène symptomatique d'un climat de postmodernité propice aux relations inter-médiatiques et aux transactions entre les cultures.

[1] On peut également mentionner ici un épisode de *Entre tinieblas*. C'est l'image de Tarzan qui s'impose dans la séquence où la marquise lit la missive expédiée depuis l'Afrique, dans laquelle elle apprend que sa fille Virginia a eu un enfant et qu'à sa mort, celui-ci a été recueilli par les singes. Le courrier contient une photographie qui fait penser au personnage né en 1912 sous la plume d'Edgar Rice Burroughs. On peut se demander, avec Bénédicte Brémard, s'il s'agit là d'une réelle référence littéraire, ou bien plutôt d'une récupération du mythe populaire de l'enfant sauvage, simplement destinée à ajouter une touche d'exotisme au film. BRÉMARD, Bénédicte, *Le Cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2003, p. 28.

À l'issue de notre exploration des mutations subies par certains référents espagnols dans le cinéma de l'outrance, force est de constater que Pedro Almodóvar, Bigas Luna et Álex de la Iglesia, créateurs pétris d'une culture multiforme, se livrent à ce recyclage de matériaux littéraires et artistiques bien plus ouvertement que Juanma Bajo Ulloa[1] et Santiago Segura. Si les filmographies de ces derniers sont traversées de manière plus diffuse et souterraine par le terreau culturel exploré dans la première section de ce chapitre, elles témoignent en revanche d'un goût manifeste pour les emprunts et réécritures cinématographiques, goût commun aux cinq réalisateurs. Tous manipulent ostensiblement les codes du cinéma, vaste terrain de jeu sur lequel ils s'adonnent à de multiples expérimentations, faisant fi des frontières culturelles, géographiques et génériques entre les textes convoqués.

3.2. Manipulations cinématographiques

L'examen des inspirations hétérogènes qui alimentent les différents corps filmiques permet de mettre au jour une multitude de citations et de clins d'œil cinématographiques insérés dans les œuvres des réalisateurs de l'outrance, à tel point que certains d'entre eux peuvent être considérés comme de véritables cinéphiles injectant de façon a-hiérarchique dans leurs propres films les références espagnoles et internationales qui composent leur encyclopédie personnelle. Cette absorption textuelle se double d'une distorsion des moules génériques, librement manipulés par les metteurs en scène : en partie influencés par la production hollywoodienne, ceux-ci jouent avec les conventions des films de genre et n'hésitent pas à les déformer en hybridant les traditions cinématographiques. De ces opérations de réécriture relève également la présence récurrente de certains acteurs, eux-mêmes considérés comme des matériaux recyclables susceptibles d'être transférés d'un texte à l'autre.

[1] L'affirmation selon laquelle Bajo Ulloa exclut toute référence littéraire explicite de son cinéma doit être nuancée : le réalisateur a tourné en 2012 un court-métrage, *Camino a Baeza*, mettant en scène la rencontre, dans la ville du même nom, en 1916, entre « dos de los autores más universales de la literatura española », Antonio Machado et Federico García Lorca. À ce stade de sa carrière, le réalisateur semble en quelque sorte afficher une volonté de rattacher plus explicitement sa filmographie au patrimoine littéraire de son pays. Voir DONAIRE, Ginés, « Machado y Lorca se reecuentran », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, disponible sur : <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/08/andalucia/1331230863_514363.html> (consulté le 17/12/2013)

3.2.1. Cannibalisme cinéphilique[1]

Le recyclage référentiel auquel est soumis le cinéma, dans les filmographies de ces metteurs en scène postmodernes, s'apparente à une pratique créative cannibale, en ce sens que leurs réalisations absorbent les fragments de multiples œuvres filmiques exogènes. Cette ingestion textuelle se manifeste, en premier lieu, à travers la cinéphilie de certains réalisateurs dont les films se nourrissent d'images et de références empruntées au septième art, de la production *mainstream* au cinéma dit classique. Il convient de s'arrêter en particulier sur le cas de Pedro Almodóvar et d'Álex de la Iglesia. La fréquentation assidue des cinémathèques fut le principal moteur de leur formation autodidacte et ils ont ouvertement érigé la boulimie cinéphilique en principe de création, exhibant leur vaste culture cinématographique à travers le recours à des mécanismes citationnels similaires : certains clins d'œil, explicites, prennent la forme de mises en abyme visuelles (films projetés, affiches) ou de mentions verbales dans les dialogues ; d'autres, plus subtils, doivent faire l'objet d'un décodage de la part du spectateur. Loin d'être gratuits, réemployés au sein d'un nouveau texte, ces emprunts sont inscrits dans les trames narratives et participent de l'élaboration de l'univers fictionnel, comme l'explique Almodóvar :

> Dans mes films, le cinéma est présent mais je ne suis pas un réalisateur cinéphile qui cite d'autres auteurs, j'utilise certains films comme une partie active de mes scénarios. Quand j'intègre un extrait de film, ce n'est pas un hommage, c'est un vol. Cela fait partie de l'histoire que je raconte, cela devient une présence active alors qu'un hommage est toujours très passif. Je convertis le cinéma que j'ai vu en ma propre expérience, qui devient automatiquement l'expression de mes personnages[2].

Outre le fait que la vampirisation textuelle permet de perpétuer la tradition cinématographique qui a bercé ces créateurs autodidactes, les clins d'œil constituent des « éléments supplémentaires à la diégèse »[3], avec laquelle ils ne cessent de résonner, générant toute sorte de jeux réflexifs et d'échos narratifs. La fonction dont ils sont chargés, dans le cadre du récit, remet fondamentalement en cause la dimension prétendument ornementale et gratuite de la citation (« citer pour citer ») dans la création postmoderne : bien que non indispensables à la compréhension du récit, les informations complémentaires délivrées par le décryptage de ces allusions et les correspondances que le spectateur est convié à établir sont autant de moyens d'accéder au sens par des voies périphériques.

---

[1] Nous empruntons cette image du cannibalisme à Alejandro Yarza, auteur d'un ouvrage sur Almodóvar, déjà cité à plusieurs reprises. YARZA, A., *Un caníbal en Madrid…*, *op. cit.*
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 55.
[3] MÉJEAN, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, coll. « Les Grands réalisateurs », 2004, p. 18.

De la citation explicite à la référence souterraine

Nous rencontrons d'abord des séquences de projection dans les salles obscures, chez les deux metteurs en scène. Le spectateur de *¿Qué he hecho yo...* est invité, à travers une citation sonore, à mettre en parallèle les aspirations de Bud, héros du film *La Fièvre dans le sang* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), visionné par Toni et sa grand-mère au cinéma, et la trajectoire de ces derniers, qui s'achève par un retour à la ruralité : de même que le protagoniste de l'œuvre enchâssé rêve d'acquérir une ferme, la vieille femme ne pense qu'à regagner son village natal et son petit-fils envisage de travailler dans les champs, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler. L'écran de cinéma, dont la présence est seulement suggérée par les lumières projetées sur les visages des spectateurs (figure 1), peut être assimilé à un miroir renvoyant les personnages diégétiques à leur propre sentiment de marginalité et à leur désir de fuir l'espace urbain. Chez Álex de la Iglesia, il apparaît dans le champ et remplit la même fonction spéculaire, dans l'une des séquences de mise en abyme de *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1971). Le film est diffusé dans une salle de cinéma, tandis que Javier erre dans Madrid. Ce dernier y fait son entrée au moment où le chanteur Raphael interprète la « Balada de la trompeta », déjà évoquée précédemment. Debout face à l'écran, ignorant les plaintes des spectateurs assis derrière lui, le clown monstrueux est fasciné par la prestation de l'acteur dont le personnage, dans l'extrait enchâssé, constitue en quelque sorte le double de Javier. La citation cède le pas, au cours des minutes suivantes, à un détournement puisque c'est à travers l'esprit malade du protagoniste que le spectateur perçoit le reste de la séquence, projetée sur le grand écran surcadré : Raphael se tourne face à la caméra et s'adresse en personne à Javier. Apparaît alors, au premier plan, le défunt père du clown blanc ; il exhorte son fils à se venger de Sergio, tandis que le héros de *Sin un adiós* tente de l'expulser du champ (figure 2). Le contraste de couleurs et de textures associées à chacun des deux personnages met en évidence un jeu de superposition qui dénonce les délires de Javier, reflétés par les déformations de l'image cinématographique : celle-ci est le support sur lequel se matérialisent les traumatismes et obsessions du clown psychopathe, qui s'impriment sur la surface écranique et que Javier est le seul à percevoir. Le metteur en scène abolit ainsi les frontières entre son œuvre et un film antérieur dont il prélève au passage un fragment, remodelé par le biais d'une opération de réécriture déformante, afin d'alimenter sa propre fiction[1].

[1] L'extrait original est également enchâssé dans la séquence précédant l'affrontement final. Javier y métamorphose le souterrain du *Valle de los Caídos*, aux parois tapissées de crânes, en une salle de cinéma macabre, et contraint Natalia, épouvantée, à danser avec lui au son de la « Balada de la trompeta ». Comme dans l'épisode antérieur, le lieu de projection est le théâtre d'une violence hyperbolique : Natalia tente d'échapper à son prétendant aliéné au moment où surgit Sergio, qui abat le dompteur-projectionniste. De même, dans l'autre passage, l'agressivité du clown vengeur génère un mouvement de panique dans la salle de cinéma.

Figure 1

Figure 2

En sus de ces cas de mises en abyme audiovisuelles, le spectateur peut également détecter, dans plusieurs longs-métrages, un certain nombre de citations et d'allusions filmiques, insérées dans les dialogues. Almodóvar, par exemple, glisse une référence verbale aux costumes de *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), dans *Entre tinieblas*, pour souligner la sensibilité du prêtre à la couture, lors d'un échange avec Sor Víbora, tandis que la grand-mère analphabète de *¿Qué he hecho yo…* demande à Toni de lui rédiger une lettre en imitant la calligraphie de l'actrice Grace Kelly. Mais c'est sur le cas d'Álex de la Iglesia que nous nous arrêterons ici, pour examiner quelques-unes des références au cinéma international et espagnol qu'il sème dans ses films, références parfois évidentes, d'autres fois plus implicites. Dans *El día de la bestia*, le terme « apocalipsis » donne ainsi lieu à un savoureux dialogue mettant en lumière le décalage entre les visions de deux personnages qui interprètent le monde selon des systèmes référentiels distincts. Alors que le père Berriartúa, imprégné de ses lectures bibliques, entend le substantif dans son acception théologique, José María – qui, dans une autre séquence, fredonne une chanson de la comédie musicale *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewinson, 1973) – croit qu'il fait référence à « la película ». Le public a tôt fait de comprendre l'allusion au film de guerre *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Non seulement celle-ci est révélatrice de la nature de l'encyclopédie personnelle de José María, digne représentant d'une culture populaire contemporaine exclusivement axée sur l'audiovisuel, mais elle mobilise aussi le souvenir des représentations cinématographiques d'une forme de violence humaine dont l'évocation indirecte vient s'ajouter aux images de barbarie qui saturent le texte filmique.

Le spectateur est également susceptible de repérer, dans l'œuvre d'Álex de la Iglesia, certaines références bien plus subtiles, indices de l'assimilation par le réalisateur d'un patrimoine cinématographique parfois probablement mobilisé de façon inconsciente, et dont la

perception dépend de la « filmic encyclopedic expertise »[1] de chacun. Le monstrueux bouc de *El día de la bestia* réactive ainsi tout autant la tradition goyesque, comme nous l'avons vu, que la représentation du démon (figure 3) dans le film d'horreur du réalisateur franco-américain Jacques Tourneur, *Rendez-vous avec la peur* (*The Night of the Demon*, 1957)[2]. Il procède donc de la rencontre de deux influences confirmant le caractère profondément hétérogène du terreau créatif dans lequel le metteur en scène puise ses inspirations. Dans *Muertos de risa*, si la mise en scène grotesque de la rivalité entre Nino et Bruno reçoit en partie l'influence de la comédie de Herbert Ross, *Ennemis comme avant* (*Sunshine Boys*, 1978), et des comédies féroces du réalisateur américain Danny De Vito[3] (*Balance maman hors du train*[4], 1987 ; *La Guerre des Rose*[5], 1989), elle renferme aussi vraisemblablement le legs du cinéma burlesque, la gestuelle des personnages-pantins renvoyant à la tradition des films de Buster Keaton, de Laurel et Hardy ou de Charlie Chaplin. L'obsession d'Álex de la Iglesia pour la figure du clown et le monde du cirque, qui trouve son expression la plus saisissante dans *Balada triste...*, se nourrit probablement aussi de plusieurs inspirations cinématographiques populaires et classiques. L'amour fou de Javier pour Natalia évoque *Le Fantôme de l'Opéra* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), rapprochement induit par un photogramme intégré au générique d'ouverture[6] : l'effrayant clown triste enlève Natalia et l'entraîne dans les sous-sols du *Valle de los Caídos*, de même que le mystérieux « fantôme de l'opéra », être au visage hideux et rejeté par la société, emprisonne la cantatrice dont il est épris dans son royaume souterrain, situé sous l'Opéra Garnier de Paris. Outre l'influence déjà signalée des personnages de clowns psychopathes de la production *mainstream* nord-américaine (Ça, le Joker de *Batman*…), le réalisateur paraît aussi entremêler dans son film deux emprunts à la filmographie de Tod Browning : le drame grotesque a pour moteur une rivalité amoureuse mortifère qui rappelle l'affrontement de l'homme sans bras et du malabar, protagonistes du long-métrage muet *L'Inconnu* (*The Unknown*, 1927), pour l'amour de leur partenaire, tandis que les clowns psychopathes et leur entourage forment une « monstrueuse parade » en partie héritière de celle de *Freaks*.

---

[1] ECO, Umberto, « Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage », *Travels in Hyperreality: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1986, p. 209.
[2] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar, op. cit.*, p. 192. D'ailleurs, le titre même du film d'Álex de la Iglesia renvoie à celui de l'*œuvre* de Tourneur.
[3] HEREDERO, C. F., *Veinte nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 211.
[4] *Throw Momma from the Train.*
[5] *The War of the Roses*.
[6] Il indique que c'est à cette première adaptation cinématographique du roman de Gaston Leroux (1910), dont il existe de nombreuses transpositions, qu'Álex de la Iglesia fait référence.

Figure 3

En même temps, Álex de la Iglesia semble avoir assimilé certaines références du cinéma d'auteur espagnol. Il est plus que probable que le passage de *Balada triste...* dans lequel Javier est exploité comme un vulgaire limier pour le compte du général Franco soit inspiré des scènes de parties de chasse de *Los santos inocentes* (1984). Le personnage principal est animalisé, contraint de rapporter une perdrix dans sa bouche, de même que, dans le film tourné par Mario Camus, d'après le roman de Miguel Delibes, Azarías doit courir la campagne avec le *señorito* Iván pour appâter et recueillir le gibier. Dans les deux cas, chacun se venge à sa manière des mauvais traitements subis : Azarías pend son maître, Javier mord le dictateur jusqu'au sang. Le lien unissant la réécriture à sa source suggère ici que, bien que le cinéma outrancier d'un réalisateur populaire surgi dans les années 1990, au moment du renouvellement de l'industrie nationale, se distingue nettement des films plus élitistes promus par la politique culturelle de la décennie précédente, il ne s'en nourrit pas moins de cette production. Il est d'ailleurs significatif qu'Álex de la Iglesia fasse référence, dans une séquence représentant le Caudillo lui-même, à l'œuvre engagée de Mario Camus, metteur en scène antifranquiste appartenant à la génération du Nouveau Cinéma Espagnol.

Si la cinéphilie de réalisateurs comme Almodóvar ou de la Iglesia invite le spectateur à constamment traquer l'allusion, il n'en va pas de même de tous les cinéastes du corpus. Il convient de s'arrêter en particulier sur le cas de Juanma Bajo Ulloa et des clins d'œil cinématographiques que l'on pourrait croire détecter dans son œuvre. Contrairement aux metteurs en scène évoqués plus haut, le réalisateur basque se défend d'être « un ratón de filmoteca » et se prétend même « bastante desmemoriado »[1], alléguant la pauvreté des programmes proposés par les cinémas de Vitoria, durant son enfance, et l'absence d'un

[1] Juanma Bajo Ulloa dans FLORES, Félix, « Bajo Ulloa: lo importante es cómo cuentas las cosas, no lo que cuentas », *La Vanguardia*, Barcelona, 30/10/1991, p. 63.

entourage susceptible de l'éveiller au cinéma classique. Ainsi, aux critiques qui croient reconnaître l'influence du cinéaste français Robert Bresson dans *Alas de mariposa*, il répond :

> … yo soy más hijo de la televisión y del rock que del cine. A mí si me preguntan de música y, más todavía, del rock sinfónico de los años setenta, puedo decir todas las canciones de los discos y hasta las letras de algunas, pero si me hablan de Bergman… pues sí, tengo un gran respeto por ese señor, pero lo único que conozco de él es la versión de *Fanny y Alexander* para televisión. Y de Bresson…, pues la verdad, cuando me lo nombraron creí que me estaban hablando de Luc Besson. Con Buñuel me pasa algo parecido, porque suyas tan sólo he visto *El ángel exterminador* y un par más que me ha puesto Julio Medem en su vídeo, donde también me pasó *Sed de mal*. Y *Ciudadano Kane* la he visto a medias un día y en otra ocasión la segunda mitad, pero vamos, la he visto[1].

Le réalisateur ne cache donc pas sa méconnaissance d'un patrimoine cinématographique international dont d'autres metteurs en scène de l'outrance, par ailleurs, déclarent ouvertement s'inspirer. Certains auteurs ont aussi rapproché le personnage d'Ami, interprété, dans la première partie du récit, par la jeune Laura Vaquero, des fillettes jouées par Ana Torrent dans *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975) ou encore *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980), films dans lesquels la réalité est filtrée par le regard de l'enfant, comme dans le premier long-métrage du réalisateur basque : « Posiblemente no se hayan visto en el cine español unos ojos tan expresivos, sugerentes y misteriosos como los de Laura Vaquero desde que Ana Torrent interpretara *El espíritu de la colmena* »[2], observe notamment David Recio Gil. Dans le même article, il met en évidence un certain nombre de points de jonction entre le drame de Víctor Erice, *El Sur* (1983), et *Alas de mariposa*. Néanmoins, nous ne sommes pas ici face à un cas de cinéphilie et de recyclage, même inconscient, de films d'auteurs : lors des débats organisés à l'issue de la projection de son long-métrage, le réalisateur a déclaré qu'il n'avait jamais visionné *El Sur*, avant de tourner son film, et que certaines coïncidences entre les deux trames narratives étaient le fruit du pur hasard. Selon lui, les rapprochements entre son œuvre et de supposés hypotextes cinématographiques sont liés au fait que le cinéma espagnol compte peu de films ayant pour protagonistes des fillettes, ce qui a conduit certains spectateurs et critiques à établir des comparaisons parfois artificielles[3].

---

[1] HEREDERO, Carlos F., *Espejo de miradas…, op. cit.,* p. 130.
[2] RECIO GIL, David, « *Alas de mariposa*, de Juanma Bajo Ulloa », *Pliegos de la Ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, n° 7, 2004, p. 123.
[3] RECIO GIL, D., « *Alas de mariposa*… », *art. cit.*, p. 124.

D'une péninsule à l'autre : passerelles vers le cinéma italien

À l'instar de Bajo Ulloa, Bigas Luna ne se considère pas comme un cinéphile[1]. Néanmoins, à la différence de l'œuvre du metteur en scène basque, sa filmographie témoigne d'une indéniable perméabilité à certains modèles cinématographiques, comme Buñuel, sur l'influence duquel nous ne reviendrons pas, mais aussi quelques réalisateurs italiens. Si les multiples sources non hispaniques relevées jusqu'à présent révèlent une prédominance des emprunts à la production nord-américaine, son cas prouve que les metteurs en scène de l'outrance ne se montrent pas pour autant insensibles à d'autres traditions cinématographiques. Bien que la filiation avec le septième art transalpin puisse paraître moins évidente dans le cas d'Álex de la Iglesia, celui-ci déclare compter parmi ses œuvres de référence le film néoréaliste *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica et Cesare Zavattini, 1951), ainsi que la filmographie de Dino Risi[2]. Quant à Pedro Almodóvar, il opte, dans *¿Qué he hecho yo...*, pour l'insertion dans la bande son d'un air de mandoline extradiégétique évoquant la musique composée par Nino Rota pour le film de Luchino Visconti, *Rocco et ses frères* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). L'allusion sonore, qui ouvre et clôt le récit, suggère l'enracinement de la comédie noire du réalisateur *manchego* dans le néoréalisme italien des années 1950-1960, et l'héroïne elle-même apparaît comme la digne héritière des personnages de mères-courage incarnées, entre autres, par Sophia Loren ou Anna Magnani, débordées par la dure réalité quotidienne[3]. Mais c'est bien chez Bigas Luna que l'influence du cinéma transalpin est la plus manifeste, tout particulièrement dans la trilogie rouge dont il confié la musique à Nicola Piovani, compositeur de renom italien, oscarisé en 1997 et ayant travaillé pour les plus grands metteurs en scène de son pays[4]. Propices à l'expression des sentiments humains, le lyrisme et la mélancolie des mélodies de Piovani permettent d'atténuer l'ironie héritée de la tradition espagnole, comme l'explique Bigas Luna : « le dio un sentimiento a la historia que facilita que llegue al público, y lo que era irónico lo rebajó con su música a una segunda lectura. »[5] Par ailleurs, outre son intérêt pour le néoréalisme, illustré principalement par sa « película neorrealista coloreada »[6] *Bambola*, et l'inscription de sa poétique érotico-gastronomique dans une généalogie cinématographique déjà mentionnée (*L'Or de Naples*, *La Grande Bouffe*), il apparaît comme un héritier direct de Federico Fellini, metteur en

[1] « ... non sono, lo ripeto, un cinefilo », déclare-t-il dans l'interview accordée à Maurizio Fantoni Minnella. FANTONI MINNELLA, M., *Bigas Luna*, *op. cit.*, p. 11.
[2] Propos recueillis lors de la Master class organisée à La Sorbonne le 20 décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*.
[3] STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 55.
[4] Citons notamment Marco Bellocchio, Mario Monicelli, les frères Taviani, Giuseppe Tornatore, Giuseppe Bertolucci, Federico Fellini, Nanni Moretti, ou encore Roberto Benigni.
[5] Bigas Luna dans ANGULO BARTUREN, J., *El poderoso influjo…*, *op. cit.*, p. 126.
[6] PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, p. 228.

scène auquel il rend un hommage évident dans *La teta y la luna*, ainsi que le démontre Isabel Pisano :

> Poesía a tope, ternura para dar y tomar e influencias fellinianas, sobre todo en la escena de las tres mujeres gordas […] que recuerdan a las mujeres del pueblo de *Amarcord*: todas robustas, con el máximo de los máximos: la tabaquera. Bigas Luna hace constantes homenajes y referencias a Federico Fellini, y tiene con él idénticas connotaciones, iguales gustos, la misma ironía y el mismo lenguaje expresivo. Ambos subliman lo cotidiano, las funciones del cuerpo, sin actitudes cursis o hipocresías sociales. Bigas, que nació en la cuenca del Mediterráneo; Federico Fellini, que nació casi treinta años antes en Rímini, están unidos intelectual y estéticamente por ese mismo mar[1].

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 (écho paronymique du substantif « teta » en espagnol) n'est pas sans rappeler celui de Titta (aux sonorités proches de celles du vocable italien « tetta »), jeune adolescent d'*Amarcord* (1973). L'image du sein inscrite dans l'onomastique achève donc de tisser un lien étroit entre les deux œuvres. L'hymne au corps grotesque qui accompagne l'éveil érotique des personnages masculins constitue le principal point de convergence entre les univers de ces réalisateurs méditerranéens : les clientes plantureuses de l'épicerie (figure 4) rappellent la buraliste aux chairs débordantes (figure 5) chez le maître italien, tandis que le personnage de Maurice évoque à la fois le motard Scurezza et les créatures felliniennes flatulentes. Artistes itinérants, le pétomane et son épouse sont peut-être eux-mêmes les lointains descendants de Zampanò et de Gelsomina, les forains du long-métrage néoréaliste *La Strada* (1954). Sans doute le troisième opus du triptyque s'inspire-t-il aussi du film-testament de Fellini, *La voce della luna* (1991) : de même que Tete invoque la lune pour le guider dans sa quête, le personnage incarné par Roberto Benigni dialogue avec l'astre et l'implore de l'aider à conquérir la femme aimée. Nous verrons également plus loin que le choix de certains acteurs contribue à alimenter ce rapport dialogique entre le patrimoine cinématographique transalpin et l'œuvre d'un cinéaste catalan qui revendique, à travers le recyclage d'un double legs espagnol et italien, son identité méditerranéenne.

Figure 4

Figure 5

[1] PISANO, I., *Bigas Luna...*, *op. cit.*, p. 210.

L'autophagie référentielle

Outre les emprunts à des œuvres exogènes, espagnoles et étrangères, que nous avons précédemment décelés, le recyclage de la matière cinématographique inclut la pratique de l'autoréférentialité. Les cinq metteurs en scène cannibalisent leurs propres productions, les déforment et les démembrent pour en transplanter des bribes sur de nouvelles créations, soumettant ces matériaux au même traitement que les autres organes textuels greffés sur le corps filmique. Ce transfert s'effectue, en premier lieu, par le biais de la mise en abyme visuelle. Pedro Almodóvar et Juanma Bajo Ulloa, par exemple, insèrent tous deux une citation littérale dans leurs films respectifs, *¿Qué he hecho yo...* et *Alas de mariposa*. Dans le premier cas, le réalisateur apparaît en personne dans le clip diffusé par la télévision du salon et interprète en *play-back* la chanson « La bien pagá ». À ses côtés, Fabio McNamara, sorte de Scarlett O'Hara grotesque vêtue d'une robe à crinoline, est en train de s'apprêter devant le miroir d'une coiffeuse. Sans doute peut-on voir dans cette double apparition et dans le renversement des genres qui s'opère à travers le travestissement, un clin d'œil à l'iconoclasme des deux premiers longs-métrages du réalisateur. Le public extradiégétique peut, de plus, apercevoir furtivement les affiches de *Pepi, Luci, Bom…* et de *Entre tinieblas* dans le studio où est tourné le clip (figure 6). La pratique de la citation et le procédé de l'auto-représentation suggèrent qu'Almodóvar interagit avec sa propre œuvre et son monde personnel, les dévore, les digère et les recycle, érigeant l'autophagie en véritable principe esthétique, posture qu'il maintiendra dans ses films postérieurs[1].

Figure 6

[1] Pour promouvoir la sortie de *¿Qué he hecho yo…*, Almodóvar a également tourné un court-métrage, *Tráiler para amantes de lo prohibido*, dont l'histoire reprend et déforme la trame narrative de la comédie noire. Antonio Holguín envisage ainsi ce film d'un quart d'heure : « supone una mirada interior a su propio universo cinematográfico, a la vez que un autohomenaje que refleja la capacidad intelectual y creativa de este polifacético realizador ». HOLGUÍN, A., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 106. Sur *La concejala antropófaga*, autre court-métrage tourné pour promouvoir la sortie de *Los abrazos rotos* (2009), voir l'article auquel nous avons déjà fait référence : BRACCO, Diane, « *La concejala antropófaga*, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 5, octubre de 2012, p. 94-111, disponible sur : <http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=87>

Dans le second cas, Juanma Bajo Ulloa intègre des références à l'un de ses courts-métrages, *El reino de Víctor*, diffusé par le téléviseur du salon dans trois séquences distinctes : tout d'abord, lorsqu'Ami regarde la télévision aux côtés de sa mère, en train de tricoter les vêtements de l'enfant à naître (on entend en *off* une réplique du film), puis dans un passage ultérieur où Carmen, sortie pour faire les courses, regagne son foyer et constate que la fillette a quitté le salon, laissant le poste allumé (figure 7). Enfin, dans la seconde partie du récit, l'adolescente salue froidement ses parents, en train de visionner le court-métrage : Carmen ignore Ami et Gabriel s'est endormi. Cette triple citation contribue à mettre en lumière les obsessions de Bajo Ulloa et les constantes de son œuvre : le récit décline les thématiques de l'enfermement et de l'incommunication qui lui sont chères, également centrales dans son premier long-métrage. L'espace oppressant du manoir, dans *El reino de Víctor*, répond à celui, asphyxiant, de l'appartement familial, dans *Alas de mariposa*, et les deux films mettent en scène une cellule domestique rongée par la violence (les humiliations et viols que subit la jeune Sara au quotidien se font l'écho des tensions qui gangrènent le foyer d'Ami). À travers ce jeu spéculaire, les textes mis en coprésence dialoguent donc, contribuant à accentuer le malaise du spectateur qui a possiblement identifié la référence. Si la non-reconnaissance de la citation n'entrave pas la compréhension du récit, elle apporte un surcroît de sens qui, par le parallélisme que le public est amené à établir entre les deux films, renforce la tension palpable dans ces séquences.

Figure 7

Les autoréférences peuvent encore être appréhendées comme procédés de la redondance et relever des stratégies de la sérialité. Cette dimension itérative est ainsi l'un des facteurs du rire comique dans la production de Santiago Segura, qui met en œuvre des ressorts en partie semblables à ceux déployés par les créateurs de séries télévisées : « retour de personnages, de motifs et de situations, redondance des dialogues et de la bande-son avec l'image, mais aussi

mécanismes narratifs basés sur l'itération comme le gimmick ou le leitmotiv. »[1] Le metteur en scène recourt ainsi à certains gags récurrents d'un film à l'autre, tels ceux de la « pajilla » que le policier propose à ses différents acolytes lors de leurs rondes nocturnes, ou encore de l'irruption du propriétaire du bar où Torrente a l'habitude de consommer des whiskys qu'il ne paie jamais. Le corpus de chansons composé pour la trilogie alimente ce processus autophage : le « casposo himno torrentiano »[2] qui inaugure le premier volet, « Apatrullando la ciudad », donne lui-même lieu à une circulation textuelle au sein de la série puisqu'il est repris dans le deuxième film, puis partiellement cité dans « Torrente, el Protector », chanson phare du film homonyme, et revisité dans le générique de fin de *Torrente 4*. Le morceau composé pour le troisième opus propose une sorte de collage auditif consistant en la juxtaposition de citations empruntées à la bande originale des chapitres antérieurs, ainsi que de répliques cultes du premier épisode. Les personnages eux-mêmes peuvent être considérés comme des fragments textuels que le cinéaste transplante d'un film à l'autre : Rafi et sa famille, qui côtoient Torrente dans le premier volet, assistent à la réintégration du protagoniste dans la police à la fin de *Torrente 2* ; on retrouve Reme, la mère de Rafi, et sa nièce Amparito dans *Torrente 5*, ainsi que Solís, le complice du troisième volet, dans *Torrente 4* ; le barman et le chef de police apparaissent quant à eux de manière ponctuelle mais récurrente dans l'ensemble de la série. Dans le premier long-métrage, le plan furtif, déjà évoqué, du portrait de Julio Iglesias, passé au mixeur avec les restes de nourriture recueillis par Torrente pour son père, constitue encore un évident clin d'œil à la production primitive du réalisateur : la photo de l'artiste accrochée dans l'antre du psychopathe Evilio est maculée du sang de ses victimes tandis que le *Perturbado* lit, dans sa chambre d'hôpital, une biographie consacrée au chanteur, envers des répugnants personnages incarnés par Segura.

C'est aussi à l'allusion autoréférentielle que recourt Bigas Luna dans son triptyque ibérique. Le réalisateur y sème des clins d'œil à la première phase de sa trajectoire cinématographique. Dans *Huevos de oro*, par exemple, le gros plan suggestif de la saucisse que la femme de Gil glisse dans sa bouche charnue évoque clairement celui de *Bilbao*, dans laquelle la compagne du personnage masculin, María, engloutit lascivement ce même aliment, et, indirectement, la nature morte composée par Leo à l'aide d'un poisson mort et d'une saucisse[3]. La présence de chiens, dans le même long-métrage, permet également d'établir des correspondances entre les films : le couple de caniches nains ridiculement humanisés par Ana et,

---

[1] COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télévisées ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010, p. 29-36.
[2] SEGURA, Santiago, Argumento y guión *Torrente 2: Misión en Marbella*, 2ª versión, julio 2000, Amiguetes Entertainment SL y Lolafilms SA, p. 110.
[3] Voir la section 2.1.2. de la première partie, « Le cinéma avant-gardiste de Bigas Luna ou l'exploration des déviances de l'être humain ».

dans un autre passage, les deux bergers allemands qui assistent aux ébats de Benito et de Marta, renvoient respectivement au petit caniche et aux chiens loups de *Caniche*. Ces présences anecdotiques peuvent être perçues comme des clins d'œil par un spectateur connaissant l'œuvre de Bigas Luna, lequel reprend des éléments de ses premiers longs-métrages et les adapte au changement de tonalité qui s'est opéré dans sa filmographie en l'espace d'une quinzaine d'années. Dans ce dernier exemple, il applique au motif du chien le principe de la dualité qui régit l'univers de *Huevos de oro*, stratégie qui lui permet de faire dialoguer son triptyque ibérique coloré avec ses films les plus sombres. De la même façon, Álex de la Iglesia sème dans *Muertos de risa* quelques probables et discrètes allusions à ses longs-métrages antérieurs : la chèvre des légionnaires, notamment, est peut-être une réminiscence du bouc de *El día de la bestia*. Qu'il soit chargé d'un symbolisme satanique mis au service de la critique des dérives de la société contemporaine, ou bien utilisé comme mascotte de représentants de la répression franquiste, l'animal est associé, dans les deux cas, aux représentations de la sauvagerie humaine. Quant à Nino, il est incarcéré dans le centre pénitentiaire de Carabanchel, quartier madrilène d'où est originaire José María, dans *El día de la bestia*. Cet ancrage géographique commun contribue à tisser un lien généalogique entre les deux personnages, de surcroît interprétés par le même acteur – lui-même né à Carabanchel –, et, par voie de conséquence, à la fois entre les textes filmiques, et entre la fiction et le réel. En même temps, tous les exemples que nous avons analysés montrent que cette pratique de l'autophagie référentielle, commune aux cinq cinéastes, relève avant tout d'un jeu entre le réalisateur et son public. Le premier sollicite la « mémoire ludique »[1] de ce dernier, flatté, lorsque la reconnaissance a lieu, de pouvoir identifier des clins d'œil qui lui permettent de naviguer à l'intérieur d'une même filmographie.

Résonances métadiscursives

On peut enfin dire quelques mots d'un certain type d'allusions qui font apparaître le cinéma non seulement comme une source d'inspiration majeure pour ces metteurs en scène, mais aussi comme un objet que certains d'entre eux dissèquent et interrogent, lors de leurs opérations de recyclage. Plusieurs réalisateurs glissent ainsi, dans les dialogues, des répliques aux résonances métadiscursives dont les énonciateurs sont en quelque sorte le porte-parole du cinéaste dans la diégèse. Dans *Muertos de risa*, deux des anciens artistes du *Teatro Argentino* viennent rendre visite à Nino à l'infirmerie de la prison et l'un d'eux lui expose les raisons de sa reconversion professionnelle : « Ahora lo que quiere la gente son naves espaciales, extraterrestres y la puta mierda de los efectos especiales, que va a acabar con nosotros. » À travers cette assertion fataliste, Álex de la Iglesia semble se référer à la situation du cinéma

[1] SAMOYAULT, T. « La mémoire ludique », *L'Intertextualité…*, *op. cit.*, p. 58-65.

espagnol dans les années 1990 et à un certain type de production qui lui a permis de s'imposer dans le paysage cinématographique, contribuant au renouvellement de l'industrie nationale. L'ami de Nino pointe la préférence du public pour des films de genre divertissants, catégorie dans laquelle s'inscrit le réalisateur basque lui-même, dès l'époque de son premier long-métrage, *Acción mutante*. C'est précisément dans un vaisseau spatial que voyage sa bande de terroristes estropiés, protagonistes d'un récit qui parodie clairement les codes de la science-fiction. Les décors de bric et de broc de cette première œuvre cèdent le pas à des effets spéciaux plus élaborés dans *El día de la bestia*, film qui, nous l'avons montré, contribue à sceller la réconciliation du public espagnol avec le cinéma national. Le succès populaire de ces deux premiers longs-métrages, par conséquent, semble corroborer les propos de l'ancien collègue de Nino, dans la mesure où il tient en partie à la vocation divertissante de films dont l'auteur joue allègrement avec les genres et n'hésite pas à recourir aux trucages, voire, dans le second, à l'image de synthèse. L'influence de la production *mainstream* nord-américaine est sensible dans cette nouvelle approche de la création cinématographique en Espagne. Dans *Muertos de risa*, la réplique de Bruno, qui affirme avoir travaillé pour les Américains afin d'impressionner Nino lors de leur premier casting, est d'ailleurs peut-être la métaphore de cette connexion entre le cinéma de consommation hollywoodien et une certaine production espagnole qui s'inspire ouvertement de ce dernier. De même, quelques-unes des interventions des personnages de *Torrente* invitent à voir dans les films populaires importés d'Outre-Atlantique l'une des principales sources du cinéma de divertissement espagnol. Dans le premier opus, par exemple, l'un des hommes de main du narcotrafiquant explique à un collègue, admiratif des tortures atroces infligées par leur patron au malheureux livreur chinois, que *el Francés* « va mucho al cine ». Quant à Cuco, dans *Torrente 2*, il s'émerveille de participer à une course-poursuite spectaculaire, au milieu d'explosions et de véhicules en flammes, « como en las películas ». À un deuxième degré, les différents commentaires de ces créatures de celluloïd, qui se prennent pour les personnages du cinéma de consommation dont ils sont friands, induisent une lecture métafilmique éclairant les mécanismes de la parodie, dans plusieurs des longs-métrages étudiés ici : la production espagnole postmoderne s'enracine en partie dans la culture cinématographique internationale et renouvelle tout particulièrement le film de genre, selon différentes modalités qu'il importe à présent d'examiner.

3.2.2. Difformité et hybridité génériques

Parmi les matériaux hétérogènes réemployés lors des opérations de métissage et de recyclage qui sont la spécificité du cinéma postmoderne, le genre occupe une place à part[1]. Il constitue un architexte[2] caractérisé par ses propriétés sémantico-syntaxiques, récurrences thématiques et formelles qui posent les limites de son schéma structurel. Son existence est subordonnée à ce que Jacques Derrida définit comme la « loi du genre » : « dès que le genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. »[3] Or, les stratégies carnavalesques de la distorsion, de l'hybridation, du renversement et de l'éclatement déployées par les cinq metteurs en scène, dans leurs longs-métrages respectifs, affectent plus ou moins les modèles génériques qui cohabitent au sein du texte filmique. Dans la production de la démocratie, les relectures du cinéma de genre sont synonymes de transgression, en ce sens qu'elles impliquent l'abolition de ces lignes limitrophes et aboutissent à l'entremêlement kaléidoscopique des patrons cinématographiques, recomposés et réinterprétés au cours du processus de recyclage postmoderne. Jordi Sánchez Navarro analyse ce phénomène chez la génération des réalisateurs « de géneros » à laquelle appartient Álex de la Iglesia :

> Los géneros clásicos son viviseccionados y reformulados a través de unas nuevas y potencialmente infinitas hibridaciones temáticas y estructurales que, sin variar en la esencia de los códigos narrativos canónicos, reescriben lo ya sabido a través de secuelas, pastiches intergenéricos y emergentes subgéneros[4]…

En effet, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa et Santiago Segura, tout comme Enrique Urbizu ou Alejandro Amenábar, autres représentants du cinéma de genre espagnol des années 1990, ainsi qu'Almodóvar et Bigas Luna, réalisateurs de la génération antérieure, jonglent sans cesse avec les codes cinématographiques. S'ils font en sorte que le public soit en mesure d'identifier certains patrons standardisés, ils manifestent une liberté créatrice témoignant paradoxalement d'une volonté de s'éloigner, la plupart du temps, des référents génériques afin de désorienter le spectateur et de bouleverser ses attentes. Autrement dit, le genre représente un modèle conventionnel dont ils brouillent les contours en lui appliquant les principes constitutifs de l'esthétique de l'outrance. Ils franchissent les frontières du cadre originel défini par la norme académique, injectant leurs propres propositions dans des moules génériques qu'ils n'hésitent pas à croiser, à déformer et à faire éclater. Dans leurs films, le genre cinématographique ne se

---

[1] MOINE, Raphaëlle, « L'inflation post-moderne du mélange des genres », *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan / VUEF, coll. « Nathan Cinéma », p. 109-110.
[2] Raphaëlle Moine élabore sa théorie à partir des travaux de Gérard Genette sur la transtextualité. *Ibid.*, p. 42-43.
[3] DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », n° 14, 1985, p. 253.
[4] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 14.

conçoit donc pas comme une entité rigide et cloisonnée, mais comme une matière malléable et sécable à la guise de chacun des metteurs en scène : les expérimentations dont il fait l'objet aboutissent à de véritables déviances, formes monstrueuses situées en marge du centre que constitue « la formule stable du genre »[1].

Le pastiche chez Juanma Bajo Ulloa

La pratique du « pastiche intergenérico » signalée par Jordi Sánchez Navarro est illustrée par les deux drames de Juanma Bajo Ulloa, qui sont un cas singulier dans notre corpus. Si le metteur en scène se défend d'être un cinéphile, ses réalisations ne reflètent pas moins l'influence des films de genre dont il s'est imprégné depuis l'enfance. Tandis que les quatre autres cinéastes versent plutôt dans la transgression parodique, modalité de réécriture qu'il privilégie lui-même dans sa comédie *Airbag*, le recyclage des codes cinématographiques, dans ses deux premiers longs-métrages, s'opère moins sur le mode de la déformation carnavalesque que de l'imitation et de la combinaison d'effets de genre. Le réalisateur morcelle les catégories cinématographiques et en insère des fragments dans ses films, les atmosphères singulières qui caractérisent son univers personnel naissant précisément de l'assemblage de ces bribes génériques. Le drame familial *Alas de mariposa* intègre ainsi des éléments thématiques et formels empruntés au « cine de terror » et au *thriller* psychologique : la présence fantomatique du grand-père, incarnation de la malédiction qui semble peser sur la modeste famille, la méfiance paranoïaque de la mère à l'égard de la fillette, le rêve prémonitoire qui préfigure l'assassinat du petit frère, le mutisme de l'enfant, la menaçante icône du Christ posée sur la table de nuit et les inquiétantes silhouettes des insectes qui ornent les murs sombres de la chambre d'Ami se conjuguent à des jeux de focalisation et à des effets visuels créant un insoutenable climat de peur et de tension. Celle-ci explose lorsque l'adolescente est violée par Gorka, jeune homme apparemment affable dont les intentions réelles sont brutalement dévoilées au spectateur, dans une séquence qui multiplie les fausses pistes narratives. La violence explicite de *La madre muerta* procède également de la réappropriation des codes du *thriller* que le metteur en scène fait interagir avec ceux d'autres genres cinématographiques : la longue séquence où Blanca s'introduit dans la maison des ravisseurs pour délivrer Leire génère une tension dramatique qui évoque le film de suspense, tandis que l'atmosphère angoissante de la cathédrale abandonnée, renforcée par le son de l'orgue et les hurlements démoniaques d'Ismael, renvoie, à nouveau, au « cine de terror » et même, pour Frédéric Strauss, à la tendance anglo-saxonne du « fantastique gothique années 50 ou 70 »[2]. Par conséquent, la réécriture implique, dans les deux longs-métrages de Bajo Ulloa, la

[1] MOINE, R., *Les Genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 104.
[2] STRAUSS, Frédéric, « *La Madre muerta* », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 501, avril 1996, p. 78.

récupération des propriétés de certains genres que le réalisateur imite et entrelace, sans pour autant les soumettre au processus de déformation mis en œuvre chez les quatre autres cinéastes.

Parodies génériques : du mélodrame à la comédie postmoderne

La distorsion préside, en revanche, au recyclage des genres chez les metteurs en scène qui privilégient plutôt la pratique du détournement parodique, ce dernier offrant au spectateur une lecture au second degré qui le fait jouir à la fois du plaisir de la reconnaissance du genre et de celui de la parodie en tant que mode d'énonciation[1]. Dès le début des années 1980, Pedro Almodóvar apparaît ainsi comme un précurseur dans le traitement déformant des codes cinématographiques. Féru de films de genre, sensible notamment à la tradition américaine, il se dit incapable de se plier aux normes d'une seule catégorie car « [u]n cinéaste qui veut faire un film personnel ne peut pas accepter toutes les règles d'un genre »[2] : il transgresse volontiers ces dernières, distordant et entremêlant les patrons génériques. Il remodèle en particulier le mélodrame, tombé en désuétude, qu'il réhabilite dans *Entre tinieblas*, puisant une partie de son inspiration dans les films du réalisateur américain Douglas Sirk. L'introduction de boléros dans la diégèse participe de la réactualisation du genre que Jacques Aumont et Michel Marie définissent comme « un drame populaire accentuant les effets pathétiques, souligné par une musique expressive »[3]. « [Q]uintaesencia musical del cine almodovariano »[4], cette variété de chanson et de danse elle-même populaire, apparue à Cuba au début du XXème siècle, constitue dans le récit bien plus qu'un simple accompagnement sonore. Parce qu'elle privilégie la thématique de l'amour et de ses désillusions, elle est propice à l'expression des sentiments que fait naître Yolanda, interprète de boléros, chez la Mère Supérieure. Elle remplit dans le film une fonction qui, en quelque sorte, réactive le rôle de la musique dans les genres dramatiques populaires espagnol : conjuguée à l'atmosphère *costumbrista* et aux effets comiques des outrances du langage, elle contribue à faire apparaître *Entre tinieblas* comme une forme de *sainete* contemporain[5]. Lors d'une conversation, les deux personnages féminins en soulignent d'ailleurs toute la puissance émotionnelle :

> Madre Superiora: Adoro toda la música que habla de los sentimientos: bolero, tango, merengue, salsa, ranchera…

[1] MOINE, R., « Parodie et pastiche », *Les Genres au cinéma*, *op. cit.*, p. 110-112.
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 122.
[3] AUMONT, Jacques & MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », série « Analyse-théorie », 2001, p. 123.
[4] HOLGUÍN, A., *Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 193.
[5] CENTENO, Enrique, « Un sainete más », *Diario 16*, Madrid, 06/11/1982.

> Yolanda: Es que es la música que habla, que dice la verdad de la vida. Porque quien más y quien menos siempre ha tenido algún amor o algún desengaño.

Dans cette même séquence, c'est par le truchement du boléro de Lucho Gatica, « Encadenados », dont elles interprètent tour à tour les couplets en superposant leur voix à celle du chanteur chilien, que les deux femmes communiquent : la chanson s'apparente à un dialogue amoureux, visuellement intensifié par le procédé du champ-contrechamp. Dans la dernière partie, Yolanda se produit devant les nonnes, à l'occasion de l'anniversaire de sa bienfaitrice. Elle interprète un boléro du Portoricain Cheo Feliciano, dont les paroles délivrent une information à valeur proleptique puisque le spectateur comprend rétrospectivement que la prestation était pour la protagoniste un moyen d'adresser un message d'adieu à la Mère Supérieure : « Si a tu amor yo llegué porque llegué, / De tu amor yo salí porque salí ». Les paroles évoquent une arrivée et un départ symboliques, trajectoire amoureuse qui répond au parcours de Yolanda dans la fiction puisqu'à l'issue du spectacle, elle décide de quitter le couvent, abandonnant la religieuse à sa peine. Mais c'est un mélodrame passé au filtre de la postmodernité, métamorphosé par les hybridations génériques, qu'élabore Almodóvar dans *Entre tinieblas* : ses codes dialoguent avec ceux de la comédie, mais aussi avec certaines des coordonnées du film noir, à la fois sur les plans thématique (au début du récit, Yolanda fuit les enquêteurs qui la soupçonnent d'avoir tué son compagnon) et esthétique (les séquences nocturnes confèrent une tonalité mélancolique à l'œuvre, accentuée par la tristesse du thème musical et les jeux de clair-obscur), tout en convoquant ironiquement le cinéma religieux franquiste[1]. Le recyclage du mélodrame, métissé à des traditions cinématographiques hétérogènes au sein de l'œuvre, « verdadero *collage* estético, fílmico y sonoro, que refleja muy bien el eclectismo de la estética posmoderna »[2], est synonyme de transposition grotesque du genre : les outrances physiques et comportementales des *Redentoras Humilladas* constituent un contrepoint comique à la gravité que confèrent au récit les tourments amoureux et la toxicomanie des deux personnages principaux, et contribuent à redessiner les canons du genre, déformé par les interférences avec d'autres patrons normatifs. Saša Markŭs analyse ainsi la trame mélodramatique que le réalisateur tisse autour de l'attraction homosexuelle de la Mère Supérieure pour Yolanda : « Los motivos que maneja Almodóvar no aparecen en los melodramas clásicos, incluso, mirándolos desde el punto de vista de la axiología de este género, deberían considerarse como obscenos. »[3] En brisant certains tabous sociaux, le metteur en scène fait simultanément voler en éclats la matrice générique

[1] YARZA, A., *Un caníbal en Madrid…*, *op. cit.*, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 53-54.
[3] MARKŬS, S., *La poética de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 53.

traditionnelle pour développer ses propres critères axiologiques, « modificando la clave impuesta por la sociedad por una propia más íntima »[1].

Au début de la décennie 1990, Bigas Luna se réapproprie à son tour cette catégorie cinématographique dans le premier volet de la trilogie ibérique. Ses manipulations génériques illustrent les propos de Peter William Evans qui fait remarquer, dans son exégèse consacrée à *Jamón jamón* : « La sombra de Almodóvar se percibe, sobre todo, en un aspecto que ha influido […] en el cine español en general: el de la flexibilidad de las fronteras entre los géneros fílmicos. »[2] Là encore, la musique et le boléro (le morceau « Házmelo otra vez » en particulier), vecteurs des émotions des personnages, contribuent à la revitalisation du genre. Mais de la même façon qu'Almodóvar opte pour la représentation de certains comportements sociaux transgressifs en regard des conventions thématiques du mélodrame, « les grands problèmes humains et les luttes de l'âme »[3] traditionnellement affichés par ce dernier donnent lieu, dans l'œuvre de Bigas Luna, à des excès corporels dont la mise en images sert cette déformation des codes du genre. De plus, celui-ci est, chez l'un comme chez l'autre, entremêlé à la comédie et soumis, au moment du processus de réécriture, à une distorsion étroitement liée à la réactualisation de la généalogie grotesque nationale. L'humour noir hérité de la tradition espagnole contribue à la subversion de ses patrons et implique une distanciation ironique qui désamorce en partie l'identification du spectateur aux personnages, caractéristique du genre mélodramatique. Bigas Luna lui-même présente *Jamón jamón* comme « un melodrama » *sui generis* « que es una especie de retrato simbólico de la España contemporánea »[4], résultant, comme chez Almodóvar, de la distorsion d'un moule générique dans lequel il injecte des éléments grotesques issus de ses diverses relectures de la production culturelle nationale.

Ces objets filmiques composites s'inscrivent dans la catégorie des « comedias postmodernistas », étiquette empruntée par Peter William Evans à Barry Jordan et à Rikki Morgan-Tamosunas[5], et attribuée à ce qui peut être considéré comme l'un des « emergentes subgéneros » cinématographiques mis en évidence par Jordi Sánchez Navarro, dans son analyse de la réécriture des canons génériques, citée plus haut. Ce concept perpétue et enrichit la longue tradition de la comédie – genre traditionnellement considéré comme frivole, fait remarquer Álex de la Iglesia[6] – qui traverse l'histoire du cinéma espagnol. Le recyclage du genre comique se

---

[1] MARKŬS, S., *La poética de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 53.
[2] EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 23.
[3] VALLET, Antoine, RAMBAUD, Charles & FALCOMBELLO, Louis, *Les Genres du cinéma*, Paris, Ligel, coll. « Perspectives », n° 461, 1958, p. 53.
[4] Bigas Luna dans VIDAL, Nuria, *Fotogramas*, cité par EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 113.
[5] JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, « *Jamón jamón*: a Tale of Ham and Pastiche », *Donaire* n° 2, 1994, p. 57-64, cité par EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 23.
[6] Propos recueillis lors de la Master class organisée à La Sorbonne le 20 décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*.

manifeste notamment, chez des réalisateurs comme Pedro Almodóvar ou Álex de la Iglesia, par une réappropriation partielle de la rhétorique visuelle mise en œuvre dans le cinéma grotesque. Le procédé de saturation du champ ou l'effet choral chers à Berlanga (figure 8), par exemple, sont repris dans *¿Qué he hecho yo...* et dans *La comunidad* (figure 9), comédies noires où « la coralidad, la utilización sistemática del humor y su entronque popular, aunque [los cineastas] no recurre[n] al plano-secuencia, tan característico del director valenciano »[1], permettent de souligner grotesquement le caractère asphyxiant des espaces générateurs de violence.

Figure 8. *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga

Figure 9

Objet filmique pluriel, la comédie noire d'Almodóvar est particulièrement représentative de cette sous-catégorie qui émerge dès les premières années du postfranquisme, fondée sur le collage de matériaux génériques recyclés. Elle réactive, dans le contexte de la jeune Espagne démocratique, le portrait néoréaliste de la société espagnole brossé dans certains films de l'époque franquiste, ainsi que l'humour corrosif du cinéma grotesque. Ses personnages caricaturaux descendent en partie des familles outrées représentées dans ce dernier, et sont les antihéros d'une sorte de « fotonovela proletaria »[2] puisant tout à la fois du côté du mélodrame (les chansons jouent à nouveau un rôle essentiel dans l'expression des sentiments)[3], du film noir (le cinéaste utilise les atmosphères nocturnes pour souligner le mal-être de la protagoniste et reprend le motif de l'enquête policière), du genre espagnol de la « comedia sexy celtibérica » (détourné dans les séquences mettant en scène Cristal et ses clients), du film fantastique (le surnaturel s'incarne dans le personnage de Vanessa, dotée de pouvoirs télékinésiques), et

[1] GARCÍA DE LEÓN, M. A. & MALDONADO, T., *Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 151.
[2] Jacques Valot cité par GUBERN, Román, « Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar » *in* ZURIÁN, F. A. & VÁZQUEZ VARELA, C. (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, *op. cit.*, p. 51.
[3] Voir SMITH, Paul Julian, « La reescritura del melodrama en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* » *in* CUETO, Roberto (ed.), ¿Qué he hecho yo para merecer esto!! *de Pedro Almodóvar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Textos Minor, 2009, p. 121-139.

faisant dialoguer l'inspiration surréaliste buñuelienne (la présence incongrue du lézard) avec le substrat néoréaliste (la représentation d'une certaine réalité sociale qui évoque tant le cinéma italien que certains films de Rainer Werner Fassbinder[1]). Les genres s'entrecroisent, sont librement revisités et, par là même, altérés, au sein du collage que constitue le texte filmique : l'enquête ouverte à la suite du meurtre grotesque d'Antonio, confiée à d'inefficaces policiers, contribue à distordre les codes du film noir ; la vantardise outrée du client exhibitionniste et la substitution du fouet que réclame Lucas à Cristal par l'un des troncs de la grand-mère dégradent ridiculement le contenu des scènes érotiques ; quant au personnage de Vanessa, il est prétexte à l'insertion d'un clin d'œil parodique au film *Carrie* (Brian de Palma, 1976), qui fait subir une transposition grotesque à l'horreur fantastique puisque, chez Almodóvar, l'enfant utilise ses pouvoirs à des fins exclusivement domestiques, dans des séquences en partie inspirées du *cartoon* (celle, par exemple, où, par le seul pouvoir de la pensée, elle retapisse en un tour de main la cuisine de sa voisine désespérée).

Dans ce même film, Almodóvar fait interagir la tradition cinématographique grotesque espagnole et un traitement de la réalité en partie inspiré du néoréalisme italien, à travers des références à *Surcos* (1951), drame de José Antonio Nieves Conde défini par Carlos F. Heredero comme « el modelo más acabado de neorrealismo a la española levantado y sustentado sobre un edificio no-neorrealista »[2]. Marquée par l'influence du courant transalpin, l'œuvre est la première production espagnole à aborder, sous la dictature, des problèmes sociaux tels que l'exode rural, la pénurie de logements, le chômage, la prostitution ou le marché noir. Malgré le conservatisme de son réalisateur et de ses scénaristes, proches de la Phalange, elle lève le voile sur une réalité jusqu'alors dissimulée par le cinéma officiel[3], mais sans recourir aux mécanismes déformants déployés par le cinéma grotesque dissident. Le film raconte l'installation à Madrid d'une famille de paysans et leur découverte d'un milieu urbain froid et inhospitalier. Contraints de cohabiter dans des espaces exigus et surpeuplés, ils se démènent pour tenter de trouver leur place dans ce nouvel environnement et voient s'envoler tous leurs rêves de prospérité, au sein d'une capitale qui les dévore et les pousse bien souvent à préférer le délit au travail honnête. Cette rapide exposition de l'intrigue permet de mettre en évidence un certain nombre de points de jonction entre l'œuvre de Nieves Conde et celle d'Almodóvar, que Daniela Aronica considère

---

[1] Manuel de la Fuente établit des rapprochements avec *Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?* (*Warum läuft Herr R. Amok?,* 1970) et *Maman Kürsters s'en va au ciel* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, 1975). FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », série « Espagnol », p. 110.

[2] HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. El cine español de los años 50*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, p. 295.

[3] Voir CASTRO DE PAZ, J. L. & CERDÁN, J., « Surcos en el asfalto », *Del sainete al esperpento…*, *op. cit.*, p. 85-91.

comme un hypertexte de la première[1]. En quelque sorte héritiers des laboureurs de *Surcos*, Gloria et ses proches survivent tant bien que mal en marge d'une capitale grise et hostile, et mènent une existence qui n'exclut pas la prostitution, la délinquance et une violence parfois mortelle (Antonio est tué par sa femme, de même que le fils aîné périt à la suite d'un règlement de comptes, chez Nieves Conde). La ville de Madrid est le lieu également choisi par le réalisateur *manchego* pour mettre en scène des êtres de la marge dont les tribulations lui permettent d'aborder le thème du déracinement et de la perte de repères que celui-ci engendre, à travers les personnages de la grand-mère et de Toni (et, dans une moindre mesure, de Gloria) qui, comme la famille de *Surcos*, quittent la ville pour la campagne, au terme du récit. Explicitée par l'écho paronymique entre le nom de l'adolescent et celui de la jeune paysanne Tonia, la référence au film de Nieves Conde fait affleurer les origines rurales de Gloria et des siens, suggérant leur impossible adaptation à l'espace urbain. L'ingénue Tonia présente aussi des caractéristiques communes avec Cristal : optimiste et joyeuse, la jeune fille aspire à devenir *cupletista*, de même que l'exubérante prostituée rêve d'une carrière artistique aux États-Unis, mais se voit finalement réduite à vendre ses faveurs à un riche délinquant. En dépit de l'existence de ces différentes passerelles permettant de circuler d'une œuvre à l'autre, l'hypotexte néoréaliste, qui dépeint le climat social de l'Espagne du début des années 1950 sans recourir à aucune forme d'humour noir, subit, dans le film d'Almodóvar, une transfiguration déformante semblable à celle qui affecte les différentes matrices génériques. Les situations et sujets caricaturaux sont autant d'expressions de l'outrance qui inscrivent l'hypertexte almodovarien dans le prolongement des productions grotesques de Ferreri, de Berlanga, de Fernán Gómez et de Buñuel, lui insufflant la touche *esperpéntica* absente du long-métrage de Nieves Conde. La mise en œuvre des procédés carnavalesques de la réécriture conduit par conséquent à une métamorphose du modèle original, déformé par transposition grotesque de la matière néoréaliste.

Les films hybrides d'Álex de la Iglesia : entre rire et terreur

Comme Almodóvar, Álex de la Iglesia s'insère dans la tradition nationale de la comédie que viennent prolonger certains de ses longs-métrages, produits hétérogènes du brassage postmoderne des genres, qui font dialoguer le comique avec le fantastique, l'action, l'horreur et le *gore*, dans les quatre films analysés ici. Les étiquettes qu'il attribue lui-même à certains de ses films (« comedia de acción satánica », « comedia de terror vecinal ») et que l'on peut, au passage, mettre en perspective avec celles créées par Valle-Inclán (« comedias bárbaras », « farsa

[1] ARONICA, Daniela, « Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español » *in* ZURIÁN, F. A. & VÁZQUEZ VARELA, C. (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, *op. cit.*, p. 57-75.

sentimental y grotesca », « tragedia en cartón », « historias perversas »…)[1], sont la preuve d'une approche fondamentalement grotesque, et donc ambivalente, de la comédie. La monstruosité est, chez le réalisateur basque, génératrice de rire et d'angoisse tout à la fois, réactions antagoniques issus du même sentiment d'étrangeté face aux outrances de l'individu et aux dérèglements du réel. Cette dualité est précisément exacerbée par les hybridations génériques qu'il pratique dans tous ses longs-métrages, à l'exception de *Los crímenes de Oxford*, où il appréhende le genre de façon plus traditionnelle. Il déclare avoir toujours abordé « los géneros desde un ángulo esquimado » : « Siempre los he mirado desde fuera y he jugado con sus códigos, con grandes dosis de un humor cercano al cinismo y la mala leche. »[2]

L'*incipit* de *El día de la bestia* est ainsi paradigmatique de ce croisement ludique des genres. Le spectateur est d'emblée confronté à un va-et-vient entre fantastique et comédie : Ángel pénètre, nerveux, dans une église pour confier à un autre prêtre l'inquiétant secret qu'il vient de découvrir. Cette tension inaugurale est alimentée par l'impossibilité pour le spectateur d'accéder à l'information délivrée par le personnage, le son des cloches et le croassement des corbeaux, motifs sonores empruntés au fantastique traditionnel, couvrant la conversation. Mais l'irruption d'un gag verbal dans ce qui s'apparentait *a priori* à un début canonique de film d'épouvante satanique, sur le modèle de *L'Exorciste* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), de *La Malédiction* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) ou de certains longs-métrages tournés en Espagne à la même époque (*Exorcismo* de Juan Bosch, 1974 ; *La endemoniada* de Armando de Ossario, 1975), crée une dissonance entre les attentes du spectateur et l'action. Au moment où le père Berriartúa se demande si « podr[án] soportar esta cruz », la gigantesque croix noire de l'église s'effondre sur son interlocuteur, tué sur le coup, suscitant chez le public un rire qui décrédibilise l'événement irrationnel et vient désamorcer le sentiment premier d'angoisse. Que l'on y voie une réponse du diable à la question du curé, dont on découvre un peu plus loin qu'il s'est mis en tête de débusquer l'Antéchrist, ou le simple fruit du hasard, la chute de la croix présente une dimension comique suggérant que, si le cinéma d'épouvante est bel et bien présent dans l'arrière-plan hypotextuel du film, c'est sous la forme d'une matrice que de la Iglesia convoque pour mieux la parodier[3]. Tout en se réappropriant les conventions du fantastique (contexte nocturne propice à l'irruption du surnaturel, va-et-vient entre deux réalités, inversion

[1] CARDONA, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 47.
[2] Álex de la Iglesia dans SARDÁ, Juan, *El Cultural* de *El Mundo*, 17/01/2008.
[3] Cette démarche parodique est illustrée par l'affiche du film elle-même. Outre le probable clin d'œil visuel au logo créé pour la série *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966), l'ombre en forme de croix que projette la silhouette du diable-bouc semble directement inspirée de celle figurant sur l'affiche de *La Malédiction*, film d'épouvante dont Álex de la Iglesia reprend certains éléments narratifs. Ángel cherche à alerter les citoyens madrilènes de la naissance imminente de Satan, de même qu'un prêtre tente de convaincre le protagoniste du film de Richard Donner de tuer son fils, incarnation humaine de l'Antéchrist.

des repères), il les distord en insérant éléments comiques et scènes d'action hypertrophiées, tout au long d'un récit « con ramalazos de humor negro y esperpento hispánico »[1], situé au carrefour de la tradition grotesque espagnole et du cinéma *mainstream.* Ces références cinématographiques sont, qui plus est, enrichies de clins d'œil à l'univers de la bande dessinée dont « [los] personajes masacrados », surmontés de « [sus] clásicos 'bocadillos' poblados de estrellas, rayos y centellas »[2], paraissent s'animer à l'écran[3]. L'entrecroisement de ces antécédents hétérogènes permet au cinéaste d'évacuer le fantastique canonique, grâce à un écartèlement générique qui répond aux déclinaisons de la fragmentation dans la diégèse, observe Stéphanie Canteaut : mêlé à la comédie, le fantastique cède aussi la place, dans certains épisodes, « au gore, avec ses excès et ses effets sanguinolents. Avec cette œuvre, tous les codes volent en éclats. Que ce soit dans l'univers diégétique (les interdits catholiques), dans les représentations véhiculées, et enfin dans le filmage (où le gore apparaît, transgressant les lois du fantastique). »[4] De la Iglesia s'amuse par conséquent avec les conventions du « cine de terror » et caricature celui-ci en soumettant ses motifs traditionnels à une distorsion *esperpéntica* conduisant au renouvellement d'un « genre fantastique typiquement espagnol »[5], représenté par un certain nombre de longs-métrages des années 1960-1970, parmi lesquels on peut citer les films du cinéaste culte Jesús Franco[6]. Pour Jean-Claude Seguin, *El día de la bestia* est ainsi paradigmatique d'un « fantastique péninsulaire […] qui retravaille et retrouve des traditions espagnoles »[7] : à l'heure de la postmodernité, Álex de la Iglesia s'approprie un genre cinématographique disparu de la production nationale en insufflant à son œuvre l'héritage de l'*esperpento* et, plus largement, celui du patrimoine grotesque national. Le film, qui relève de la

---

[1] HEREDERO, Carlos F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 457.
[2] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 41.
[3] Álex de la Iglesia s'approprie aussi l'esthétique visuelle du *cómic* dans d'autres séquences : les plans sur la gigantesque enseigne lumineuse Schweppes présentent par exemple une double dimension textuelle et iconique qui peut évoquer les vignettes et les phylactères de la bande dessinée.
[4] CANTEAUT, Stéphanie, « *El Día de la Bestia* d'Alex de la Iglesia, Espagne, 1997 : perte ou reconnaissance d'un Éros ? » *in* BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François & MOINE, Raphaëlle (coord.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, Actes du colloque organisé par l'AFECCAV (Bordeaux, 28-29-30 novembre 2000), 2002, p. 282.
[5] CHAMBOLLE, Delphine, « *El Día de bestia* de Álex de la Iglesia, comédie *esperpéntica* fantastique » *in* RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (coord.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 89-99.
[6] Il est sans doute le représentant le plus emblématique de la tradition fantastique qui fleurit en Espagne à cette époque. Réalisateur indépendant et souterrain, grand cinéphile, il est l'auteur d'une œuvre abondante (il tourne environ cent-cinquante films en quarante ans) que Jean-Claude Seguin qualifie de « ringard[e] et marginal[e] ». Refusant toute forme de convention, il marie violence, sadomasochisme et humour dans une production qui préfigure, par certains aspects, l'alliance entre comique et terreur dans les films d'Álex de la Iglesia. Au début des années 1970, il se tourne vers le cinéma S et réalise les premiers films pornographiques espagnols. SEGUIN, Jean-Claude, « Les mutations géniales de Jesús Franco », *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan / SEJER, coll. « Cinéma 128 », n° 67, 2004, p. 77-78.
[7] Voir le constat dressé par Jean-Claude Seguin de la situation du fantastique dans le cinéma espagnol contemporain : SEGUIN, Jean-Claude, « État du fantastique dans le cinéma espagnol », *Le Cinéma espagnol*, *Les Langues néo-latines*, n° 328, mars 2004, p. 55-70.

catégorie, définie par l'auteur, du « fantastique dichotomique »[1], fondée sur un affrontement entre des forces manichéennes, déploie des stratégies déformantes pour suggérer que le mal ne surgit pas là où on l'attend : ses origines sont à rechercher moins dans la mythologie exploitée par le cinéma satanique traditionnel, que le réalisateur utilise ici pour mieux la détourner, que dans la réalité sociale d'une Espagne contemporaine outrée, figurée par sa capitale apocalyptique.

Les collages d'Álex de la Iglesia incluent également le détournement plus ou moins explicite de certaines œuvres de référence dont s'est imprégné le metteur en scène, durant sa jeunesse. Il introduit, entre autres, dans ses œuvres postmodernes, quelques « evidentes y disfrutables ecos de la 'trilogía de los apartamentos' de Polanski »[2], composée par les films fantastiques *Répulsion* (*Repulsion*, 1965), *Rosemary's baby* (1968) et *Le locataire* (1976), ces deux derniers ayant en partie inspiré les intrigues de *El día de la bestia* et de *La comunidad*. *Rosemary's baby* narre les événements étranges qui bouleversent la vie d'un homme et de son épouse, enceinte, après leur emménagement dans un vieil immeuble new-yorkais, considéré comme maléfique par un de leurs amis. Ils font la connaissance d'un couple de mystérieux voisins qui s'immiscent peu à peu dans leur existence et que l'héroïne soupçonne d'appartenir à une secte satanique voulant lui arracher son enfant. *El día de la bestia* entretient, comme le film de Polanski, une ambiguïté fantastique que le dénouement ne permet pas de dissiper et laisse planer le doute, tout au long du récit, sur la nature des événements diégétiques : ceux-ci sont-ils réellement la manifestation d'une puissance maléfique ou bien simplement le fruit du délire paranoïaque du personnage principal ? Hypotexte de *La comunidad*, le troisième volet de la trilogie raconte l'histoire du nouveau locataire d'un appartement dont la précédente occupante s'est suicidée, bien vite harcelé par les autres habitants de l'immeuble. Álex de la Iglesia recycle les figures d'inquiétants voisins, ainsi que le motif de l'immeuble comme *locus terribilis*[3], et actualise « ese punto de agresividad que pone Polanski a la[s] historia[s] »[4], en hybridant à nouveau le fantastique et l'horreur avec des éléments comiques. Outre la référence à la bande

---

[1] Il l'oppose à celle du « fantastique syncrétique », qui brouille les frontières entre l'ici-bas et l'au-delà, comme dans le film d'Alejandro Amenábar, *Los Otros* (2001). *Ibid.*, p. 67-70.
[2] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 128.
[3] Le metteur en scène Jaume Balagueró décline également le motif de l'immeuble décrépit dans certains de ses films d'horreur : dans *Para entrar a vivir* (2006), réalisé dans le cadre du programme télévisé *Películas para no dormir*, auquel a aussi participé Álex de la Iglesia, un agent immobilier psychopathe séquestre et persécute les locataires potentiels des appartements d'un bâtiment de banlieue abandonné. Dans *REC* (2007), un mystérieux virus se répand dans un immeuble barcelonais placé en quarantaine, que le spectateur parcourt à travers la caméra subjective de deux journalistes enfermés avec les résidents.
[4] Álex de la Iglesia dans ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 234-235.

dessinée de Francisco Ibáñez, *13, rue de Percebe*[1], les visites inattendues des acheteurs potentiels, notamment, constituent des parenthèses narratives inspirées de la comédie classique et permettant l'évacuation ponctuelle de la tension accumulée au cours des séquences d'affrontement ou de poursuite. Dans ce même film, le metteur en scène revendique visuellement la filiation avec la trilogie de Polanski, grâce à l'inclusion d'un plan sur les bras des résidents de l'immeuble s'agitant tout autour de l'encadrement de la porte pour forcer l'ouverture du logement provisoirement habité par Julia (figure 10). Il est ici clairement fait allusion à l'image des mains surgissant des murs pour saisir le corps du personnage incarné par Catherine Deneuve dans *Répulsion* (figure 11).

Figure 10

Figure 11

La réécriture hypertextuelle s'effectue ainsi toujours, dans ces différents exemples, sur le mode de la distanciation ironique, procédé déformant que le réalisateur basque met également en œuvre dans ses relectures de la filmographie hitchcockienne : « Polanski e Hitchcock planean constantemente por la fibra de la película, pero lo hacen convenientemente pervertidos a la manera a la que ya nos había acostumbrado De la Iglesia en sus anteriores películas »[2], observe Jordi Sánchez Návarro, à propos de *La comunidad*. L'univers du maître du suspense est effectivement convoqué dès les premières minutes du film à travers une représentation fixe et

[1] Elle met en images le quotidien des résidents d'un immeuble vu en coupe. « Se montó una especie de réplica a tamaño natural de *13, rue de Percebe*, el tebeo de Ibáñez, lo que nos permitió mover la cámara por donde quisimos. » Álex de la Iglesia dans CALLEJA, Pedro, *La Luna*, *El Mundo*, 09/09/2000, p. 58.
[2] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 128.

stylisée de Julia munie d'un couteau de cuisine, intégrée au générique d'ouverture. Ce clin d'œil initial prépare le spectateur au détournement ultérieur d'éléments visuels et narratifs empruntés, entre autres, à *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959) ou *Psychose* (*Psycho*, 1960). La séquence finale sur les toits de Madrid renvoie, par exemple, à la course-poursuite des protagonistes gravissant le Mont Rushmore dans le deuxième film (figure 12), également convoquée dans l'affrontement final de *Balada triste…*, au sommet du *Valle de los Caídos* (figure 13).

Figure 12

Figure 13

Mais la reprise la plus évidente est sans doute la scène de la toilette de Julia, épiée par Charly depuis sa chambre. Doublement référentielle (elle fait converger deux hypotextes, *Fenêtre sur cour*[1] et *Psychose*), elle vient prolonger la liste des nombreux détournements cinématographiques de l'épisode de la douche dans *Psychose*. À propos de la relecture proposée par Almodóvar de cette même séquence d'anthologie dans *La flor de mi secreto*, Pascale Thibaudeau affirme que le détournement du fragment textuel greffé sur le corps filmique constitue, dans ce cas, « une sorte d'exercice de style, de figure imposée dont la réussite dépend d'un savant équilibre entre les éléments permettant d'identifier la scène d'origine et les éléments déviants qui vont l'en émanciper »[2], observation qui éclaire également la réécriture d'Álex de la Iglesia. Le clin d'œil atteste de la cinéphilie du réalisateur, soucieux de revendiquer l'influence de ses modèles, et joue sur la double dimension conservatrice et subversive de la parodie. La caméra se focalise sur le corps nu de Julia en train de se laver, comme dans *Psychose* (figure 14), mais s'avère être subjective puisqu'elle coïncide avec le regard d'un voyeur rappelant le point de vue du reporter-photographe de *Fenêtre sur cour* (figure 15). Le plan

[1] *Rear Window*, 1954.
[2] THIBAUDEAU, Pascale, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar » *in* CAMPAN, Véronique & MÉNÉGALDO, Gilles (coord.), *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 2003, p. 203.

suivant fait poindre un troisième hypotexte, cette fois emprunté au cinéma de science-fiction, qui, en se combinant aux deux précédents, déforme grotesquement ces derniers : l'inquiétude suscitée par le surgissement d'un individu à la respiration pesante et dont le visage est dissimulé par un masque de Dark Vador, personnage de la saga *La Guerre des Étoiles* (*Star Wars*, George Lucas, 1977-1983)[1], est désamorcée lorsque l'individu en question découvre son visage ahuri (figure 16). Le spectateur s'aperçoit alors que le voyeur n'est ni un psychopathe ni l'incarnation des forces obscures d'un monde imaginaire, mais un adolescent attardé, Charly, ancré dans le monde bien réel du Madrid des années 2000, qui se déguise pour, tout au plus, se masturber en espionnant Julia. Non seulement le personnage ne veut pas de mal à celle-ci mais il lui viendra même en aide dans la deuxième partie du film. Les allusions verbales à *La Guerre des Étoiles* semées dans les répliques du jeune homme, qui s'identifie aux héros de son film culte, les figurines et autres produits dérivés ornant sa chambre, ainsi que la petite annonce qu'il publie à la fin du récit à l'attention de Julia, sa « princesa Leia » madrilène, contribuent à brosser le portrait d'un personnage risible dont le corps et l'espace sont littéralement habités par la parodie. Son accoutrement et sa gestuelle burlesque invalident l'angoisse générée par la figure du tueur hitchcockien et l'inquiétude inspirée par l'ennemi du Bien dans le monde manichéen de la science-fiction. Le comique naît par conséquent de la distance ironique séparant les hypertextes de leurs hypotextes, au sein de cet entrelacs parodique qui fait dialoguer des références cinématographiques diverses.

Figure 14

Figure 15

[1] Sans doute faut-il voir également dans les révélations de l'oncle Mauricio à Torrente, dans le deuxième volet de la série, un clin d'œil parodique à la célèbre réplique adressée par Dark Vador à Luke Skywalker, dans l'épisode V de la saga : « soy tu padre », déclare gravement le patron de la discothèque, géniteur biologique du policier.

Figure 16

L'actrice Carmen Maura incarne en quelque sorte une connexion entre les relectures plurielles des œuvres du maître du suspense, respectivement proposées par Álex de la Iglesia et Pedro Almodóvar. Dans *¿Qué he hecho yo...*, le personnage qu'elle interprète est, là encore, associé à un détournement, dans une séquence où la peinture goyesque interagit avec une allusion plus implicite à l'œuvre d'Hitchcock[1], et faisant elle-même converger langages littéraire et télévisuel. Outre l'influence déjà mentionnée du *Duelo a garrotazos* de l'artiste aragonais, le coup de jambon mortel, assené par Gloria à Antonio, rappelle le crime commis par une femme au foyer au moyen d'un gigot congelé, à la suite d'une dispute conjugale, dans la nouvelle de Roald Dahl, « Lamb to the Slaughter » (1953). Le texte littéraire a fait l'objet de deux adaptations télévisées, la première réalisée en 1958 par Hitchcock, pour son programme *Alfred Hitchcock Presents*, la seconde pour la série britannique *Tales of the Unexpected*, créée par Dahl lui-même et diffusée entre 1979 et 1988. L'épisode du meurtre, chez Almodóvar, réactive l'humour noir commun au modèle original et à ses transpositions, triple hypotexte que le réalisateur distord et met au service de sa mise en scène grotesque des corps.

Les constellations référentielles de Santiago Segura

Les superpositions de fragments hypotextuels déformés, observées chez Bigas Luna, de la Iglesia et Almodóvar, constituent également le fondement des comédies « de trazo grueso y estética de *fanzine* »[2] de Santiago Segura, purs produits de la postmodernité. La série des *Torrente* s'apparente à un vaste tissage parodique, au sein duquel le réalisateur amoncelle des références populaires hétéroclites, « bordeando este precipicio, y caminando siempre sobre la cuerda floja del funambulista », comme le fait remarquer Carlos F. Heredero. Santiago Segura « construye un híbrido genérico ciertamente difícil de acotar » où interagissent

> los ecos del thriller americano, de la tradición negra y esperpéntica de la comedia española […], del cine de terror y del subgénero gore, del humor

[1] Voir CASTRO DE PAZ, José Luis, « Almodóvar y Hitchcock. Relecturas y mestizajes de Hollywood a Chamberri » *in* CUETO, R. (ed.), *¿Qué he hecho…*, *op. cit.*, p. 175-203.
[2] BENAVENT, F. M., *Cine español de los noventa*, *op. cit.*, p. 597.

> absurdo, de los esquemas del tebeo (escuela El Jueves), de la serie Z, de Russ Meyer y de Martin Scorsese, de Azcona y del 'landismo', entre otras muchas influencias (conscientes o no, poco importa en este caso)[1]...

Santiago Segura se livre à l'exercice ludique de la réécriture parodique, propos annoncé d'entrée de jeu par le titre de son premier opus, qui subvertit celui du film d'action nord-américain *Cobra, the Strong Arm of the Law* (George P. Cosmatos, 1986), avec Sylvester Stallone dans le rôle-titre. Il multiplie les détournements du cinéma de genre hollywoodien, dans des longs-métrages où la gratuité de la citation postmoderne semble beaucoup moins discutable que dans l'œuvre des autres réalisateurs. Il ne se soucie pas réellement de mettre des pistes sémantiques et narratives à la disposition de son public, mais plutôt d'imprimer dans ses textes filmiques les traces de la culture cinématographique populaire qu'il partage avec les spectateurs. À l'instar de Pedro Almodóvar ou d'Álex de la Iglesia, il se définit comme un cinéphile :

> Soy una rata de filmoteca. He visto desde los cómicos clásicos – Laurel y Hardy, Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Marx – a lo moderno de ahora: Tarantino, Scorsese. Haces un popurrí en tu cabeza y ahí están todos. Me gustan los de toda la vida, Benny Hill, Pajares, Esteso, Tony Leblanc, López Vázquez, Alfredo Landa. Hay cosas que me encantan, que me gustan mucho, pero que creo que ahora no se venderían: la *Nouvelle vague*, el neorrealismo italiano. Todo evoluciona, cambia[2].

Ses derniers mots révèlent toutefois qu'il écarte certaines références qu'il juge sans doute trop intellectuelles et élitistes, et donc incompatibles avec sa conception populaire et commerciale du cinéma : il aspire avant tout à tourner des films grand public divertissants et à réaliser le plus grand nombre d'entrées possible. Loin de viser l'ostentation d'une culture « de prestige », chaque épisode de la saga donne lieu à un jeu continu avec le spectateur, constamment sollicité, invité à identifier les hypotextes et matrices génériques que le réalisateur distord et superpose allègrement. Cette pratique gratuite du détournement est particulièrement patente dans les quatre suites de *Torrente, el brazo tonto...*, où les aventures du policier, plus encore peut-être que dans le premier opus, semblent constituer un prétexte à l'accumulation d'allusions parodiques, principe poussé à outrance. Il nous est impossible d'établir ici une liste exhaustive des innombrables relectures et clins d'œil glissés dans chacun des films. Néanmoins, le relevé de certains d'entre eux révèle que Segura, comme les autres réalisateurs de l'outrance, manipule à son gré les moules génériques, se réapproprie tout à la fois leurs motifs traditionnels et leur rhétorique audiovisuelle, érigeant ces déformations en l'une des principales stratégies du rire, dans sa série.

---

[1] HEREDERO, C. F., « Santiago Segura », *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 310-321.
[2] Santiago Segura dans SEGURA, Santiago & VIZCAÍNO, Eduardo, *Un vendedor de película*, Barcelona, Alienta, 2012, versión eBook.

Dans les cinq longs-métrages, se manifeste d'abord l'influence sensible de la comédie américaine. L'humour scabreux de Segura renvoie au cinéma des frères Farrelly (*Dumb & Dumber*, 1994 ; *Kingpin*, 1996…), tandis que son personnage peut être considéré comme un cousin éloigné du héros de la série des *Panthères rose*, l'inspecteur Clouseau, créé par Blake Edwards et Maurice Richlin en 1963, mais aussi des détectives incarnés par Steve Martin, Leslie Nielsen, Eddy Murphy, Jim Carrey, ou encore Mike Myers, dans des films qui font la part belle au détournement du genre policier et au gag facile. Comme les séries des *Y a-t-il un flic…*, *Le flic de Beverly Hills*, *Ace Ventura* et *Austin Powers*, *Torrente* fait converger les parodies des codes du film noir, du film d'espionnage et du film d'action, principe affiché d'emblée dans les génériques d'ouverture des suites. Ceux-ci mettent en scène le policier obèse, entouré de voluptueuses créatures, dans un clip inaugural truffé d'effets visuels obscènes, lequel reprend et transgresse grotesquement les éléments formels des génériques de *James Bond*. Nombre d'allusions contribuent d'ailleurs à dépeindre le personnage comme la projection dégradée de l'agent secret britannique[1]. Dans les cinq films, les séquences d'affrontements et de courses-poursuites spectaculaires sont également le fruit d'une distorsion grotesque. Segura subvertit les codes du film d'action (cadrage, brièveté des plans, rythme frénétique du montage, prédilection pour les atmosphères nocturnes, musique de fosse qui dramatise la scène…) et du cinéma d'espionnage (le procédé de surimpression du lieu de l'action et de l'heure, indiquée à l'anglo-saxonne, par exemple, est repris dans *Torrente 3*) en les appliquant à des situations outrées et en exagérant ridiculement l'aspect irréaliste des cascades et autres ressorts de mise en scène propres à ces genres. La rencontre des trafiquants de drogue, dans le premier volet, dégénère ainsi en une absurde tuerie, opération que le chef du réseau qualifie de « gran cagada » et à laquelle assiste le piètre commando de Torrente, dont la plupart des membres périssent eux-mêmes de manière saugrenue et risible. Ce dernier se révèle être un justicier peu alerte, inefficace ou efficace involontairement, discrédité aux yeux du spectateur par les erreurs grossières qu'il commet, et s'entoure de personnages qui sont eux-mêmes le reflet déformé de certaines figures récurrentes du cinéma de genre. L'adolescent surnommé Bombilla, dans le premier film, et le nain Carlitos, indicateur de Torrente pourvu d'un flair surdéveloppé, par exemple, configurent une police scientifique aux méthodes d'investigation précaires, tout aussi grotesque que le détective qui la sollicite. On peut mentionner encore la chorégraphie burlesque du neveu de *el Francés*, l'infantile Rodrigo, qui reproduit et exagère la gestuelle affectée des personnages braquant leur arme sur l'ennemi, dans les films policiers. Autrement dit, c'est le corps des personnages eux-mêmes qui constitue l'espace d'une distorsion parodique. Dans *Torrente, el brazo tonto...*, celui de Rafi, chétif et myope, est le double inversé des organismes musclés et virils des personnages interprétés par

[1] Par exemple, dans le premier volet, le protagoniste feint de prendre le numéro 007, matricule du célèbre espion, pour celui d'un téléphone rose, puis, au début de l'épisode suivant, se présente lui-même en *off* au spectateur, à la manière de James Bond (« Mi nombre es Torrente. José Luis Torrente. »).

Bruce Lee et Arnold Schwarzenegger, dont les portraits, traces visuelles des modèles détournés, recouvrent les murs de sa chambre (figure 17). Les films d'arts martiaux de l'acteur chinois se trouvent être précisément l'unique référence culturelle de Malaguita : les ridicules acrobaties de l'ami de Rafi donnent ainsi l'occasion au réalisateur de malmener également les conventions du cinéma d'action asiatique (John Woo, Takeshi Kitano…).

Figure 17

Tout comme le passage de la douche dans *La comunidad*, certaines séquences peuvent constituer des unités remplissant la fonction d'« intermède[s] », « propre[s] à divertir le public »[1], fonction qui nous renvoie à la conception genettienne de la parodie. Dans *Torrente 3*, le passage du songe du policier, épris de l'eurodéputée menacée de mort dont il est censé assurer la protection, donne l'occasion au réalisateur de se réapproprier les canons du film de guerre et, en particulier, de proposer une relecture personnelle d'un passage de *Apolcaypse Now*, fréquemment détourné par la culture audiovisuelle populaire. Il s'agit de la célèbre scène du bombardement du village vietnamien, au son de la *Chevauchée des Walkyries* (figure 18). Dans l'hypertexte parodique, le chalet de Giannina devient la cible d'un unique hélicoptère que Torrente parvient à neutraliser au moyen d'une hache (figure 19), avant de recevoir une récompense en nature de la part de la jeune femme, heureux dénouement prétexte à l'insertion d'un gag grivois. Cette transposition grotesque enraye le dramatisme de la séquence hypotextuelle et se double d'une déformation sonore, puisque l'attaque de l'engin volant est portée non plus par la musique originale, mais par une version remixée du morceau de Wagner.

[1] GENETTE, G., *Palimpsestes…*, *op. cit.*, p. 30.

Figure 18

Figure 19

La dimension comique de ces outrances hypertextuelles tient aussi parfois à une accumulation des parodies au sein d'une même séquence : la séance de tortures infligée au livreur chinois dans *Torrente, el brazo tonto...* et la débauche de sang générée par la mort du bandit de *Torrente 3*, criblé de balles, paraissent d'autant plus grotesques que les effets *gore*, poussés à l'extrême, achèvent de déformer les codes du film d'action. De la même façon, dans le troisième volet, Segura détourne la tradition américaine des films à grand spectacle et s'en approprie les poncifs dans la séquence-prologue de l'avion, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la comédie *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David et Jerry Zucker, 1980). Il y combine une parodie d'attentat terroriste (l'arme utilisée est une fourchette en plastique) et une mise en scène ridiculement exagérée de *crash* aérien dans les tours KIO, superposition qui, loin de créer une quelconque forme de tension, suscite l'hilarité du spectateur.

Il est significatif que, dans cet épisode, l'avion vienne s'écraser dans les gratte-ciel de la *Puerta de Europa*, édifices emblématiques du Madrid contemporain, comme nous l'avons souligné dans un chapitre antérieur[1]. Le choix d'un tel lieu suggère que toutes ces relectures du cinéma de grande consommation n'évacuent pas les éléments culturels nationaux, bien au contraire. Au remodelage que supposent les hybridations intergénériques s'ajoute l'interaction déformante entre les références empruntées à la culture cinématographique *mainstream* et le substrat iconique populaire espagnol. Si l'œuvre de Santiago Segura s'inspire indéniablement du cinéma de genre international, elle est aussi héritière d'un patrimoine comique espagnol multiforme. Elle recueille tout à la fois les influences de la bande dessinée (Bruguera, les revues *Pumby* et *El Jueves*) et de la comédie, en particulier la tradition grotesque des années 1950-1960, la « comedia sexy celtibérica », ainsi que les films de Tony Leblanc, acteur sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. Comédie romantique à l'américaine et « landismo » s'entrelacent, par exemple, dans les séquences de *Torrente, el brazo tonto...* où le protagoniste tente de séduire sa provocante voisine, le recyclage du second contribuant à l'altération des conventions de la

[1] Voir la section 5.2. de la deuxième partie, « Dissection du corps urbain : la ville, un organisme malade ».

première (le motif traditionnel du coup de foudre, notamment). Mais c'est peut-être le passage de la remise en forme du policier sur la musique de *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), dans *Torrente 3*, qui représente le mieux ce double ancrage dans la culture populaire internationale et espagnole. La séquence se bâtit sur un hypotexte hollywoodien clairement identifiable par le spectateur mais détourné pour permettre paradoxalement au personnage d'affirmer son espagnolité. Le policier utilise un jambon, aliment ibérique par excellence, en guise de *punching ball*, et achève son *footing* sur l'esplanade du *Valle de los Caídos*, symbole des problématiques de l'histoire nationale récente, au pied duquel il hurle fièrement « ¡Español! »[1]. Par conséquent, Torrente apparaît comme la figure de notre corpus qui incarne sans doute le mieux l'ambivalence d'un cinéma faisant converger, à travers le processus de recyclage, une certaine identité hispanique et une culture populaire globalisée. Facteur commun des œuvres des réalisateurs de l'outrance, cette interférence se révèle alimentée, de surcroît, par le rapport dialogique qui s'instaure entre les matériaux textuels que constituent les comédiens eux-mêmes, issus de diverses traditions cinématographiques.

3.2.3. Les acteurs, palimpsestes de chair et d'os

La distribution artistique est elle aussi le terrain de jeux hypertextuels permettant de réactiver la mémoire cinématographique dont certains acteurs sont porteurs. Leur présence à l'écran mobilise, dans l'esprit du public, le souvenir de rôles antérieurs auxquels leurs interprétations dans le cinéma de l'outrance ne cessent de renvoyer, sur le mode de la continuité ou de la rupture. Dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat[2], Jean-Paul Aubert s'intéresse à l'existence d'une détermination mutuelle entre le comédien et le personnage : il s'appuie sur les travaux d'Edgar Morin[3], de Luc Moullet[4] et de Robert Altman[5] pour montrer que ce phénomène est inhérent à l'acteur, dont la « présence permet l'irruption de l'intertexte » puisqu'« elle crée chez le spectateur un horizon d'attente que le film se plaira à confirmer ou à déjouer »[6]. Véritables citations humaines, les comédiens proviennent de différents horizons cinématographiques, parfois même d'autres milieux artistiques, et se fondent, comme n'importe

---

[1] Nous ne nous attardons pas sur la fonction de la caricature dans la peinture de ce nationalisme outrancier, que nous abordons dans le chapitre suivant.

[2] AUBERT, Jean-Paul, *Le Cinéma de Vicente Aranda : pour une esthétique du personnage filmique*, Paris / Montréal / Budapest, L'Harmattan, 2001, 278 p. Voir en particulier le point « Spécificité du personnage au cinéma : le comédien » (p. 26-62) et le chapitre V, « La part du comédien » (p. 141-209).

[3] MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », n° 5, 1957, 192 p.

[4] MOULLET, Luc, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Essais », 1993, 158 p.

[5] ALTMAN, Robert, « L'Acteur comme auteur », *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 4-5.

[6] AUBERT, Jean-Paul, « Proposition pour une étude du geste dans le film de Vicente Aranda *Fanny Pelopaja* » *in* SOUBEYROUX, Jacques (coord.), *Le Geste et sa représentation*, Université de Saint-Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n° 6, 1998, p. 105-125.

quel autre fragment de texte, à la matière filmique. Ils trouvent leur place au sein d'une nouvelle création et chargent celle-ci du sens qu'ils incarnent et véhiculent, brouillant frontières géographiques et générationnelles. Trois types d'acteurs se détachent principalement : ceux appartenant à des patrimoines culturels non hispaniques ; les vétérans du cinéma national, qui contribuent à inscrire les films de l'outrance dans le prolongement de la production des décennies précédentes ; enfin, les comédiens surgis dans le paysage cinématographique espagnol au même moment que les plus jeunes réalisateurs de notre corpus.

Les acteurs issus d'autres horizons

Dans plusieurs des films étudiés ici, le spectateur a affaire à un cinéma hybridant les identités culturelles nationales à travers un casting réunissant acteurs espagnols et étrangers. C'est en particulier le cas de Bigas Luna qui, dans *Jamón jamón*, confie deux des trois rôles féminins principaux à des actrices italiennes de renom. Si ce choix s'explique avant tout par des raisons financières liées aux coproductions, il est aussi, à un autre niveau, symptomatique de l'influence du cinéma transalpin, déjà observée précédemment, sur sa filmographie. Stefania Sandrelli (figure 20) et Anna Galiena (figure 21) prêtent ainsi respectivement leurs traits à Conchita et à Carmen. Étoile du septième art italien active depuis les années 1960[1], la première véhicule une image de sensualité méditerranéenne, alimentée par ses prestations dans des films érotiques (*La Clé*[2], Tinto Brass, 1983). Forte de ses précédentes expériences cinématographiques en France (*Jours tranquilles à Clichy*, Claude Chabrol, 1990) et en Espagne (*La viuda del capitán Estrada*, José Luis Cuerda, 1991), la seconde est connue, surtout, pour son interprétation dans *Le Mari de la coiffeuse* (Patrice Leconte, 1990), comédie dramatique qui l'associe aux représentations cinématographiques de l'amour passionnel. Bigas Luna leur confie des rôles de mère de famille sans pour autant les priver de leur aura sensuelle, puisqu'elles incarnent des personnages féminins charnels et instinctifs qui, en dépit de leur maturité, se montrent capables d'entrer en compétition avec la jeune Silvia, de séduire les amants de cette dernière et même de contrôler leur désir. Révélée, quant à elle, par *Jamón jamón* et seulement âgée de dix-huit ans à l'époque du tournage, Penélope Cruz[3] (figure 22) représente aux yeux de Bigas Luna « la belleza ibérica » et, par deux fois dans la filmographie du cinéaste, donne corps à des « personajes profundos de [la] simbología » espagnole : Silvia, « perla del Monegrillo »[4] et, sept ans plus tard,

[1] Elle doit sa popularité à des réalisateurs comme Pietro Germi (*Divorce à l'italienne, Divorzio all'italiana*, 1961 ; *Séduite et abandonnée*, *Sedotta e abbandonata*, 1964), Bernardo Bertolucci (*Le Conformiste*, *Il Conformista*, 1970), Luigi Comencini (*Un vrai crime d'amour*, *Delitto d'amore*, 1974) et Ettore Scola (*La Famille*, *La Famiglia*, 1987).
[2] *La Chiave*.
[3] Voir EVANS, P. W., « El ideal femenino », *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 54-63.
[4] PISANO, I., *Bigas Luna sombras de Bigas…*, *op. cit.*, p. 26.

Pepita Tudó, maîtresse de Godoy et possible modèle de la *maja* de Goya, dans *Volavérunt*. Les liens familiaux qui, dans *Jamón jamón*, unissent la protagoniste à sa mère Carmen et, indirectement, à celle de son fiancé, Conchita, matérialisent sur le plan extradiégétique une filiation entre la jeune génération représentée par Penélope Cruz, qui deviendra égérie almodovarienne et étoile hollywoodienne, et celle de ces actrices consacrées. Ils symbolisent de plus l'ancrage du film dans une certaine « tradición de cine de autor » qui lui permet d'affirmer « su adscripción europea »[1] : parce que toutes trois partagent la même volupté animale, soulignée par les mises en scène charnelles chères au cinéaste, Bigas Luna semble suggérer que la sensualité espagnole incarnée par la jeune comédienne est l'héritière de ces féminités italiennes[2]. Néanmoins, celles-ci n'entretiennent pas exactement le même rapport à l'hispanité. Le doublage des répliques de Stefania Sandrelli fait apparaître l'actrice, malgré sa nationalité, comme la représentante d'une maternité *castiza*. En revanche, l'accent étranger du personnage interprété par Anna Galiena, non doublée dans le film, reflète les origines indéfinies de la mère de Silvia, dont le spectateur devine qu'elle est issue de l'immigration[3], bien que son prénom, Carmen, la rattache au mythe international de la femme fatale espagnole. À un deuxième niveau de lecture, ce va-et-vient entre espagnolité et italianité révèle que l'identité cinématographique nationale est constamment interrogée et que ses contours n'ont de cesse de se redéfinir, au contact d'autres cultures européennes.

Figure 20

Figure 21

Figure 22

[1] EVANS, P. W., *Jamón jamón…*, *op. cit.*, p. 26.
[2] Dans *Volver* (2005), Almodóvar reprend cette filiation, incarnée par la même actrice, Penélope Cruz.
[3] Voir DELEYTO, C., « Motherland: Space, Feminity and Spanishness… », *art. cit.*, p. 270-285.

À ce triangle de femmes intergénérationnel et transnational se superpose celui formé par Juan Diego (figure 23), Javier Bardem (figure 24) – qui sera également sollicité par Almodóvar, puis par Hollywood – et Jordi Mollá[1] (figure 25). Tandis que ces deux derniers appartiennent, comme Penélope Cruz, à la vague de nouveaux acteurs ayant contribué au renouvellement du cinéma espagnol dans les années 1990, le premier représente à lui seul un legs cinématographique dans laquelle la filmographie du réalisateur catalan plonge ses racines. Juan Diego compte en effet parmi les acteurs les plus emblématiques du cinéma espagnol, en particulier de la production de la Transition et des premières années de la démocratie, contexte socioculturel dans lequel Bigas Luna a lui-même tourné sa trilogie noire[2]. Sur la ligne générationnelle dessinée par Conchita, Carmen et Manuel, celui-ci joue en quelque sorte le rôle de trait d'union entre les deux femmes puisqu'il est le mari de la première et l'ancien amant de la seconde, double lien qui suggère là encore une filiation entre l'œuvre de l'Espagnol Bigas Luna et la cinématographie transalpine. Ces éléments corroborent ainsi nos conclusions antérieures quant à l'existence d'un double héritage méditerranéen dans la trilogie rouge, la tradition nationale constituant un terreau que viennent nourrir les références italiennes.

Figure 23

[1] On retrouve le motif de l'étoile, déjà mentionné dans notre analyse des chassés-croisés amoureux : le triangle féminin, qui réunit deux actrices expérimentées et une débutante, se superpose au triangle inversé formé par deux jeunes acteurs et un comédien de la génération antérieure.

[2] La présence de ce comédien à l'écran renvoie, dans l'esprit du public espagnol, à ses prestations dans quelques films marquants de l'immédiat postfranquisme (*La criatura* d'Eloy de la Iglesia, *Los santos inocentes* de Mario Camus), mais aussi de ses rôles, par exemple, dans *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *Martes de Carnaval* (Fernando Bauluz et Pedro Carvajal, 1991) ou *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993), interprétations qui ancrent profondément son parcours artistique dans la culture nationale.

Figure 24

Figure 25

Cette connexion est également sensible au début de *Huevos de oro*, en quelque sorte symbolisé par l'amitié qui unit Raúl et Miguel, interprété par Alessandro Gassman (figure 26), fils de l'acteur italien Vittorio Gassman. Les coproductions, qui imposent généralement le choix d'acteurs étrangers et permettent cette hybridation des cultures, donnent la possibilité à Bigas Luna de travailler, par la suite, avec des équipes artistiques et techniques internationales (*Bambola*[1], *La camarera del Titanic* et *Volavérunt*), tout comme Álex de la Iglesia dans *El día de la bestia* : la distribution artistique de la comédie noire, que Andrés Vicente Gómez coproduit avec l'Italie, compte, outre le compositeur Battista Lena, deux acteurs transalpins rattachés, à des degrés différents, au patrimoine culturel hispanique. Interprète du pseudo-devin Cavan, Armando de Razza (figure 27) était apparu cinq ans plus tôt sous son nom de naissance, Maurizio de Razza, au générique du film de Carlos Saura, *¡Ay, Carmela!*, dans le rôle du lieutenant fasciste italien Ripamonte. Quant à Susana, maîtresse du présentateur télévisé, elle est incarnée par Maria Grazia Cucinotta (figure 28), découverte un an plus tôt dans *Le Facteur* (*Il Postino*) de Michael Radford, adaptation cinématographique du roman de l'écrivain chilien Antonio Skármeta, *Ardiente paciencia* (1985), qui met en scène l'amitié entre un modeste facteur et le poète Pablo Neruda, exilé sur une île de pêcheurs italienne. Les deux acteurs entretiennent ainsi un lien plus étroit qu'il n'y paraît avec l'hispanité et leur présence dans la comédie noire d'Álex de la Iglesia participe d'une interculturalité reflétée, de manière plus générale, par le corpus d'interprètes européens qui embrasse plusieurs des films abordés ici.

[1] À l'exception du Cubain Jorge Perrugorría, Bigas Luna tourne avec des acteurs exclusivement italiens ou ayant déjà travaillé pour le cinéma transalpin. Le rôle-titre est confié à Valeria Marini, vedette de la télévision berlusconienne, et celui, anecdotique, de la mère est attribué à Anita Ekberg, comédienne suédoise célèbre pour son rôle mythique de Sylvia dans *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960). Dans ce film, Bigas Luna prend d'ailleurs le contre-pied de l'image de sensualité véhiculée par l'actrice scandinave dans sa jeunesse : elle prête ici ses traits à une monstrueuse poissonnière alcoolique décapitant les anguilles de son étal à grands coups de hachoir.

Figure 26

Figure 27

Figure 28

Dès 1984, Pedro Almodóvar convoque un ailleurs qu'Antonio, habitant de la banlieue madrilène, associe à son passé amoureux, en situant l'une des séquences de *¿Qué he hecho…* dans la demeure berlinoise d'Ingrid Müller, incarnée par Katia Loritz (figure 29). En confiant le rôle caricatural de la chanteuse allemande tombée dans l'oubli à cette actrice d'origine suisse immigrée en Espagne, très présente à l'écran dans les années 1950 et 1960[1], il rappelle les liens qui unirent le franquisme et l'Allemagne nazie. En même temps, il interroge, d'une certaine façon, l'identité cinématographique espagnole dont il ébauche une redéfinition, à la lumière des problématiques d'une jeune démocratie en voie d'européanisation. Cette dynamique s'accentue dans les années 1990 : tandis que Juanma Bajo Ulloa fait appel à l'artiste belge Lio (figure 30) pour le rôle de Maite, dans *La madre muerta*, Bigas Luna, outre les comédiens italiens mentionnés plus haut, réunit un certain nombre d'acteurs de nationalité étrangère, dans sa trilogie ibérique. Leur présence à l'écran répond, avant toute chose, à des objectifs commerciaux et vise à potentialiser la rentabilité des films hors de l'Espagne. Nous pouvons citer, parmi eux, la Française d'origine russo-marocaine Elisa Touati (Rita), la Portugaise Maria de Medeiros (Marta), les Latino-Américains Raquel Bianca (Ana) et Benicio del Toro (Bob) et les deux Français Gérard Darmon (Maurice) et Mathilda May (Estrellita), qui sont autant d'emprunts de chair et d'os à d'autres cultures. Ils véhiculent une mémoire cinématographique non espagnole,

[1] Elle tourne notamment pour José Antonio de la Loma, Fernando Palacios, Rafael Gil ou José María Forqué.

comme en témoignent, par exemple, les interprétations de Mathilda May, qui a tourné pour les cinémas hexagonal et anglo-saxon, et de Gérard Darmon, acteur populaire essentiellement connu pour ses rôles dans des comédies françaises (figure 31) : dans *La teta y la luna,* celui qui incarne l'« archétype du *french lover* »[1], aux yeux de Bigas Luna, donne corps au personnage de Maurice, possible réminiscence de la figure du motard de *Il y a des jours… et des lunes* (1989), soumis, comme tous les personnages de ce film de Claude Lelouch, à l'influence de l'astre. Quant à la troisième pointe du triangle amoureux de *La teta y la luna*, elle est certes représentée par un Espagnol, Miguel Poveda (figure 32), mais celui-ci est issu d'un tout autre milieu artistique : ce chanteur de *copla* barcelonais interprète, dans le film, un Andalou immigré en Catalogne. Outre son abondante production musicale, son parcours inclut quelques autres incursions ponctuelles dans le cinéma, toujours étroitement liées à son activité première. Après avoir fait ses premiers pas devant la caméra de Bigas Luna, il renouvelle l'expérience dans le film de Carlos Saura, *Fados* (2007), puis interprète la *zambra* « A ciegas » dans *Los abrazos rotos* (2009), de Pedro Almodóvar. Il est un exemple intéressant de ce processus de recyclage impliquant la récupération d'artistes de provenances géographiques et médiatiques diverses, matériau textuel d'un cinéma situé au carrefour des langages et des influences culturelles.

Figure 29

Figure 30

Figure 31

Figure 32

[1] REMY, Vincent, « *La Lune et le Téton* de Bigas Luna », *Télérama*, 05/04/1995.

Les vétérans du cinéma espagnol

Les prestations de certains comédiens sont également la trace d'un passé cinématographique national réactivé par les réalisateurs de notre corpus, et rendent l'ancrage des films de l'outrance dans le fonds culturel espagnol plus patent encore. Dans *¿Qué he hecho yo...*, le personnage de Lucas semble ainsi être le reflet parodique de l'auteur et réalisateur espagnol Gonzalo Suárez, qui prête ses traits à la figure de l'écrivain malhonnête, en panne d'inspiration, tout aussi grotesque que son épouse (figure 33). Cette dernière est interprétée par l'actrice de théâtre, de télévision et de cinéma Amparo Soler Leal, très présente sur la scène artistique espagnole depuis les années 1950, et dont le nom est tout autant associé au cinéma engagé (*El crimen de Cuenca*, 1980) qu'à la comédie espagnole. Elle charge la figure caricaturale de la bourgeoise oisive et kleptomane de la mémoire des personnages qu'elle interprétait dans le cinéma de Luis García Berlanga (*Plácido*, *Tamaño natural*, la trilogie « nationale », *La vaquilla*) et de Luis Buñuel (*Le charme discret de la bourgeoisie*), entre autres, confirmant l'inscription du film d'Almodóvar dans la généalogie grotesque. Sa filmographie est également liée à celle de Jaime Chávarri, qui l'a fait tourner à plusieurs reprises, metteur en scène auquel Almodóvar attribue le rôle anecdotique du client exhibitionniste de Cristal (figure 34). L'apparition de Chávarri, figure emblématique du cinéma des années 1970 et 1980, contribue à rattacher le film du réalisateur castillan à ceux du Nouveau Cinéma Espagnol[1] et aux œuvres tournées à l'époque de la Transition, puis à l'aube de la démocratie[2]. De même que la présence de Juan Diego chez Bigas Luna symbolise l'héritage des premières années du postfranquisme, l'interprétation exceptionnelle de Chávarri qui, habituellement, se consacre à la réalisation, à l'écriture de scénarii et à la direction artistique, peut être vue comme « [a] scatching parody of masculinity and Spain's *machista* mentality itself »[3], ainsi que le fait remarquer Ernesto Acevedo-Muñoz. Elle est, en même temps, un clin d'œil de la part d'Almodóvar aux propositions cinématographiques de ses contemporains, fruit, comme sa propre œuvre, des bouleversements que connaît l'Espagne à cette époque.

[1] Il est le directeur artistique de *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice et de *Ana y los lobos* de Carlos Saura, tous deux sortis en 1973.
[2] Il réalise *El desencanto* (1976), *A un dios desconocido* (1977) et *Dedicatoria* (1980), ainsi que les adaptations littéraires *Bearn o La sala de las muñecas* (1982) et *Las bicicletas son para el verano* (1983).
[3] ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, *Pedro Almodóvar*, London, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007, p. 56.

Figure 33

Figure 34

C'est également à un recyclage de la production audiovisuelle des décennies 1950, 1960 et 1970 que les prestations de certains vétérans du cinéma espagnol contribuent. Ainsi, le nom de Tony Leblanc (figure 35), pseudonyme du comédien madrilène Ignacio Fernández Sánchez, est associé, dans l'esprit du public espagnol, aux comédies populaires tournées à cette époque par des réalisateurs tels que Pedro Lazaga (*Muchachas de azul*, 1957 ; *Los tramposos*, 1959), Fernando Palacios (*El día de los enamorados*, 1959 ; *Tres de la Cruz Roja*, 1961), José Luis Sáenz de Heredia (*Historias de la televisión*, 1964), ou encore Mariano Ozores (*Never Say Goodbye*, 1966). Parallèlement, l'acteur, véritable pionnier du petit écran, participe à des émissions d'humour diffusées par TVE (*Las Gomas*, 1956 ; *Gran Parada*, 1963-1964 ; *Cita con Tony Leblanc*, 1969 ; *Canción 1971*, 1971…), qui achèvent de l'inscrire dans le vivier comique national. Absent du paysage audiovisuel après la mort de Franco, il est redécouvert par les spectateurs espagnols à la fin des années 1990, grâce à sa collaboration avec un autre Madrilène fort, comme lui, d'une double expérience télévisuelle et cinématographique, membre de la génération des nouveaux réalisateurs : Santiago Segura, grand admirateur « [del] Amiguete Tony »[1], qui lui confie un rôle comique de vieillard mal en point dans *Torrente, el brazo tonto...*. L'interprétation lui vaut le Goya du meilleur second rôle en 1998 et inaugure la seconde étape de la carrière du comédien, qui prend fin en 2012, année de sa disparition.

Le prix matérialise la filiation entre ces deux générations cinématographiques, « la que empieza a entregar ya sus últimos relevos y la que, al final de los años noventa, aparece como heredera de un cine que se quiere popular y que busca, en el presente actual, métodos y fórmulas muy diferentes a las que utilizaron sus predecesores para conseguirlo. »[2] Les diverses

[1] ORDÓÑEZ, Marcos (con textos de Luis García Berlanga y Santiago Segura), *Tony Leblanc. Genio y figura*, Málaga, Festival de cine español de Málaga, col. « Homenaje », 1999, p. 9-10.
[2] HEREDERO, C. F., *20 nuevos directores…*, *op. cit.*, p. 319-320.

prestations de l'acteur, véritable figure totémique[1], éclairent en partie les modalités du recyclage dans la série, empreinte d'un « leblanquismo »[2] que Segura revisite depuis la postmodernité. La galerie des personnages auxquels il prête ses traits incite le spectateur à établir des rapprochements à l'intérieur du corpus de rôles interprétés par le comédien, processus de reconnaissance que Michel Serceau nomme « transcaractérisation »[3]. Leblanc donne corps aux différents membres de la famille de Torrente, auxquels le réalisateur réserve toujours un bien triste sort (le père meurt d'une crise cardiaque, dans le premier volet ; l'oncle Mauricio périt lors d'une explosion, dans *Torrente 2* ; la grand-mère pousse son dernier soupir, dans *Torrente 3* ; le policier précipite la mort de l'oncle Gregorio en débranchant sciemment les appareils respiratoires qui le maintenaient en vie, dans le quatrième épisode). Pourtant, ces quatre sujets apparaissent comme autant de déclinaisons d'un même personnage qui disparaît pour mieux renaître de ses cendres, se réincarnant inlassablement d'un opus à l'autre, sorte de pantin que le réalisateur travestit, met à mort et ressuscite à sa guise. L'acteur est ainsi manipulé comme un matériau recyclable, non seulement prélevé sur des films de l'époque de la dictature et greffé sur une œuvre du cinéma de la démocratie, mais aussi transplanté d'un texte à l'autre au sein même de la saga. Son corps constitue l'espace où se jouent les interactions textuelles inhérentes au processus de réécriture, point de jonction entre la tradition de la comédie populaire espagnole et les longs-métrages de Segura. Marcos Ordóñez observe qu'une partie des films qui ont fait le succès de Tony Leblanc se caractérise par des trames « delirantes o decididamente autoparódicas », le recours au ressort carnavalesque du déguisement, et un humour facile « [que] no se avergüenza de jugar la carta de la tontería pura y dura »[4], spécificités que réactive, dans les années 1990 et 2000, l'œuvre de Santiago Segura. La séquence de la mort du vieillard, dans *Torrente, el brazo tonto...*, peut elle-même être considérée comme « un compendio sorprendente de toda una carrera [ya que] todas sus caras están bajo esa cara de ahora »[5] : l'ingénuité, la grivoiserie et le courage manifestés par le père du policier, face aux gangsters ayant fait irruption chez lui, convoquent le souvenir de certains des rôles antérieurs de Leblanc, dans des films comme *Los tramposos* ou *El pobre García*, premier long-métrage qu'il réalisa en 1961. Par ailleurs, cette filiation de l'univers de Torrente avec la tradition comique espagnole semble confirmée, sur le plan diégétique, par la généalogie grotesque que dessinent les liens de sang unissant les personnages incarnés par Tony Leblanc au protagoniste. Celui-ci est d'ailleurs

---

[1] Voir COSTA, Jordi, « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenomeno Torrente » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria (coord.), *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio de Marchis, p. 67.
[2] ORDÓÑEZ, M., *Tony Leblanc…*, *op. cit.*, p. 9.
[3] SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique de textes littéraires*, Liège, Éd. du Céfal, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 1999, p. 139.
[4] ORDÓÑEZ, M., *Tony Leblanc...*, *op. cit.*, p. 69.
[5] *Ibid.*, p. 95.

pourvu de deux pères – le vieillard hémiplégique du premier épisode et l'oncle Mauricio, rencontré lors de sa mission à Marbella, qui se révèle être son géniteur biologique –, sorte de paternité au carré qui inscrit plus profondément encore le cinéma de Segura dans le prolongement des comédies de Leblanc.

Figure 35

Il convient de s'arrêter également sur le cas de Chus Lampreave[1] (figure 36), révélée par Marco Ferreri (*El pisito*, *El cochecito*) et Luis García Berlanga (*El verdugo*), dont la présence dans trois films de notre corpus donne lieu à un jeu d'échos référentiels. Issue du cinéma grotesque contemporain de la dictature, elle accède à la popularité grâce à ses interprétations dans les comédies tournées par le réalisateur valencien après l'avènement de la démocratie (la trilogie « nationale », *Moros y cristianos*, *Todos a la cárcel*), mais aussi à celles de Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, 1971), Fernando Colomo (*La vida alegre*, 1987 ; *Bajarse al moro*, 1988), Fernando Trueba (*Sé infiel y no mires con quién*, 1985 ; *El año de las luces*, 1986 ; *Belle Époque*, 1992) et, surtout, Pedro Almodóvar, qui exploite son potentiel de « Buster Keaton au féminin »[2] dans plusieurs de ses films, notamment dans ses premiers longs-métrages (*Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo...* et *Matador*). Avec un total de neuf prestations réparties sur l'ensemble de la filmographie almodovarienne, elle est bien plus qu'une simple présence récurrente à l'écran : à la fois « 'voix' de Pedro Almodóvar et […] double de sa mère »[3] pour Jean-Claude Seguin, elle compte parmi les actrices fétiches du metteur en scène et apparaît comme une véritable incarnation de son univers créatif et de ses évolutions. Son interprétation comique de la poissonnière, mère d'une trisomique et d'un adolescent attardé dans *Torrente, el brazo tonto...*, est enrichie par cette vaste mémoire cinématographique et sa présence à l'écran contribue à actualiser, au fil des décennies, un grotesque espagnol dont les œuvres des différents

[1] Voir SEGUIN, Jean-Claude, « Une excentrique du cinéma espagnol : Chus Lampreave » *in* MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (coord.), *Figures du loufoque à la fin du XX*ème *siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », n° 109, 2003, p. 113-124.
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, p. 47.
[3] SEGUIN, J.-C., *Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 19.

réalisateurs pour lesquels elle a travaillé sont autant de facettes, créant un lien de continuité entre leurs univers et entre les époques.

Figure 36

De même, dans plusieurs de ses longs-métrages, Álex de la Iglesia fait appel à une série d'acteurs polyvalents, forts d'une expérience à la fois théâtrale, télévisée et cinématographique, réunis pour la plupart au sein du groupe des voisins de *La comunidad* (figure 37). Associés à la production culturelle des décennies antérieures, comme Tony Leblanc ou Chus Lampreave, ils jouissent d'une seconde jeunesse artistique grâce aux films du metteur en scène basque, qui exploite dans son processus de recyclage audiovisuel la mémoire textuelle dont ils sont porteurs, comme il le laisse entendre lui-même :

> Tenía muchas ganas de trabajar con actores así, de toda la vida, auténticos clásicos del cine, la televisión y el teatro español. Le dan otra dimensión a los diálogos, triplican su fuerza, los mejoran. Detrás de sus caras hay mil historias. Tienen una vida interior muy rica y saben reflejarla en sus interpretaciones por eso he incluido muchos primeros planos en la película. He sentido la necesidad de mostrar bien los rostros. No quería que se perdiese nada de su trabajo[1].

Ainsi, issue d'une famille d'acteurs de théâtre qui lui ont transmis la passion de l'art dramatique, María Asquerino (mère de Nino dans *Muertos de risa* ; Encarna dans *La comunidad*)[2] a, entre autres, tourné dans plusieurs films historiques des années 1940-1950 et a travaillé, au cours des décennies 1980-1990, pour Fernando Fernán Gómez (*Mambrú se fue a la guerra*, *El mar y el tiempo*, *Fuera de juego*). Manuel Tejada (Chueca dans *La comunidad* ; directeur du cirque dans *Balada triste...*) bénéficie lui aussi d'un solide bagage théâtral et mène une carrière prolifique à la télévision et au cinéma dès les années 1960, privilégiant le genre de la comédie (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966 ; *Los extremeños se tocan*, Alfonso Paso, 1970 ; *El crack*, José Luis Garci, 1981…). Le nom de Marta Fernández Muro (Paquita dans *La comunidad*), par ailleurs, est associé aux nouvelles propositions cinématographiques qui surgissent dès l'époque de la

[1] Álex de la Iglesia dans BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 122.
[2] Elle fait aussi une apparition dans *La habitación del niño*.

Transition : cinéma d'avant-garde (*Arrebato* de Iván Zulueta), transpositions d'œuvres littéraires (*La colmena* de Mario Camus), « comedia madrileña » (*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* de Fernando Colomo), œuvre des jeunes réalisateurs de la démocratie comme Almodóvar (*Laberinto de pasiones*, *La ley del deseo*). Quant à Paca Gabaldón (Hortensia dans *La comunidad*), elle a commencé à présenter pour TVE des émissions musicales sous le pseudonyme de Mary Francis, dans les années 1960, puis a participé au cinéma de l'ouverture en tournant dans plusieurs « comedias sexy celtibéricas » de Pedro Lazaga (*Novios 68*, *Las secretarias*, *No le busques tres pies*, *No desearás a la mujer de tu prójimo*). Révélées par la « comedia madrileña » et omniprésentes dans le paysage cinématographique espagnol depuis l'époque de la Transition démocratique, tout comme Verónica Forqué, avec laquelle elles partagent l'affiche de *¿Qué he hecho yo...*, Carmen Maura et Kiti Manver (figure 38) se retrouvent en 2000 sur le tournage de *La comunidad*. Les apparitions de ces « chicas almodovarianas », dans le cinéma d'Álex de la Iglesia, évoquent les extravagants personnages des premières comédies du metteur en scène castillan. La figure de mère haineuse interprétée par la seconde rappelle, à plus d'un titre, celui de Juani dans *¿Qué he hecho yo...*, tandis que la mise en scène du réalisateur basque apporte une nouvelle dimension au corpus de sujets colorés incarnés par la première, à nouveau engagée pour le tournage de *800 balas*, en 2002, puis celui de *Las brujas de Zugarramurdi*, en 2013 : « me apetecía trabajar desde hace mucho tiempo con Carmen Maura y encontrar en ella nuevas posibilidades de interpretación dándole a su personaje ese punto de Sigourney Weaver y de fortaleza física capaz de todo, incluso de soportar una paliza. »[1] Quant au rôle du syndic de l'immeuble de *La comunidad*, il est attribué à Emilio Gutiérrez Caba (figure 39), dont la carrière embrasse les trois périodes que sont l'époque franquiste, la Transition et la démocratie : son nom renvoie ainsi tout autant à l'engagement politique des réalisateurs du Nouveau Cinéma Espagnol (en 1965, il tourne à la fois dans *La caza*, de Carlos Saura, et dans *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino) qu'au versant comique du cinéma d'Almodóvar (il joue le psychiatre alcoolique Pedro dans *¿Qué he hecho yo...*).

Figure 37

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 236.

Figure 38

Figure 39

La comédienne basque Terele Pávez occupe une place toute particulière au sein de ce corpus d'acteurs vétérans. Découverte dans *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), elle est une présence habituelle du cinéma d'auteur espagnol[1]. Álex de la Iglesia exploite la puissance dramatique et l'apparente austérité de cette actrice à la voix grave en lui confiant maints « papeles esperpénticos tan pasados de vueltas como duros y geniales »[2], généalogie grotesque alliant le legs célestinesque à l'héritage de Valle-Inclán, dans laquelle s'inscrivent les hostiles Rosario (*El día de la bestia*), Ramona (*La comunidad*) et Dolores (*Balada triste...*)[3]. Dans ces différents univers de fiction, Terele Pávez donne corps à la démesure en incarnant une féminité virile qui se décline en un spectre de figures de l'exagération : gestuelle outrée et éclats de voix concourent à brosser le portrait de femmes débordées par la violence et exerçant celle-ci contre les autres. Elles trouvent leur pendant masculin dans les personnages campés par Sancho Gracia, comédien qui représente, aux yeux du metteur en scène, « la fuerza bruta, la acción directa »[4]. Si cet acteur doit sa popularité à ses prestations dans des séries et pièces de théâtre diffusées par la télévision, ainsi qu'à son expérience de présentateur au début de la décennie 1990, ses rôles dans plusieurs westerns des années 1960[5] ont marqué la mémoire collective et contribué à lui associer une image de brutalité physique. Il interprète ainsi le légionnaire menaçant de *Muertos de risa* et le colonel franquiste de *Balada triste...*, mais se prête également à un jeu métafilmique renvoyant à sa propre trajectoire cinématographique dans *800 balas*. Il y incarne l'acteur alcoolique Julián, ancien cascadeur de westerns spaghetti, genre dont l'ensemble du récit

[1] On peut citer, entre autres, *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1970), *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El hermano bastardo de Dios* (Benito Rabal, 1986), *Diario de invierno* (Francisco Regueiro, 1988) et *El aire de un crimen* (Antoni Isasi-Isasmendi, 1988).
[2] ANGULO, J. & SANTAMARINA, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 58.
[3] À ces personnages s'ajoutent aussi ceux de Rocío (*800 balas*), de la femme de Domingo (*La habitación del niño*) et du sévère lieutenant Onil, dans la série créée par le réalisateur pour la télévision, *Plutón B.R.B. Nero*.
[4] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 59.
[5] Il apparaît notamment dans *El sheriff no dispara* (José Luis Monter et Renato Polselli, 1965), *Pampa Salvaje* (Hugo Fregonese, 1966) et *100 rifles* (Tom Gries, 1969).

filmique parodie les codes. La démesure *esperpéntica* des créatures jouées par Terele Pávez dialogue dans la plupart de ces films avec les outrances des personnages interprétés par Sancho Gracia, interaction que matérialisent les unions fictives des deux acteurs (figure 40) : « Álex de la Iglesia subraya la complementariedad de ambos actores […] convirtiéndolos en marido y mujer en *800 balas* y *La habitación del niño* y haciendo que se sientan atraídos el uno por el otro en *La comunidad* »[1], observent à cet égard Antonio Santamarina et Jesús Angulo. Autrement dit, leurs prestations constituent une galerie où les rôles fonctionnent deux à deux et leur permettent de donner corps, littéralement, aux hybridations textuelles qui caractérisent le cinéma outrancier d'Álex de la Iglesia.

Figure 40

Nouvelles générations : un ancrage contemporain

Enfin, parallèlement à la récupération de ces vétérans du cinéma national qui contribue, par une circulation verticale des matériaux réemployés, à enraciner les films de l'outrance dans une production culturelle antérieure, plusieurs réalisateurs font appel à certains nouveaux acteurs surgis dans les années 1990, dont les différentes apparitions dessinent une structure textuelle rhizomique qui ancre leurs œuvres dans la contemporanéité. Ainsi, les deux metteurs en scène basques Álex de la Iglesia et Juanma Bajo Ulloa choisissent une partie de leurs interprètes parmi le vivier d'acteurs de théâtre de leur région, comme le comédien biscayen Álex Angulo (figure 41), auteur des propos suivants :

> En aquella época, el Gobierno Vasco empezó a facilitar subvenciones y créditos a la gente que hacía cine. Pero como la industria cinematográfica en el País Vasco era tan exigua en cuanto a productoras y medios, las subvenciones provocaron que productoras de Madrid fueran para allá y que una cantidad de técnicos y actores vascos entráramos en los proyectos. Se preocuparon por buscar gente de grupos de teatro y así empezaron a llamarme[2].

Ce sont donc avant tout des raisons matérielles et financières, liées aux conditions de production et à l'état d'une industrie locale mal en point, qui permettent à certains acteurs, tel l'interprète du père Berriartúa, de franchir les frontières de leur Communauté Autonome et de se faire une

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 59.
[2] Álex Angulo dans VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 2. El día de la bestia de Álex de la Iglesia*, Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », n° 131, 2002, p. 131.

place dans le cinéma espagnol. Tous trois issus du milieu théâtral basque, Álex Angulo, Karra Elejalde et Ramón Barea, déjà actif au cours de la décennie précédente (il tourne, par exemple, à trois reprises avec Imanol Uribe), imposent leur présence sur les écrans à partir des années 1990, en particulier grâce à leurs prestations dans l'œuvre des nouveaux réalisateurs de leur région natale. Découvert, de même que Barea, dans *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), Angulo est révélé au grand public par le cinéma d'Álex de la Iglesia (*Mirindas asesinas*, *Acción mutante*, *El día de la bestia*, *Muertos de risa*). Il tourne, par la suite, pour de multiples réalisateurs espagnols parmi lesquels on peut citer *Icíar Bollaín, Pedro Almodóvar, Fernando Colomo ou Chus Gutiérrez.* Barea et Elejalde (figure 42) apparaissent également à l'affiche de *Acción mutante* et travaillent, à la même époque, pour d'autres cinéastes basques, notamment Juanma Bajo Ulloa (*La madre muerta*, *Airbag* ; on aperçoit furtivement Elejalde dans *Alas de mariposa*), Daniel Calparsoro (Barea joue dans *A ciegas* et Elejalde dans son premier film, *Salto al vacío),* Enrique Urbizu (le premier apparaît dans *Todo por la pasta* et dans *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*) et Julio Medem (tous deux se voient confier un rôle dans *Vacas* ; on retrouve Elejalde dans *Tierra* et *La ardilla roja*), avant d'être sollicités par de nombreux autres metteurs en scène espagnols[1]. C'est ainsi une véritable communauté cinématographique que forme ce groupe réduit de réalisateurs et de comédiens basques contribuant, par son dynamisme, au renouvellement de l'industrie espagnole. À travers les rapprochements qu'il peut établir entre les rôles interprétés par un même acteur, le spectateur est amené à emprunter des passerelles textuelles qui le font naviguer entre les œuvres et entre les univers de ces différents créateurs.

Figure 41

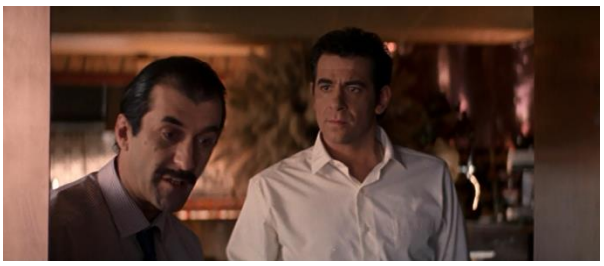


Figure 42

La distribution artistique permet également de tendre un pont entre les filmographies d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, lequel joue dans ses propres films et dans ceux du

[1] La filmographie de Barea, très dense, inclut notamment les œuvres de Joaquín Trincado, David Trueba, Ricardo Franco, Gracia Querejeta, Manuel Palacios… Elejalde, quant à lui, travaille avec Imanol Uribe, Ray Loriga, Jaume Balagueró, Manuel Gutiérrez Aragón ou encore Icíar Bollaín, pour ne citer que ces noms-là.

metteur en scène *bilbaíno*[1]. Découvert par le public espagnol sur les plateaux des émissions auxquelles il participait pour gagner l'argent nécessaire au financement de ses premiers courts-métrages, l'acteur-réalisateur madrilène incarne l'hybridation du monde de la télévision et de l'univers cinématographique, caractéristique des productions de deux réalisateurs pétris de culture cathodique. De même, El Gran Wyoming (*Muertos de risa*, *Torrente*), présentateur de nombreux programmes diffusés par la télévision espagnole (figure 43), Manuel Tallafé (*El día de la bestia*, *Muertos de risa*, *La comunidad*, *Balada triste...*, *Torrente 2*), Eduardo Gómez (*Muertos de risa*, *La comunidad*, *Torrente 3*), Enrique Villén (*El día de la bestia*, *Balada triste...*, *Torrente 3* et *4*) ou encore Jimmy Barnatán (*El día de la bestia*, *Muertos de risa*, *Torrente, el brazo tonto...*, *Torrente 3*, *Torrente 5*) forment un réservoir de comédiens communs aux deux réalisateurs. Ils sont à la fois des acteurs de cinéma et des figures médiatiques associés, dans l'esprit du spectateur, à certaines émissions ou séries télévisées populaires espagnoles. Leurs prestations, dans les œuvres grotesques d'Álex de la Iglesia et de Santiago Segura, convoquent le souvenir d'apparitions audiovisuelles extracinématographiques les ancrant profondément dans la culture télévisuelle des années 1990-2000 et signalant « their contemporaneity rather than any connection to the past »[2].

Figure 43

La carrière cinématographique de certains acteurs, découverts à travers ce cinéma, s'épanouit grâce à leur travail pour d'autres réalisateurs espagnols, au cours des années suivantes. Révélé par son rôle de Rafi chez Santiago Segura, puis par la série télévisée *7 vidas* (Paco Gimeno Huete, 1999-2003)[3], Javier Cámara (figure 44) accède à la renommée grâce à son rôle dramatique dans *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar, pour lequel il travaille à nouveau dans *La mala educación* (2004), puis *Los amantes pasajeros* (2013), tout en étant

[1] À ses six prestations dans le cinéma d'Álex de la Iglesia s'ajoute son rôle d'homme politique pédophile et corrompu dans *Airbag* de Juanma Bajo Ulloa.
[2] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 124.
[3] Il apparaissait déjà dans certains films de Fernando Colomo (*Rosa Rosae* ; *Alegre, ma non troppo* ; *ESO*) réalisés durant la première moitié des années 1990.

sollicité par de nombreux metteurs en scène, pour des films aux registres très différents[1]. Quant au nom d'Antonio de la Torre, interprète des personnages anecdotiques de Rodrigo, neveu décérébré du narcotrafiquant de *Torrente, el brazo tonto...*, et du barman Quique, dans *La comunidad*, il est plus que jamais associé au cinéma de l'outrance dans les années 2010, grâce à ses rôles dans *Balada triste...* (figure 45), *La chispa de la vida* et *Los amantes pasajeros*. Dans ces deux derniers films d'ailleurs, il donne la réplique à Carlos Areces (figure 46), lequel fait lui aussi une apparition dans les *Torrente 4* et *5*, et forme, avec Santiago Segura, un duo carnavalesque de sorcières dans *Las brujas de Zugarramurdi*. Ces différents cas montrent bien que des correspondances s'établissent entre les œuvres des trois réalisateurs de notre corpus encore productifs à l'heure actuelle, à travers certains comédiens qui se sont imposés, depuis quelques années, ou qui travaillent encore à consolider leur place au sein du paysage cinématographique espagnol.

Figure 44

Figure 45

Figure 46

[1] On peut citer Julio Medem (*Lucía y el sexo*, 2001), Pablo Berger (*Torremolinos 73*, 2003), Isabel Coixet (*La vida secreta de las palabras*, 2005 ; *Paris je t'aime (Bastille)*, 2006) ou José Luis Cuerda (*Los girasoles ciegos*, 2008), entre autres.

La dimension citationnelle inhérente à la présence de l'acteur achève ainsi de tisser un lien indissociable entre textualité et corporalité dans le « cinéma de chair et d'incarnation »[1] réalisé par les metteurs en scène de l'outrance. À l'image du texte appréhendé comme corps répond celle du corps envisagé comme texte, en l'occurrence celui du comédien, qui s'apparente à un matériau prélevé sur des œuvres antérieures et recontextualisé au sein d'une nouvelle création. S'il est le propre de l'acteur d'interpréter différents rôles et de créer des liens entre les films, qu'ils soient ou non le fruit de la volonté du réalisateur, l'étude de cette forme de recyclage singulière nous a permis de montrer que le réemploi des comédiens implique des migrations et des métissages qui relèvent de l'outrance en tant qu'esthétique du franchissement. Les différents corpus d'interprètes reflètent un dépassement des frontières artistiques, géographiques et temporelles qui contribuent à faire apparaître ce cinéma comme une production fondamentalement hybride dont les auteurs revendiquent à la fois un legs national et des filiations avec d'autres patrimoines. Chaque acteur constitue un véritable palimpseste vivant incarnant un continuum entre espagnolité et identités culturelles étrangères, entre tradition et contemporanéité, mais aussi entre le cinéma et d'autres langages : les comédiens participent à la construction du sens en chargeant le texte filmique de la mémoire cinématographique, théâtrale et télévisée dont ils sont les vecteurs. L'interaction entre le monde du petit écran, convoqué par la présence de certains d'entre eux, et le cinéma exerce d'ailleurs elle aussi sur les matériaux manipulés une action déformante qui mérite une étude à part, dans notre analyse des déviances du corps filmique.

3.3. Déformations de l'image : les interférences entre cinéma et télévision

Très présente à la fois comme médium et comme objet, génératrice de jeux de réécriture et de citations, authentiques ou non, la télévision participe aux déformations qui affectent la fiction et le texte filmique dans plusieurs œuvres de Pedro Almodóvar, d'Álex de la Iglesia et, dans une moindre mesure, de Bigas Luna et de Juanma Bajo Ulloa. Bien qu'indéniablement influencé par cet univers dont il est issu, Santiago Segura est paradoxalement le seul metteur en scène de ce corpus à ne pas manipuler directement l'image télévisuelle, la culture cathodique étant essentiellement incarnée, dans ses longs-métrages, par les comédiens provenant, comme

[1] Nous empruntons cette formulation à Frédéric Strauss, qui l'emploie pour faire référence au cinéma d'Almodóvar. STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 9.

lui, du monde de la télévision. Au contraire, les deux autres réalisateurs de sa génération, Juanma Bajo Ulloa et, surtout, Álex de la Iglesia, s'approprient le vivier de références populaires dont ils se sont imprégnés durant leur jeunesse : les citations et mises en abyme de programmes et de publicités télévisés tels que le dessin animé *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, William Hanna et Joseph Barbera, 1960-1966), visionné par Ismael, dans *La madre muerta*, le spot publicitaire pour les glaces à l'eau *Flaggolosina* et les émissions espagnoles des années 1970, dans *Muertos de risa* et *Balada triste...*, sont un moyen pour ces créateurs de revendiquer une certaine mémoire télévisuelle, ainsi que l'ancrage de leur cinéma dans la culture cathodique qui a joué un rôle prépondérant dans leur apprivoisement du monde de l'image.

Mises en abyme du petit écran : une fonction narrative

Au-delà de cet affichage, dans plusieurs films, de certaines références populaires, la télévision est inscrite dans la diégèse et, chez les quatre cinéastes, remplit une véritable fonction narrative. Incorporée au décor, à la fois « marqueur sociologique » et « point de convergence »[1] de cellules domestiques en décomposition (les familles de Gloria et d'Ami, le couple formé par Julia et Ricardo, le ménage de Benito et d'Ana…), elle fait partie intégrante du quotidien des personnages, que ses programmes soient suivis avec attention ou bien qu'elle soit simple fond sonore. Cette omniprésence diégétique montre, à un second niveau, que l'image cinématographique est habitée, voire parasitée par l'image télévisuelle, l'interpolation entre leurs codes s'opérant selon différentes modalités. D'une part, les réalisateurs de l'outrance privilégient les procédés visuels de l'encadrement et du surcadrage, qui délimitent clairement les deux espaces à l'écran : la citation générée par le poste de télévision fait l'objet d'une mise en abyme qui a le plus souvent une incidence directe sur le déroulement de la fiction, ou bien permet au spectateur d'établir des correspondances narratives. D'autre part, les interférences entre image de télévision et image de cinéma, parfois signifiées par un simple changement de texture ou de grain, peuvent déboucher sur des débordements formels témoignant de la porosité des frontières entre les langages. Dans tous les cas, le franchissement ou l'abolition de ces limites résultent d'une dynamique déformante qui affecte non seulement les matériaux textuels recyclés, mais aussi l'image elle-même.

Les séquences d'enchâssement des écrans de télévision révèlent que celle-ci peut fonctionner comme un miroir renvoyant au spectateur diégétique, plus ou moins attentif aux programmes qu'elle diffuse, son propre reflet déformé, voire inversé. Dans *La comunidad* par

[1] THIBAUDEAU, Pascale, « L'interférence des codes chez Pedro Almodóvar : quand la télévision passe au cinéma » *in* MONTOYA, Manuel (coord.), *Amadis*, 4, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2000, p. 349.

exemple, le documentaire animalier sur les vautours livre une image métaphorique et chargée d'ironie de la cupidité de l'héroïne, endormie devant le poste, travers qu'elle partage avec les résidents de l'immeuble. Dans la dernière partie de *Huevos de oro*, le téléviseur de la chambre laisse apercevoir les corps musclés des boxeurs du match qu'est en train de visionner Benito, allongé sur le lit (figure 1). Un dialogue visuel s'instaure, sur le mode de l'inversion, entre la représentation de vigueur virile véhiculée par le programme télévisé et celle d'impuissance incarnée par l'organisme claudicant et flasque du protagoniste, interaction que ne fait que rendre plus patente encore la présence, en arrière-plan, du corps bodybuildé de la masculine Ana (figure 2).

Figure 1

Figure 2

Les mises en abyme télévisées jouent également un rôle majeur du point de vue narratif, dans la mesure où elles délivrent aux spectateurs diégétique et extradiégétique des informations indispensables à la progression de l'intrigue ou éclairant cette dernière. Dans *La comunidad*, le rapprochement qu'établit Julia entre le carrelage rutilant montré par les images de la publicité pour le détergent *Don Limpio* et celui de l'appartement inoccupé permet au personnage de décrypter la carte au trésor retrouvée dans le portefeuille du défunt et de mettre la main sur sa fortune, dissimulée sous une dalle. Quant à l'extrait de documentaire animalier enchâssé dans le récit principal, il se conjugue à la diffusion d'un spot publicitaire pour une marque de voiture évoquant les méfaits de l'argent[1], qui donne la possibilité au public d'anticiper les événements à venir. De son côté, Juanma Bajo Ulloa fait du téléviseur, dans *Alas de mariposa*, le support d'une allusion cinématographique qui vient s'ajouter aux citations autoréférentielles signalées en amont : le visionnage d'une scène de meurtre par étouffement (figure 3) inspire à Ami l'idée de tuer son petit frère en recouvrant son visage d'un oreiller – le lien causal entre l'extrait mis en abyme et la réalité de la diégèse est renforcé, plusieurs séquences avant le fratricide, par le cadrage en gros plan sur l'arme du crime, dont le spectateur ne perçoit le caractère prémonitoire que rétrospectivement. Le passage enchâssé joue un rôle clé dans le déroulement dramatique

[1] Le slogan suivant s'inscrit sur l'écran : « La droga más fuerte no es la velocidad. Es el dinero. »

puisqu'il constitue l'élément déclencheur qui précipite l'élimination du bébé, celle-ci accélérant à son tour la dégradation du rapport mère / fille. Le réalisateur déclare avoir tenté de reproduire une séquence du film de Miloš Forman, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), qu'il n'a pu citer littéralement pour des raisons de droits d'auteur :

> Se trata de un plagio. Yo había visto algo parecido en *Alguien voló sobre el nido del cuco*, donde el indio mata a Jack Nicholson con una almohada, y tratamos de comprar los derechos para sacar los pocos segundos que duran esos planos. Como resultó imposible, decidimos rodarlo por nuestra cuenta y, finalmente, eso es lo que Ami ve en la televisión[1].

Le fait que, dans ce passage, la télévision diffuse un extrait cinématographique, de surcroît déformé par la nécessaire recréation de la scène, invite à s'interroger sur les distorsions que le langage filmique subit lorsqu'il entre en interaction avec ce médium.

Figure 3

La distorsion au service d'une critique des produits de la télévision

Les altérations liées aux interférences entre les codes cinématographiques et télévisuels sont révélatrices de la relation ambiguë qu'entretiennent certains réalisateurs avec le monde du petit écran, comme l'illustrent ces propos de Juanma Bajo Ulloa :

> El lenguaje de la televisión sí me influye en la manera de narrar pero considero la televisión como un medio que enfría las emociones, que no conmueve. Es vulgar, un mueble que enciendes y apagas, de atención corta y frívola, que provoca la risa u otra emoción, pero ¿a qué nivel?... Soy incapaz de ver una película en televisión, principalmente porque los anuncios no me dejan[2].

Mais ce sont surtout les filmographies de Pedro Almodóvar et d'Álex de la Iglesia qui offrent les exemples les plus explicites de cette fascination mêlée de répulsion pour la culture cathodique : « No soy un buen espectador de televisión, de hecho es un medio que odio (cuando alguien me

[1] Juanma Bajo Ulloa dans HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 141.
[2] Juanma Bajo Ulloa dans BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *Alas de mariposa* (guión cinematográfico), Madrid, Ed. Ocho y Medio, col. « Espiral », 2005, p. 130.

ha propuesto trabajar en ese medio siempre he respondido que lo que más me interesaba era dirigir un programa de noticias, y no era una *boutade* »[1], affirme le premier, prenant ses distances par rapport à un univers qui, paradoxalement, constitue pour lui une source d'inspiration, intégrée à son cinéma sous des formes parodiques. Il détourne en particulier le spot publicitaire (*Pepi, Luci, Bom…*, *¿Qué he hecho yo...*, *Mujeres…*), auquel il emprunte, entre autres, le point de vue depuis l'intérieur des appareils électroménagers (figure 4), cadrage spécifique adopté dans certains plans de *¿Qué he he hecho yo…*, ainsi que le journal télévisé (*Mujeres…*, *Tacones lejanos*, *Kika*), transgressant leurs conventions. Il introduit également dans sa comédie noire une publicité pour le café soluble[2], parenthèse intradiégétique dont la vocation parodique rappelle celle du spot pour les culottes absorbantes *Ponte* dans *Pepi, Luci, Bom....* Cette pause narrative marque aussi le passage du langage cinématographique au langage télévisuel, librement manipulé par le réalisateur : ce dernier met les procédés de l'amplification, du décalage et de la rupture au service d'une réappropriation ironique des codes de la publicité dont il détourne la rhétorique verbale et visuelle. La femme de la fiction enchâssée incarne un bonheur caricaturalement idéalisé (elle commente en *off*, d'une voix exagérément sensuelle, les images la montrant en train de s'éveiller lascivement après une longue nuit d'amour, tandis que son partenaire s'affaire en cuisine pour lui préparer une tasse de café), reflet antithétique du quotidien sordide de l'héroïne diégétique. L'irruption inattendue et comique du quotidien vient soudainement briser cette félicité factice au moment où l'amant trébuche et laisse échapper le plateau du petit déjeuner, événement à l'issue malheureuse comme le révèle le plan final : la jeune femme dévoile son visage défiguré par le liquide brûlant et déclare sentencieusement que « nunca olvidar[á] esta taza de café », phrase lapidaire qui fait office de slogan. La distanciation ironique inhérente à la parodie réside ici dans l'inversion du message publicitaire qui, loin de louer les qualités de la boisson mise en scène par le spot, met en garde contre les dangers du produit. Les stratégies de la distorsion grotesque et du renversement carnavalesque font ainsi voler en éclats la vision idéale forgée par le discours publicitaire, que le réalisateur s'attachera à nouveau à démonter, quelques années plus tard, dans *Mujeres*… à travers le spot parodique pour la lessive *Ecce Omo*, avant de proposer, dans *Kika*, une réflexion critique beaucoup plus corrosive sur la « déshumanisation des médias et leurs excès »[3].

---

[1] Pedro Almodóvar dans PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español actual*, Madrid, Monteleón., 2001, p. 21-22.
[2] Voir l'article consacré par Pascale Thibaudeau à l'interpolation entre les deux langages dans la filmographie du réalisateur. Elle analyse notamment les mécanismes de la subversion parodique mis en œuvre dans le spot publicitaire de *¿Qué he hecho yo...*. THIBAUDEAU, P., « L'interférence des codes chez Pedro Almodóvar… », *art. cit.*, p. 347-365.
[3] THIBAUDEAU, P., « L'interférence des codes chez Pedro Almodóvar… », *art. cit.,* p. 362.

Figure 4

Bien qu'ayant travaillé au sein de l'univers télévisé et quoique séduit par certains de ses mécanismes, Álex de la Iglesia souligne l'ambivalence de sa position par rapport à un médium qu'il appréhende lui aussi, dans sa filmographie, avec une distance toute ironique : « No me gusta la televisión vista en general, pero por otro lado hay cosas de la televisión que me gustan mucho. »[1] La peinture satirique qu'il brosse du monde télévisuel trouve ses expressions les plus éclatantes dans *El día de la bestia*, *Crimen ferpecto* et, plus récemment, *La chispa de la vida*. Dans le long-métrage qui l'a consacré, il présente la télévision, intimement liée à la violence, comme l'un des facteurs de l'apocalypse urbaine mise en scène, un instrument doté d'une force déformante capable d'aliéner la réalité tout autant que les esprits. Symbole de la fascination des masses pour la culture des médias et du spectacle, caractéristique d'une société postmoderne dont les membres « miran y son mirados por [ella] »[2], elle parasite bande image (les écrans sont omniprésents dans les foyers, dans les bars et dans la rue) et bande sonore (on l'entend souvent hors-champ, comme une rumeur de fond), happant tous ceux qui la regardent. Le pouvoir illimité qu'exerce sur les esprits ce médium, érigé en nouveau référent d'une société en mal de repères, est incarné par le personnage de Cavan, charlatan qui abuse cyniquement de la crédulité de ses spectateurs. C'est en particulier autour de l'émission qu'il anime, *La Zona Oscura*, consacrée au paranormal, que s'articule la critique du réalisateur. Deux ans après Almodóvar dans *Kika* avec le programme sensationnaliste *Lo peor del día*, Álex de la Iglesia dévoile les ressorts d'un langage qui propage l'inculture et diffuse les valeurs d'une société déréglée. À travers ses mises en abyme télévisées, qui s'effectuent tantôt par le biais du surcadrage (l'écran de télévision apparaît alors dans le champ [figure 5]), tantôt à travers

[1] Álex de la Iglesia dans PAYÁN, M., *El cine español actual*, *op. cit.*, p. 117.
[2] MARTÍN-CABRERA, Luis, « Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia » *in* SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n° 18, 2001, p. 86.

l'insertion de l'image télévisuelle dans le continuum filmique (le passage d'un langage à l'autre est signalé par un changement de texture et par l'apparition d'un logo en bas de l'écran [figure 6]), il brocarde les produits racoleurs de la télévision en caricaturant leurs codes dans cette émission outrancière, assidument suivie par les personnages.

Figure 5

Figure 6

Deux épisodes sont en particulier vecteurs de ce discours critique : celui du reportage sur l'exorcisme, présenté par le pseudo-devin alors au sommet de sa gloire, et, à la fin du film, la première prestation du nouveau Cavan, interprété dans un jeu auto-parodique par El Gran Wyoming, lui-même animateur d'un grand nombre d'émissions diffusées en Espagne. Ils dépeignent l'univers télévisé comme un théâtre de marionnettes des plus *esperpénticos*, territoire de l'artifice sur lequel règne la figure archétypique du présentateur. Individu mégalomane, entouré d'hôtesses, ce dernier est la clé de voûte d'un système qui manipule le public et, en même temps, il apparaît comme victime de ce système, puisqu'il est à tout moment susceptible d'être remplacé (dans la séquence-épilogue, le personnage joué par el Gran Wyoming usurpe l'identité de son prédécesseur, porté disparu, et est à son tour décrit comme un devin de renommée internationale). Dans le premier de ces deux extraits, l'exorcisme prétendument réalisé par Cavan donne lieu à une mise en abyme qui fait converger détournement d'un double modèle télévisé (le *talk-show* et la téléréalité), dont le metteur en scène dénonce la médiocrité et la prédilection pour le voyeurisme, et relecture parodique d'un hypotexte cinématographique (*L'Exorciste* de William Friedkin). Il fait l'objet d'un reportage tourné antérieurement et diffusé dans *La Zona Oscura*, émission que les personnages suivent dans un bar (le curé et José María) ou depuis la pension (Mina et le grand-père). Le spectateur extradiégétique s'avère être ainsi public à un triple niveau puisqu'il visionne un reportage enchâssé par le programme télévisé, lui-même inscrit dans la fiction. Cette structure polyphonique le fait naviguer entre le regard du grand imagier, qui manipule et contrôle les différents degrés du récit, et la voix de Cavan, à la fois présentateur de l'émission et acteur de la

mascarade diffusée à l'écran, laquelle constitue simultanément un spectacle pour le public de *El día de la bestia*, pour celui de *La Zona Oscura*, mais aussi pour les individus du reportage enchâssé (parents de l'enfant possédé et techniciens). La superposition narrative rend possible l'instauration d'une distance permettant l'activation des mécanismes de l'ironie, moteur d'une distorsion parodique qui résulte de la rencontre des langages télévisuel et cinématographique. Le réalisateur transgresse le modèle du film d'épouvante en singeant caricaturalement la rhétorique mise en œuvre dans les programmes télévisés qu'il critique, ainsi que le fait remarquer Luis Martín-Cabrera : « La parodia es evidente desde el momento en que la tragedia de una niña americana de clase media poseída por el demonio es sustituida por la estética de lo decadente. »[1] Les cris animaux, les plaies sur le corps, la dégradation physique et la violence de l'enfant soi-disant possédé, l'attitude désespérée des parents, les incantations de Cavan et l'utilisation du crucifix sont autant de motifs empruntés à l'œuvre de Friedkin. Ils rendent possible l'identification d'un texte-source dont Álex de la Iglesia s'émancipe, en même temps, grâce à l'insertion dans le pseudo-reportage de certains détails comiques : la corpulence de l'enfant, qui confère un côté *friki* à la victime, l'apparence de la mère, *maruja* qui reçoit l'équipe de Cavan en robe de chambre, ou encore l'ail brandi par le père, arme utilisée dans le folklore pour se protéger des vampires et non du diable, subvertissent les ressorts du texte original, dans le but de générer non plus la terreur, mais l'hilarité du spectateur extradiégétique. La double colonisation de cet espace domestique et de l'image par la télévision achève de dégrader l'hypotexte cinématographique : la présence peu discrète de la caméra voyeuse et de l'équipe technique accompagnant le mage relèvent d'un comique de situation démontrant que cet exorcisme n'est autre qu'une mascarade, fruit d'une mise en scène visant à impressionner le téléspectateur et exagérément dramatisée par le montage de l'émission, la musique pathétique et le jeu affecté de Cavan.

Au-delà de la reconnaissance ludique des modèles textuels détournés, la démarche parodique d'Álex de la Iglesia sert, à travers l'image des téléspectateurs, protagonistes et anonymes absorbés par ces représentations audiovisuelles, une dénonciation du pouvoir des médias sur l'individu que certains d'entre eux aspirent à réduire au statut d'« *homo videns* », néologisme emprunté par Adrián Huici à Giovanni Sartori pour désigner « [a]l hombre que sólo se relaciona con el mundo y con los demás a partir del sentido de la vista y que, consecuentemente, piensa y reflexiona cada vez menos »[2]. Le consommateur d'images dépourvu de toute capacité de réflexion est la cible des programmes critiqués à travers la figure du présentateur italien Cavan. Par le biais d'une émission parodique qui, par sa facture et son

[1] MARTÍN-CABRERA, L., « Nuevas representaciones culturales… », *art cit.*, p. 86.
[2] HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De* Los santos inocentes *a* El día de la bestia, Sevilla, Ed. Alfar, col. « Alfar / Universidad », 102, serie « Investigación y ensayo », 1999, p. 169.

contenu, renvoie tout autant aux produits médiocres de la télévision espagnole (ceux de la chaîne Tele 5, par exemple) qu'au modèle berlusconien, le réalisateur s'élève contre la vacuité de la culture cathodique et l'instrumentalisation politique de cette dernière, mises au service de la manipulation des masses. La nationalité de Cavan et du producteur de *La Zona Oscura*, ainsi que la présence d'un portrait de l'ancien Président du Conseil italien Silvio Berlusconi dans les studios, mettent en relief « the creeping influence of Italian media mogul over privatized Spanish television […] most significantly from August 1989 »[1], influence elle-même symptomatique « [of] the intensifying politicisation of the mass media under the globalization-commercialization process »[2]. Luis Martín-Cabrera va jusqu'à voir dans cette approche parodique du médium télévisuel « [una] reescritura crítica de los discursos milenaristas y finiseculares de lo desconocido »[3]. À partir des travaux d'Umberto Eco sur l'hyperréalité[4], il démontre que, face aux crises de fin de siècle, la société tend à recourir à des explications de caractère irrationnel pour justifier son incapacité à éradiquer certains de ses maux, attribués au diable ou à des forces obscures. Dans le film, le regard ironique porté par le réalisateur sur le discours des prédicateurs de la télévision, interprètes des prophéties de Nostradamus et autres gourous du futur, ainsi que les relectures grotesques du cinéma satanique, concourent à démonter ces « narrativas de lo desconocido » qui voilent à peine les agents réels de la violence sociétale, alimentée par les farces d'une télévision atrophiant l'esprit critique de ses spectateurs.

Le réel en trompe-l'œil

Envahi d'écrans cathodiques qui entretiennent la confusion trompeuse du réel et de sa représentation, le Madrid de *El día de la bestia* est aussi saisi comme un espace artificiel, gigantesque simulacre peuplé de ce que le curé prend pour des signes qu'il s'évertue à déchiffrer. La peinture que brosse ce long-métrage de la télévision comme médium capable d'aliéner tout à la fois les esprits et la réalité s'inscrit dans une réflexion plus générale sur le rapport de l'image au réel dans le cinéma de la postmodernité. La mise en perspective de la télévision par le septième art dans l'œuvre de certains réalisateurs, tout particulièrement chez Pedro Almodóvar et Álex de la Iglesia, génère un métadiscours sur le lien qu'entretiennent les représentations livrées par chacun de ces médias. L'image cinématographique fournit au spectateur les clés pour déjouer les pièges de l'image télévisuelle et lui permet, contrairement aux téléspectateurs diégétiques, d'échapper au sort de l'*homo videns* passif. Elle vient ainsi

[1] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 74-75.
[2] HERMAN, Edward S. & MC CHESNEY, Robert W., *The Global Media: the New Missionaries of Corporate Capitalism*, London, Cassell, 1997, p. 17.
[3] MARTÍN-CABRERA, L., « Nuevas representaciones culturales… », *art. cit.*, p. 86-87.
[4] ECO, Umberto, *Travels in Hyperreality: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1986, 307 p.

dissiper le mirage cathodique dans la séquence de *¿Qué he hecho yo...* où Toni et sa grand-mère regardent le clip de « La bien pagá », diffusé par le poste du salon. L'alternance entre les plans sur le plateau où est tournée l'opérette (figure 7) et les gros plans sur le téléviseur surcadré émettant le fruit de ce tournage (figure 8) la fait apparaître, dans ce passage, comme le révélateur des artifices de l'illusion télévisuelle (le décor, la caméra, l'équipe technique), dévoilés dans le champ au public extradiégétique.

Figure 7

Figure 8

De la même façon, Álex de la Iglesia démonte les leurres du petit écran dans sa comédie noire *Muertos de risa*, film de notre corpus qui concède sans nul doute la place la plus importante à ce médium, à la fois « gran generador de citas en la película » et « razón de ser del relato »[1]. Les séquences de tournage d'émissions nous permettent de visualiser tout à la fois les numéros qui se jouent sur scène et la machinerie nécessaire à la création des mascarades télévisuelles. Le plateau sur lequel s'agitent cadreurs et *perchmen*, au milieu de câbles et de décors mobiles (figure 9), ne sont d'ailleurs pas sans évoquer la *tramoya* du théâtre baroque dont les méditations sur la notion de spectacle sont en quelque sorte réactualisées par cette exhibition des dispositifs du tournage. Chez de la Iglesia comme chez Almodóvar, en révélant dans le champ la présence de ces artifices, le cinéma entreprend de dévoiler les mécanismes illusionnistes de la télévision. Bien qu'elle renvoie à l'acte de filmer, la caméra du cadreur apparaît comme un simple reflet déformé, un simulacre de la caméra de cinéma, celui-là abusant le spectateur là où celle-ci s'efforce au contraire de le détromper. L'image qu'elle produit n'est elle-même que la projection altérée et trompeuse de l'image cinématographique qui, contrairement à elle, revendique sa part de vérité en se désignant en tant qu'artifice et en mettant au jour le « spectacle fondamental qui [la] supporte »[2], comme l'illustre, dans *¿Qué hé hecho…*, le plan inaugural de la place traversée par Gloria, où s'affaire une équipe technique de

[1] SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción…*, *op. cit.*, p. 118.
[2] THIÉRY, Natacha, « Assomption du trompe-l'œil », *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », série « Cinéma », 2009, p. 95-96.

cinéma[1]. La première installe et alimente le mensonge sur lequel se construit l'impression de réel à la télévision, tandis que la seconde en révèle les ressorts et lève le voile sur la réalité qui sous-tend la mise en place de la fiction (tournage du clip de « La bien pagá ») ou le spectacle humoristique (les numéros de Nino et Bruno), sans jamais prétendre se substituer à cette réalité. En somme, si le public diégétique tombe dans le piège des faux-semblants tendus par le petit écran, l'image cinématographique le désamorce et vient apporter un démenti à la représentation vue par le spectateur extradiégétique, afin que celui-ci ne soit jamais dupe de l'illusion créée.

Figure 9

Álex de la Iglesia renouvelle également la réflexion baroque sur les apparences, dans plusieurs de ses films, en interrogeant la relation entre facticité et réalité, notamment dans *La comunidad* et dans le monde consumériste de *Crimen ferpecto.* Dans le premier long-métrage, il tisse des leurres narratifs qu'il s'empresse aussitôt de défaire et démonte les simulacres que Julia et les habitants de l'immeuble s'efforcent d'alimenter[2]. Ce rapport dialectique qui préside aux interférences entre image télévisuelle et image cinématographique imprègne aussi la reconstitution historique dans *Muertos de risa* et *Balada triste...*. Dans la comédie noire, le petit

[1] Voir l'analyse que propose Jean-Claude Seguin du procédé moderne de la mise en abyme, ajusté aux codes de la postmodernité dans l'*incipit* de *¿Qué he hecho…* : « Par un jeu d'inversion, Pedro Almodóvar, au lieu de dénoncer le récit comme pure fiction, désigne l'appareillage de la modernité comme responsable principal de la perte de l'histoire dans le cinéma contemporain. Pour pouvoir exister à nouveau le récit doit tourner en dérision les 'judas' mis en place par la modernité. Mais en dénonçant ainsi le dispositif, il ne l'élimine pas pour autant et le glisse continuellement dans ses films… » SEGUIN, Jean-Claude, « Pedro Almodóvar : les fausses dénonciations » *in* LARRAZ, Emmanuel (coord.), *Voir et lire Pedro Almodóvar*, *Hispanistica XX*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critiques et documents », 1996, p. 23-42.

[2] Nous développons ces aspects dans l'article suivant : BRACCO, Diane, « Las entrañas de Madrid: la radiografía urbana de Álex de la Iglesia » *in* LLOMBART, María & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIe siècles*, *Pandora*, n° 12, Saint-Denis, Université Paris 8, 2014, à paraître. Voir aussi notre analyse de la tension entre le réel et ses représentations chez Álex de la Iglesia, dont nous reprenons ici certains passages : BRACCO, Diane, « Figures et procédés du dédoublement dans *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) d'Álex de la Iglesia », *Líneas, revue interdisciplinaire d'études hispaniques* [en ligne], numéro en texte intégral, 2, décembre 2012, « Trompe-l'œil et vérité ». Disponible sur : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/736>

écran s'avère être tout à la fois l'instrument de la reconstruction du paysage télévisé espagnol et le filtre déformant appliqué au passé national récent, de la même façon qu'il fut le prisme à travers lequel le réalisateur percevait les évolutions de la société espagnole dans son enfance, comme nous le reverrons plus loin : « Nuestra experiencia estaba filtrada por la televisión »[1], rapporte-t-il dans l'album du film. Le franchissement des frontières entre les codes est à double titre synonyme de débordement : d'un côté, la télévision envahit la réalité des protagonistes ; de l'autre, aux outrances diégétiques qu'entraîne l'affrontement entre les deux acolytes – significativement interprétés par deux acteurs eux-mêmes issus de la télévision espagnole – répondent les empiètements formels de l'image télévisuelle sur l'image cinématographique, mis au service d'une relecture grotesque des années 1970-1980 qui fait naviguer le public extradiégétique entre réalité et artifice, Histoire et fiction. La première parasite la seconde dans les séquences de recréation d'émissions de l'époque, où sont parfois glissées des images d'archives authentiques. Ces épisodes font jaillir l'illusion que des êtres issus de l'imagination du cinéaste ont pris part aux événements médiatiques et historiques de l'époque dans laquelle ils sont censés s'inscrire. Les stratégies filmiques mises en œuvre se conjuguent à une bande sonore émaillée de chansons enregistrées au cours de cette période et aux costumes des personnages, reflets des évolutions de la mode ; ces éléments intrahistoriques[2] sont autant d'indices audiovisuels permettant au spectateur de situer temporellement chaque étape du récit. Nino et Bruno, qui renvoient à plusieurs célèbres duos d'humoristes espagnols – Martes y Trece, les frères Calatrava, Tip y Coll, Pajares y Esteso, Lusón y Codeso, Fortunato y Jacinto –, participent ainsi au tournage de programmes populaires tels que *Directísimo* (figure 10) 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 les procédés de surcadrage et de mise en abyme permettent au spectateur de visionner spots publicitaires et images télévisées des années 1970 (publicité pour les glaces à l'eau *Flaggolosina*, démonstration des prétendus pouvoirs psychokinésiques de l'animateur israélien Uri Geller, qui tordit une cuillère sur le plateau de *Directísimo* en 1975 [figure 11]…).

Figure 10

[1] CALLEJA, Pedro & COSTA, Jordi, *Muertos de risa. El álbum de la película*, Madrid, Gaviota, 1999, p. 49.
[2] 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.

Figure 11

Médiatisation et fictionnalisation de la réalité historique

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* : « tout, absolument tout est passé au crible de la télévision. Il se produit ainsi une véritable centralisation de références : la télévision est l'instrument exclusif de l'historicité : rien n'existe si ce n'est pas traversé par la télévision »[1], analyse Vicente Sánchez Biosca. Álex de la Iglesia exploite et détourne le langage télévisuel pour dépeindre une certaine réalité historique et renverser les barrières entre celle-ci et sa reconstruction. La tentative du coup d'État du 23-F est ainsi insérée dans la diégèse sur un mode parodique, grâce à une alternance entre les images authentiques de l'assaut du Congrès des Députés par la Garde Civile (figure 12), dont le recyclage par le réalisateur illustre « the importance of televisual images to popular memory of key events »[2], et celles du sketch télévisé de Nino et Bruno, qui dégénère en règlements de comptes personnel (figure 13). Ces deux événements parallèles sont suivis « en direct » sur une mosaïque d'écrans de contrôle par l'équipe technique de l'émission de divertissement. L'irruption d'un détachement de soldats dans les studios de télévision, plus intéressés par le numéro des deux comiques que par l'événement exceptionnel auquel ils sont censés prendre part, matérialise le trait d'union entre l'Histoire et la fiction, mais aussi entre deux langages qui interagissent. 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 (figure 14), événement phare dans l'histoire de la démocratie espagnole, comme nous l'avons signalé au début de ce travail : 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

[1] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Le recyclage de l'Histoire dans la comédie espagnole des années 90 » *in* MURCIA, C. & THIBAUDEAU, P. (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, *op. cit.*, p. 80.
[2] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 116.

spéciaux, constituent des ressorts audiovisuels qui brouillent totalement les frontières entre réel et fiction. Toutefois, le public extradiégétique ne perd jamais de vue que le passé national est médiatisé par le prisme distordant de la télévision. 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 car 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.

Figure 12

Figure 13

Figure 14

Bien qu'il opte globalement pour un traitement beaucoup plus direct de l'Histoire espagnole dans *Balada triste...*, Álex de la Iglesia concentre, durant le premier quart d'heure du film, quelques exemples de la médiatisation du passé national récent par la télévision. Il insère dans le continuum filmique un certain nombre d'images d'archives permettant de situer la période : l'annonce du triomphe du camp nationaliste via les extraits de reportage et gros titres de la presse (figure 15) précède ainsi les quelques minutes qui se déroulent durant l'immédiate après-guerre, tandis que se succèdent, un peu plus loin, les images de stations balnéaires espagnoles et de baigneuses en bikini (figure 16), entre autres, évoquant le boom touristique du début des années 1970.

Figure 15

Figure 16

S'ajoutent encore celles des prestations de clowns, artistes de cirque et humoristes espagnols diffusées au cours des dernières années du franquisme par la télévision, représentations également incrustées dans un générique de fin rendant compte de la culture cathodique de toute une époque. Dans la suite du récit, on ne relève que deux cas d'enchâssement et il s'agit à chaque fois de journaux télévisés : dans l'épisode de l'hôpital, on aperçoit furtivement, dans le couloir, un poste sur l'écran duquel apparaît le portrait du célèbre fugitif espagnol Eleuterio Sánchez Rodríguez, dit *El Lute*, recherché par les autorités. Quelques séquences plus loin, après l'attentat spectaculaire ayant causé la mort de Carrero Blanco, Sergio regarde les informations dans un bar de banlieue où il apprend le décès du chef du gouvernement et, au passage, la disparition de Javier, recherché par la police, qui a profité de la confusion pour s'enfuir au volant d'une camionnette. Le journal télévisé entrelace images authentiques de l'époque (décombres, annonce de la mort de l'homme politique) et images fictives (interview du passant qui donne le signalement de Javier), ces dernières étant tournées en noir en blanc pour créer une illusion de continuité avec les premières. La télévision fonctionne ici, par conséquent, comme une lentille qui brouille les limites entre réel et fiction, permettant à l'intrigue imaginée par Álex de la Iglesia de se fondre avec la réalité historique. Cette modalité de traitement de l'Histoire trouve son origine dans l'expérience télévisuelle du réalisateur dont les déclarations révèlent que c'est à travers le petit écran qu'il percevait, dans son enfance, les troubles d'un régime vacillant :

> 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[1].

[1] « Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste...* », *Cineyteatro* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 17/01/2010, disponible sur : <http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx> (consulté le 09/06/2012).

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[1], qui proposait une chaîne unique diffusant pêle-mêle journaux télévisés et émissions de divertissement : « como en esa época solo había un canal de televisión, se trataba de una referencia compartida por todo el mundo. Nuestra generación […] es la última que tiene referencias culturales exactas y compartidas por todos sus miembros », explique de la Iglesia[2]. En 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, dans sa jeunesse, les fuites de *El Lute* se confondaient avec l'assassinat de l'amiral Carrero Blanco et les numéros des programmes comiques, autant de références intégrées au récit. 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 et l'emblème de sa relecture grotesque de l'Histoire dans *Balada triste....*

Intrinsèquement déformante, agent d'aliénation du réel et de déstabilisation des frontières qui séparent celui-ci de sa représentation, la télévision est aussi la lentille concave à travers laquelle sont perçus certains événements majeurs du XXème siècle espagnol et l'évolution intrahistorique de la société, en particulier chez Álex de la Iglesia. Elle se révèle être intimement liée au traitement de la mémoire dans *Muertos de risa* et, dans une moindre mesure, dans *Balada triste…*, films de notre corpus où le passé historique est le plus explicitement abordé. Conjuguée à toutes les opérations de réécriture et de détournement explorées précédemment, la reconstruction médiatisée de l'Histoire proposée par le metteur en scène basque éclaire la spécificité du cinéma espagnol postmoderne : contrairement à la production de la modernité, il rompt avec le concept de nouveauté. Il ne cherche pas à échapper au passé, mais se le réapproprie et établit une continuité avec ce dernier, matière périmée que les stratégies carnavalesques du détournement permettent de ressusciter et de remodeler. Autrement dit, en dépit de son ancrage dans la contemporanéité, le cinéma de l'outrance repose sur un parti pris de sauvegarde d'un passé qui ressurgit incessamment au cœur du présent : la frontière entre les deux temporalités s'efface en faveur d'une simultanéité qui se matérialise à la fois à travers l'héritage culturel réinvesti au sein du texte filmique, et la mémoire historique convoquée depuis le *hic et nunc* de la création cinématographique.

---

[1] O'DONNELL, Hugh, *Good Times*, *Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*, Leicester, Leicester University Press, 1998, p. 159.
[2] CALLEJA, P. & COSTA, J., *Muertos de risa…*, *op. cit.*, p. 41.

Chapitre quatre. « ... por un pasado que murió » : recyclage textuel et exhumation mémorielle

L'utilisation du passé comme matière première de la production des cinq réalisateurs fait affleurer une réflexion sur la notion de mémoire, commune à plusieurs des films analysés ici, qui vient contredire la prétendue « anhistoricité » du cinéma postmoderne et permet de nuancer le point de vue selon lequel ce dernier, ancré dans la contemporanéité, ne vise rien d'autre que le divertissement et l'adhésion du public. L'examen des stratégies de l'outrance et des ressorts du recyclage permet en effet de mettre en lumière la réactivation d'un legs à la fois textuel et historique, processus qui s'opère sur le mode de la distanciation ironique, explorée par Linda Hutcheon et Umberto Eco dans leurs travaux sur la postmodernité.

Une « récupération de la mémoire » : le cas d'Álex de la Iglesia

C'est sous le signe de cette double recherche mémorielle qu'Álex de la Iglesia place explicitement le récit dans *Balada triste…*, à travers les paroles de la chanson qui donne son titre au film (« Balada triste de trompeta / por un pasado que murió… ») et l'amalgame inaugural de photographies de l'époque franquiste, de peintures et d'images médiatiques intégrées au générique. Les principes qu'il a formulés au début de sa carrière cinématographique[1] révèlent une volonté de tourner le dos aux souvenirs à la fois collectifs et personnels que constituent les blessures de l'Espagne et les « traumas infantiles »[2] d'un créateur né dix avant la mort du Caudillo. Néanmoins, dès la fin des années 1990, point chez le metteur en scène la nécessité de se confronter à cette réalité historique qu'il avait jusqu'alors ignorée mais en utilisant l'humour noir comme un écran permettant d'en atténuer la représentation. C'est dans un premier temps le genre de la comédie qu'il choisit, dans *Muertos de risa*, pour dépeindre le déclin du régime et les bouleversements engendrés dans les années 1980 par l'avènement de la démocratie, dans un récit s'apparentant à « una crónica muy pesimista »[3] de l'Espagne de l'époque. 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. La portée comique de la peinture des dernières années du franquisme naît précisément de la mise en œuvre des mécanismes de la parodie et de l'ironie, procédés potentialisés par l'omniprésence du médium télévisuel comme filtre, et à travers lesquels s'établit une distance entre la réalité

[1] Voir la section 3.3. de la première partie, « Le rapport au passé ».
[2] ORDÓÑEZ, M., *La bestia anda suelta…*, *op. cit.*, p. 100.
[3] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 220.

historique et sa réélaboration. Parallèlement aux cas de filtrage de l'Histoire par le petit écran, le portrait caricatural des légionnaires, celui des soldats qui ont pris part à la tentative de coup d'État du 23-F, discrédités par leur ignorance, la manifestation à laquelle participe Bruno dans l'espoir de séduire Laura, militante de la CNT, seulement évoquée par les personnages et ridiculement vidée de son contenu idéologique, la parodie d'arrestation extrajudiciaire ourdie par Nino pour précipiter la rupture entre Bruno et la jeune femme, ou encore les allusions à la répression semées dans les dialogues, permettent au cinéaste d'esquisser une peinture du climat qui règne en Espagne à la veille de la mort de Franco, puis pendant la Transition démocratique. La réalité convoquée est néanmoins toujours tenue à distance du présent, de manière à désamorcer toute forme de nostalgie.

C'est de façon beaucoup plus frontale que, treize ans après, le cinéaste aborde la Guerre Civile, les premières années puis le crépuscule de la dictature, dans un drame où la fictionnalisation du passé national participe d'un processus personnel de « recuperación de la memoria histórica »[1], qu'il revendique en ces termes lors de la promotion du film, et explicité par le générique de fin : ses remerciements personnels vont « a todos los que sufrieron y murieron en aquellos años y nadie les recuerda ». La médiatisation de l'Histoire généralement privilégiée dans la comédie noire cède le pas, dans *Balada triste…*, à la diégétisation de certains symboles et figures du XXème siècle espagnol, directement intégrés à la réalité outrancière mise en scène. L'acte créatif à l'origine du long-métrage est présenté par Álex de la Iglesia lui-même comme un processus cathartique, 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 aux fantômes de son pays : « 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. »[2] S'il opte cette fois pour un traitement immédiat de l'Histoire – exception faite des quelques mises en abyme d'images télévisées signalées plus haut –, il ne cesse pas pour autant de recourir aux mécanismes de la déformation grotesque afin de mettre à distance le passé recréé. Il ne se contente pas de solliciter la capacité du spectateur à identifier les référents empruntés à la mémoire collective, mais les incorpore à la fiction et les utilise comme de véritables supports d'expression de la réalité cauchemardesque représentée. Ainsi, décrit par l'un des personnages comme « una iglesia cavada en una roca », 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

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 288.
[2] « Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste...* », *art cit*. Voir aussi l'interview suivante : « Au lieu d'assassiner des gens, je fais des films ! », *Le Journal du dimanche*, 19/06/2011.

guerra »[1] symbolisant la tragédie du conflit fratricide, mais aussi parce que le réalisateur en fait le théâtre d'une violence exacerbée, où périssent brutalement plusieurs personnages diégétiques. Le cinéaste choisit également de porter à l'écran l'attentat spectaculaire à l'origine de la mort de Carrero Blanco, évoqué précédemment, et donne libre cours à son écriture hyperbolique dans une séquence située au carrefour du drame historique et du film d'action, où les terroristes de l'ETA sont au passage assimilés à des clowns : « Vosotros, ¿de qué circo sois? », leur demande Javier.

Tout en utilisant ces référents historiques comme une matière plastique qu'il met au service de sa puissante esthétique visuelle, Álex de la Iglesia convie son public à une lecture métaphorique de *Muertos de risa* et de *Balada triste….* Les deux films apparaissent comme des récits stratifiés invitant le spectateur à gratter la surface du comique ou de la terreur hallucinatoire pour accéder à la réflexion élaborée par le réalisateur sur l'Histoire récente de son pays : le cinéaste attribue à ses personnages des comportements bien plus provocateurs qu'il n'y paraît et, à travers eux, dénonce le régime dictatorial. L'interprétation de la chanson « Libre » par Nino devant les légionnaires dont il tue involontairement la chèvre-mascotte, le gag récurrent de la gifle gratuite, ainsi que les huées et jets de fruits et légumes que le public du *Teatro Argentino* inflige aux différents artistes avant même le début de leur prestation, peuvent être lus comme autant de déclinaisons métaphoriques du geste politique subversif visant à ébranler l'ordre établi[2]. Dans *Balada triste…*, la communauté du cirque sous le joug du tyrannique Sergio, quant à elle, constitue une sorte de projection fictionnelle de la dictature franquiste dont seul Javier, en dépit de son manque d'assurance, ose braver les lois. Sa propension 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 à laquelle il est explicitement fait allusion dans une réplique du colonel Salcedo[3] et 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 des traumatismes du XXème siècle espagnol. Ainsi, le fil conducteur de la rivalité morbide semble renvoyer au conflit civil 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

[1] COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la Posguerra a la Posmodernidad*, Rubí (Barcelona), Anthropos, col. « Memoria rota. Exilios y Heterodoxias », serie « Estudios », 2005, p. 25.
[2] BUSE, P., TRIANA-TORIBIO, N. & WILLIS, A., *The Cinema of Álex de la Iglesia*, *op. cit.*, p. 108-112.
[3] « Estamos perdiendo apoyos internacionales. La oposición se está organizando. Nuestro contacto en el Norte nos avisa de que hay un posible atentado contra el almirante Carrero Blanco. »

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 »[1], métaphorisée par le personnage de Natalia dans *Balada triste….* Sans doute peut-on aller jusqu'à interpréter l'agressivité de l'auguste Sergio, qui déchaîne la folie meurtrière de l'innocent clown blanc, comme une projection diégétique et métaphorique du coup d'État militaire du 18 juillet 1936, à l'origine du conflit civil explicitement représenté dans la séquence inaugurale de l'affrontement entre républicains et nationalistes. La guerre elle-même 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 sauvagerie générée par le désir d'anéantir l'autre, l'ennemi, débouche sur la mort de Natalia, conclusion d'un récit dont le directeur du cirque, spectateur impuissant de la lutte finale, nous donne la clé de lecture : « ¿Qué somos nosotros? Es este país que no tiene remedio. » En exploitant la double dimension divertissante et barbare du cirque[2], Álex de la Iglesia met la fonction cathartique inhérente aux spectacles de la violence et du rire au service de son processus d'exhumation mémorielle. Il soumet la réalité historique à une esthétique déformante en partie héritière de l'*esperpento*, réactivant l'engagement caractéristique du courant littéraire créé par Valle-Inclán[3]. Quatre ans après l'approbation par le Congrès des Députés de la *Ley de Memoria Histórica de España*, il prend position par rapport aux épisodes traumatisants d'un passé qu'il manipule et déforme pour mieux en révéler toute l'absurdité, et, 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 ?

---

[1] ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *art. cit.*, p. 221.

[2] C'est un motif qu'il reprend dans *La chispa de la vida*, sous la forme d'un absurde « circo mediático » se déployant autour d'un malheureux littéralement cloué au sol, sur les ruines d'un théâtre romain. BERNAL, Fernando, « Entrevista Álex de la Iglesia. Había una vez un circo (mediático) », *Caimán cuadernos de cine*, n° 1 (enero), 2012, p. 33.

[3] Ce processus de distorsion « 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, R. & ZAHAREAS, A. N., *Visión del esperpento…*, *op. cit.*, p. 43.

Les spectres du passé

Bien que convoqué de manière moins ouverte que dans le cinéma d'Álex de la Iglesia, le passé n'en demeure pas moins présent dans plusieurs autres films des réalisateurs de l'outrance, notamment chez Pedro Almodóvar[1]. Dans *¿Qué he hecho yo…*, ce sont essentiellement les chansons qui permettent de tendre un pont vers une époque révolue. Rémanence de la relation amoureuse qu'a jadis entretenue Antonio avec Ingrid Müller, mais aussi du passé artistique de la chanteuse tombée dans l'oubli, le morceau « Nur nicht as Liebe weinen », inlassablement écouté par le personnage masculin, ouvre une brèche à travers laquelle le passé vient s'immiscer dans le présent de la jeune Espagne démocratique. Là encore, c'est avec une distance toute ironique que ce passé est considéré puisque la chanson, interprétée par Zarah Leander, égérie du nazisme, est dans le film associé à l'image d'une germanité outrée et caduque, intimement liée à l'Allemagne d'Hitler, alliée du camp national pendant la Guerre Civile espagnole. Lucas souligne qu'Ingrid Müller, qui entreprend de se suicider, a échoué à s'adapter aux temps modernes, assertion qu'elle s'empresse de rectifier en signalant que ce sont les temps modernes qui n'ont pas su s'adapter à elle. De même, « La bien pagá » donne lieu à une superposition temporelle qui amène la grand-mère à exprimer son attachement aux chansons de son époque et, au passage, permet à Almodóvar de rendre hommage à Miguel de Molina, chanteur qui dut s'exiler à l'époque du conflit, en raison de son engagement en faveur de la cause républicaine et de son homosexualité[2]. La convocation du passé s'opère, une fois de plus, sur le mode de l'ironie puisque, comme nous l'avons vu, elle donne lieu, d'une part, à un dialogue inversé entre les paroles de la chanson et les images de la frustration sexuelle de Gloria, et, d'autre part, à une représentation grotesque où le réalisateur lui-même vient usurper la voix du chanteur et se mettre en scène dans un espace factice, aux côtés d'un travesti. Cette démarche toute postmoderne de recyclage de matériaux musicaux est symptomatique des préoccupations de la société à une époque où, souligne Almodóvar en 1994, on « a plutôt tendance à tracer des bilans », et où « les gens se retournent facilement sur le passé »[3]. Outre la fonction mémorielle de ces chansons, la persistance du passé dans le présent de la démocratie est aussi symbolisée par la survivance d'un schéma familial de type patriarcal, analysé dans la deuxième partie de notre travail. Simple spectre convoqué au détour d'une réplique par la marquise de *Entre tinieblas*, qui définit son défunt mari comme un « fascista » et un « monstruo », ce modèle social franquiste est perpétué, dans *¿Qué he hecho yo…*, par la famille de Gloria et continue de hanter la production

[1] Pour une étude des mécanismes du recyclage du passé depuis le présent de la création dans la filmographie almodovarienne, voir BRÉMARD, B., « Culture contemporaine et culte du passé », *Le Cinéma de Pedro Almodóvar…*, *op. cit.*, p. 277-318 et BRÉMARD, Bénédicte, « Pedro Almodóvar : un cinéaste sans histoire ? » *in* FEENSTRA, P. (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol*, *op. cit.*, p. 82-87.
[2] VIDAL, N., *El cine de Pedro Almodóvar*, *op. cit.*, p. 44-45.
[3] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 39.

cinématographique au cours de la décennie suivante, comme en témoigne la cellule domestique de *Alas de mariposa*.

C'est de façon plus subtile que Juanma Bajo Ulloa interroge les canons traditionnels incarnés par les membres de la famille d'Ami en inscrivant sa première fiction dans le contexte de la dictature, sans qu'il soit pour autant fait ouvertement allusion au régime. L'héroïne de *Alas de mariposa* grandit dans un milieu modeste au sein duquel la foi catholique, fondamentale dans l'idéologie franquiste, se révèle omniprésente et dont aucun membre ne songe à remettre en question les principes. Plus menaçante que consolatrice, à l'image du Christ qui trône sur la table de nuit, la religion se manifeste à travers la ferveur du père qui incite sa fille à prier chaque soir avant de s'endormir. Il lui rappelle jour après jour que, si elle manque à son devoir, Dieu non seulement ne la protègera pas mais la punira. Le triste quotidien de l'enfant, haïe par sa mère après la naissance, puis la mort du petit frère, ainsi que le viol subi quelques années plus tard semblent, dans un premier temps, donner raison à la figure paternelle – on ne voit jamais Ami prier, elle semble même rejeter la présence de l'effrayant Christ. Pourtant, en dépit de sa foi inébranlable, le père est ironiquement châtié par le destin puisqu'il se retrouve privé de l'usage de ses membres et de la parole. Bajo Ulloa condame ainsi les deux personnages en leur refusant toute consolation, tout espoir de salut : il met à distance les valeurs véhiculées par la religion en invitant le spectateur à lire les parcours d'Ami et de son père comme une forme de remise en cause des fondements du franquisme, en particulier l'Église et la famille, soumise, comme nous l'avons vu, à un inéluctable processus de désarticulation. Sa radiographie des rapports humains suggère que la violence émotionnelle qui circule au sein de ce foyer ordinaire est, d'une certaine façon, le fruit d'une époque, d'un climat socio-historique marqué par la répression. *La madre muerta* ne reprend pas le cadre contextuel de ce premier long-métrage, pas plus que les deux films suivants du metteur en scène : les personnages, dont nous ignorons le vécu (Ismael et Maite) ou qui semblent n'avoir gardé nul souvenir conscient de leurs expériences traumatisantes (Leire), incarnent un *hic et nunc* déconnecté du passé, rupture totale reflétant une appréhension perturbée de celui-ci, en quelque sorte annoncée par le piétinement temporel sur lequel s'achève *Alas de mariposa*. Au-delà de la volonté de Bajo Ulloa de se centrer sur des histoires contemporaines, peut-être l'absence de toute référence à la mémoire collective espagnole peut-elle inviter à lire la violence comme le résultat d'une amnésie qui n'a pas permis d'évacuer les traumatismes du passé national ; une violence en quelque sorte métaphorisée par le corps déréglé de Leire qui continue de subir dans sa chair les conséquences de l'agression dont elle a été victime dans l'enfance. Cependant, le dernier film en date du réalisateur, la comédie loufoque *Rey Gitano*, en préparation au moment où nous écrivons, semble marquer une rupture dans sa filmographie et une volonté de se confronter à l'histoire nationale de manière

plus explicite que dans *Alas de mariposa*. Définie par Bajo Ulloa comme « un road-movie y un homenaje a la chapuza española, tocando problemas cercanos y latentes », tels que la situation économique, la corruption des hommes politiques et les scandales de la monarchie[1], elle convoque, depuis le présent des années 2010, l'histoire d'un pays profondément divisé, à travers les tribulations de deux pseudo-détectives au chômage, « representantes de las irreconciliables dos Españas » et parcourant un pays « en la ruina, [con] un Rey de baja y un gobierno bajo sospecha »[2]. Ce processus de « récupération » mémoriel est explicité par le texte publié dans une rubrique du site officiel du film, significativement intitulée « Memoria » :

> Algunas de estas supuestas singularidades fundamentales han labrado con el paso de los siglos ideas algo abstractas, resumidas en populares sentencias como la de "Spain is different", o el concepto de "las dos Españas".
>
> La primera expresión sugiere una circunstancia involuntaria e inconsciente, o tal vez una vanidosa voluntad de marcar la diferencia. Algunos la reciben como un sambenito poco deseable, pero otros, tal vez los más, como una marca de fábrica, diferenciadora y atractiva. Qué remedio…
>
> La segunda resulta más contundente y polémica, pues se relaciona con la división violenta y el enfrentamiento fratricida como característica de la historia de España. Imagen que no oculta rasgos negativos como el atraso, la ignorancia, la envidia, el cainismo, la brutalidad…
>
> Esta idea machadiana y trágica de un país irremediablemente dividido, no ha hecho más que reafirmarse con los años, llegando en plena forma hasta nuestros días.
>
> La polarización de la política y, supuestamente, de la sociedad española, es algo fácil de constatar hoy día en los medios de comunicación, la intelectualidad o el cotidiano debate popular del humilde hombre de la calle. La derecha y la izquierda, los monárquicos y los republicanos y, en medio… casi todos nosotros[3].

Ce texte programmatique révèle au public que Bajo Ulloa, pour la première fois, s'interrogera dans ce long-métrage sur la persistance d'une structure politique binaire, rémanence des convulsions du passé, et s'attachera à mettre en évidence le lien de causalité qui unit les problématiques de l'Espagne actuelle à l'histoire nationale, en recourant au filtre déformant de l'humour « gamberro »[4] qui a fait le succès d'*Airbag*, dix-huit ans plus tôt. Cette démarche semble

---

[1] GRIÑÁN, Francisco, « El cineasta y el productor Kike Mesa han presentado en San Sebastián el proyecto 'Rey gitano', que recupera el espíritu de 'Airbag' y se rodará en Málaga », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 25/09/2013, disponible sur : <http://blogs.diariosur.es/patiodebutacas/2013/09/25/bajo-ulloa-se-alia-con-la-productora-malaguena-andale-para-volver-a-la-direccion-con-una-comedia-loca/> (consulté le 03/12/2013)

[2] PATO, Alfonso, « Bajo Ulloa ficha a Tony Lomba », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 25/09/2013, disponible sur : <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/25/galicia/1380122569_996046.html> (consulté le 03/12/2013)

[3] *Rey Gitano. Una comedia de Juanma Bajo Ulloa* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 2013, disponible sur : <www.reygitanolapelicula.com/lapelicula.html> (consulté le 03/12/2013)

[4] BELATEGUI, Óskar L., « Bajo Ulloa rodará una comedia gamberra sobre el Rey », *El Correo* [en ligne], [s. l.], El Correo Digital, 26/09/2013, disponible sur :

confirmer la tendance, surgie dans les années 1990[1] avec, entre autres, *Muertos de risa* et *Torrente*, à un retour de l'histoire espagnole, au sein du cinéma contemporain, par le biais de la comédie postmoderne et de ses mécanismes de distanciation ironique.

De la même façon, Santiago Segura tend une passerelle entre les temporalités, le caricatural Torrente, profondément conservateur, appelant le passé à resurgir au cœur de l'Espagne démocratique. Ses outrances, liées à l'incessante expression de sa nostalgie du régime franquiste, donnent lieu à un discours critique sur les déviances extrémistes d'une société contemporaine hantée par le spectre de la dictature. Comme nous l'avons déjà signalé, il incarne une idéologie réactionnaire et nationaliste, lentille déformante à travers laquelle est filtrée l'histoire espagnole récente, celle-ci s'insérant notamment dans le présent sous la forme de mentions verbales. À plus d'une occasion dans les cinq volets, Torrente dénigre les initiatives des socialistes ainsi que la Constitution de 1978, qui entérina la transformation de l'ancienne dictature en régime démocratique, de son point de vue « Constitución de los cojones » responsable, entre autres, de la suppression de l'aigle de Saint Jean sur le drapeau national. Il déplore encore l'inculture de Solís qui ignore à quel événement son chef fait référence lorsqu'il évoque « el glorioso 23-F ». Tout comme l'abonné de l'*ABC* venu porter plainte parce qu'on lui dérobe tous les matins son journal, il se révèle être un fervent lecteur de ce quotidien de tendance conservatrice et monarchiste, à ses yeux source d'une « información objetiva y fundamental »[2]. Ces différentes allusions participent d'un humour irrévérencieux qui, lorsqu'il n'a pas été considéré par certains critiques comme l'un des ressorts faciles d'un film emblématique du « cinéma-poubelle », a parfois donné lieu à des lectures biaisées, « sollevando una tempesta di censure e rimproveri che ha potuto contare sulla partecipazione di scrittori di prestigio di Manuel Rivas, Antonio Muñoz Molina o Luis Goytisolo »[3], explique Jordi Costa. Le second épisode a notamment été perçu comme une célébration de la vieille Espagne « che avrebbe potuto entrare pericolosamente in armonia con il clima spirituale del governo del Partito Popolare » et, à travers « [una] caricatura eccessiva e grottesca di un archetipo spagnolo non necessariamente in via di estinzione, avrebbe potuto finire col propiziare una lettura fascista »[4]. Dans un article posté en 2011 sur son blog, qui reprend en partie une publication parue dans *Fotogramas* en 1998, la critique de cinéma Nuria Vidal nie ainsi l'existence de tout

---

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20130926/cultura/bajo-ulloa-rodara-comedia-20130926.html> (consulté le 03/12/2013)

[1] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 80-81. Voir aussi SÁNCHEZ-BIOSCA, V., « Le recyclage de l'Histoire dans la comédie espagnole des années 90 », *art. cit.*, p. 71-81.

[2] C'est ce même journal que tiennent sous le bras, dans *La comunidad*, deux des visiteurs reçus par Julia, lesquels, bien qu'extérieurs au microcosme des résidents, ne font qu'accentuer, par leur présence, le conservatisme associé au territoire de l'immeuble.

[3] COSTA, J., « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenómeno Torrente », *art. cit.*, p. 67.

[4] *Ibid*.

mécanisme de distanciation ironique, et ne voit dans les *Torrente* qu'une série de films réactionnaires et vulgaires :

> Santiago Segura no establece ninguna distancia entre sus imágenes y el espectador: no hay ironía, humor, cinismo o crítica. Hay una inmediata impresión de realidad que provoca la identificación. Y eso es lo que la hace reaccionaria. Otra cosa. Cuando se trata con personajes que rayan el esperpento, la cutrez o la caspa nacional, hay que saber usarlos: Buñuel en Viridiana, o más cerca, Almodóvar en ¡Qué he hecho yo para merecer esto?, o mucho más cerca aún, Álex de la Iglesia en El día de la bestia. Se puede sacar un ciego y cojo –Los olvidados– sin perder el respeto al espectador, no se puede, en cambio, utilizar un personaje como el de la hija subnormal de Chus Lampreave. Y aún tengo un tercer argumento: lo popular no tiene nada que ver con la basura. Se está produciendo en nuestro país un curioso fenómeno del que este Torrente es la punta del iceberg, en el que se identifica lo popular con la basura. La cultura popular es una riqueza, que nada tiene que ver con elevar la basura a categoría cultural[1].

Autrement dit, du point de vue de l'auteure de ces propos, les spectateurs ne riraient pas *de* Torrente mais *avec* Torrente. Une telle interprétation peut s'expliquer par le refus du réalisateur de recourir à des éléments signalant formellement l'instauration d'une distance critique par rapport au protagoniste. Mais l'absence d'une voix *off* ou d'un personnage-témoin qui ferait office de relai moral vers le public ne signifie pas pour autant que celui-ci accepte aveuglément de coller à la réalité sordide incarnée par le policier. C'est l'activation des mécanismes de l'ironie qui permet d'invalider en partie l'identification du spectateur à ce personnage outré et, par là même, de mettre au jour le message critique élaboré par Segura, qui se défend d'être l'auteur d'un film réactionnaire : « El protagonista es un facha, pero la película, para nada. Al revés, arremete contra todo eso y se ve todo con ironía. »[2] Il suffit pour s'en convaincre de considérer les stratégies déployées pour livrer une image dégradée des figures associées au régime dictatorial. En témoigne, dans le deuxième opus, le cas éloquent du chien du policier, appelé Franco en hommage au dictateur, « adiestrado desde su nacimiento para aniquilar al enemigo », ennemi figuré par un poupon noir. Le choix d'un tel nom reflète l'ironie caustique du réalisateur qui discrédite le régime franquiste en attribuant le patronyme du Caudillo à un animal de compagnie à la race indéterminée – un comble pour le chien du partisan d'une idéologie fondée, entre autres, sur le concept de pureté de la race –, dont la mort brutale donne lieu à une recontextualisation grotesque de la phrase historique prononcée le 20 novembre 1975 par le chef du Gouvernement, Carlos Arias Navarro : « Franco ha muerto », déclaration ici attribuée au *junkie* décérébré Cuco. Le commentaire qui suit, « Pobre Franco, con lo bueno que era… », et l'enterrement solennel du chien sur la plage de Marbella, au milieu des touristes, sous une

---

[1] VIDAL, Nuria, « Volver a Torrente », [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur le blog de l'auteure : <http://nuvidal.blogspot.fr/2011/03/volver-torrente.html> (consulté le 12/08/2014)

[2] Santiago Segura dans CASTILLA, Amelia, « Hago de facha pero mi película es antifascista », *El País*, 15/03/1998, p. 35.

reproduction miniature de sable du *Valle de los Caídos*, ne font que rendre plus évidente encore toute la dimension ironique de cette réappropriation de la matière historique par le réalisateur.

Par ailleurs, le nationalisme du personnage interprété par Santiago Segura est caricaturé au point que le policier ne se contente pas de revendiquer son espagnolité, mais affiche aussi sa fierté madrilène et son mépris pour les Communautés Autonomes soucieuses de préserver leurs spécificités culturelles. Supporter de l'*Atlético* de Madrid, il s'identifie profondément à la capitale et a apposé sur sa voiture un autocollant qui proclame « Ser español, un orgullo. Madrileño, un título », cadré en gros plan dès les premières minutes de *Torrente, el brazo tonto....* Dans le troisième chapitre de la saga, il se réveille en hurlant après avoir rêvé qu'il soutenait le *Barça* et recevait chez lui une famille catalane, à laquelle il s'adressait lui aussi en catalan. Son chauvinisme et son mépris pour le système des Autonomies actualisent ainsi la vision unitaire de l'Espagne promue par Franco, dont la politique centraliste visait à étouffer les identités régionales, dessein illustré par l'imposition du castillan comme unique langue officielle. Le sort réservé aux figures de la monarchie révèle que Segura n'hésite pas non plus à brocarder le modèle politique actuellement en vigueur en Espagne : dans le second épisode, Torrente se propose de conserver l'encadrement d'un portrait du roi Juan Carlos, piètrement négocié contre la puce permettant de déclencher le missile braqué sur Marbella, et de remplacer la photographie du monarque par celle « [de una] tía en pelotas »[1]. Le volet suivant joue sur la quasi-simultanéité de l'actualité espagnole et de la fiction : Torrente évoque les noces du Prince Felipe avec Letizia Ortiz, désignée par le policier comme « la tía esa del telediario », célébrées en 2004, et prétend que la sécurité du mariage lui a été confiée afin d'impressionner les repris de justice qui constitueront la garde rapprochée de l'eurodéputée dont il est censé assurer la protection. Quelques allusions au contexte national de crise sont enfin glissées dans le quatrième opus, en particulier dans les premières séquences, où Torrente se faufile au milieu des miséreux qui font la queue pour recevoir un peu de nourriture, ou passe la nuit dans la rue, aux côtés d'un travesti sans logis.

Si Santiago Segura se complaît à multiplier les provocations et plaisanteries paillardes, le rire qu'il provoque ne rend pas nécessairement le spectateur complice du personnage, vu qu'il surgit précisément dans l'espace qui sépare ces référents, empruntés à l'histoire et à l'actualité

[1] Le scénario de *Torrente 3* prévoyait qu'au terme du récit, le policier soit engagé pour assurer non pas la sécurité du président américain George W. Bush, comme c'est le cas dans le film, mais celle du couple royal espagnol. Juan Carlos était réduit, dans le script, à un personnage-marionnette tout aussi grotesque que Torrente et les membres de son équipe : « … El propietario de la voz, el rey de España, sale de sus aposentos para darse contra el cuadro que sujeta Pepito y tropezar con la alfombra que Manolito tiene semilevantada, cayendo aparatosamente por la escalera. Torrente mira como diciendo –ahora sí que la hemos cagao–. » SEGURA, Santiago, *Torrente 3, el Protector*, guión original, 2ª versión, 29 octubre 2004, p. 73.

espagnoles, de leur réemploi grotesque. L'ironie inhérente au processus de recyclage permet d'associer les valeurs archaïques héritées du passé dictatorial de l'Espagne à un antihéros si odieux qu'il se prête difficilement à une identification et sert plutôt de repoussoir : Torrente personnifie en effet « tout ce que la droite et la gauche démocratique ont sans cesse tenté de repousser dans les coins les plus reculés des quartiers et des campagnes », « vieux démon stupide »[1] et rétrograde, emblème monstrueusement outré d'une société tiraillée entre modernité et conservatisme.

Fondement de la satire de Segura, cette coexistence du présent et d'un passé moins révolu qu'il n'y paraît imprègne également le Madrid mis en scène dans *El día de la bestia* et *La comunidad*, rongé par les résidus d'une idéologie dépositaire des valeurs de la dictature, comme nous l'avons démontré dans notre étude des espaces monstrueux. La mise en œuvre des stratégies de l'outrance chez ces cinéastes signifie ainsi une abolition des frontières temporelles, doublée d'un éclatement du passé qui resurgit au cœur du texte filmique sous forme de bribes, à l'instar des fragments de corps diégétiques et textuels qui saturent la pellicule. S'ils ne renoncent jamais à leur objectif premier de réaliser « una película que puede ser vista por todo el mundo sin necesidad de acudir a la reflexión intelectual 'profunda", aburrida valdría decir »[2], ils n'interrogent pas moins le présent dans lequel s'inscrit leur production, qui ne peut se définir qu'en regard de la relation qu'il entretient avec le passé.

Qu'elle fasse l'objet d'une reconstruction médiatisée par la télévision (*Muertos de risa*) ou d'un nécessaire travail mémoriel (*Balada triste…*), qu'elle soit utilisée comme arrière-plan de la fiction (*Alas de mariposa*), ou bien qu'elle resurgisse insidieusement au cœur du présent (*El día de la bestia*, *La comunidad*, *Torrente*), l'histoire espagnole est manipulée comme un matériau que presque tous les réalisateurs de l'outrance dépècent, déforment et réutilisent, au même titre que les différents textes démembrés incorporés à la création filmique. Les traitements qu'ils lui réservent dans nombre des œuvres étudiées ici sont appliqués, observe Cristina Moreiras Menor, « bajo la conciencia de que el pasado sigue ahí, interviniendo, actuando y, en muchos casos, modelando la propia experiencia del presente »[3]. En d'autres termes, ils confirment que le cinéma postmoderne, loin d'être sourd à l'Histoire comme le prétend Jameson, s'enracine dans un passé à la fois culturel et historique dont la reconstruction, effectuée sur le mode de la distanciation ironique, présente une dimension réflexive, voire critique, que ces réalisateurs s'efforcent de concilier avec la vocation divertissante de leurs films. Parce qu'elle repose

[1] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 79-81.
[2] MARTÍN-CABRERA, L., « Nuevas representaciones culturales… », *art. cit.*, p. 90.
[3] MOREIRAS MENOR, C., *Cultura herida…*, *op. cit.*, p. 17.

fondamentalement sur un processus d'exhumation et de « récupération » mémorielles, la réécriture n'apparaît donc pas comme un acte gratuit, mais participe de l'élaboration d'un discours sur une contemporanéité qui entretient un rapport le plus souvent problématique avec le passé : amnésique, comme dans certains drames de Bajo Ulloa, ou hantée par « los restos cadavéricos » [1] d'un temps révolu, comme chez Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia ou Santiago Segura, l'Espagne démocratique est dépeinte comme une entité monstrueuse dont les outrances et les dérèglements semblent trouver leur origine dans cette temporalité hybride. Si une telle réflexion est d'une certaine manière aussi abordée dans la trilogie rouge de Bigas Luna, à travers la réélaboration postmoderne des icônes de l'Espagne traditionnelle, le réalisateur catalan est peut-être celui qui s'interroge le moins directement sur la simultanéité du présent et du passé. Il semble plutôt axer ses films sur l'abolition des frontières géographiques, et s'attache à proposer une redéfinition de la place de l'espagnolité dans le contexte mondialisé dont le cinéma de l'outrance est le fruit et le reflet.

[1] RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca Vasca, 2002, p. 219.

Chapitre cinq. L'effacement des frontières : la nécessaire redéfinition du cinéma espagnol

Parce que le recyclage qui préside aux débordements formels des différents textes filmiques constitue une opération continue de renouvellement de l'ancien, d'assimilation et de recontextualisation d'éléments empruntés tout aussi bien à la tradition nationale qu'à d'autres cultures, l'outrance est synonyme de dépassement des dichotomies et de « coexistence pacifique des styles »[1]. Les oppositions entre passé et présent, espagnolité et influences étrangères, se résolvent en une synthèse qui met en relief l'enjeu de ce cinéma : tout en œuvrant à la récupération d'une mémoire à la fois textuelle et historique, et donc à la revendication d'une identité nationale interrogée à travers des problématiques proprement espagnoles, les réalisateurs de la démocratie cherchent à inscrire leur production dans une contemporanéité marquée par l'interculturalité, préoccupation dont rend particulièrement bien compte la trilogie ibérique de Bigas Luna. Reflété par l'hétérogénéité des patrimoines auxquels sont empruntés les divers référents, ainsi que par la transnationalité du réseau d'acteurs, ce cosmopolitisme imprégnant des univers créatifs qui « ne cessent d'osciller entre ancrage péninsulaire et […] abandon des signes extérieurs d'hispanité »[2] apparaît comme le symptôme d'un climat de mondialisation qui conduit à une inévitable réélaboration de l'identité cinématographique nationale, solution que semblent proposer les réalisateurs de l'outrance pour négocier la sauvegarde de l'idiosyncrasie du cinéma espagnol, en même temps que la diffusion de ce dernier au-delà des frontières de leur propre pays.

5.1. Variations sur la notion d'identité nationale : l'Espagne multiculturelle de Bigas Luna

Le questionnement identitaire se situe au cœur de la trilogie rouge de Bigas Luna, réalisateur de notre corpus qui affiche le plus ouvertement sa volonté de repousser, par le biais de la création cinématographique, les limites de l'espagnolité en renversant les barrières géographiques. Elle trouve un antécédent dans le drame *Lola*, tourné à la fin des années 1980, et s'épanouit dans l'unité filmique formée par les « retratos ibéricos » que brosse le metteur en scène dans *Jamón jamón*, *Huevos de oro* et *La teta y la luna* : celui-ci se propose de repenser l'identité nationale à la lumière du contexte européanisant et globalisant dans lequel s'inscrit

[1] LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 121, p. 175.
[2] PELEATO, Floreal, « Le cinéma espagnol », *Positif*, avril 2003, p. 80-95.

l'Espagne à l'aube de la nouvelle décennie. Le recyclage des topiques hispaniques participe de ces variations sur une espagnolité dont le metteur en scène s'efforce de redéfinir les contours, tout en brisant « the simplistic barriers that have defined the fixed borders between cultures »[1]. Bien que les personnages de *Jamón jamón* semblent plutôt ancrés dans « la idiosincrática España de ajo arriero y tortilla de patatas con cebolla »[2], espace *a priori* fermé à d'autres horizons géographiques, le choix de Silvia de se jeter, au terme du récit, non pas dans les bras de Raúl ou de José Luis, respectives incarnations de « la España interior » et de « la costa mediterránea », mais dans ceux de Manuel, représentation de l'Europe associée à l'image du père absent[3], reflète le destin d'une Espagne profonde et traditionnelle désireuse de trouver sa place au sein d'un espace plus large et moins primitif. Le propos de *Huevos de oro* s'inscrit dans la continuité de celui de *Jamón jamón* puisque le film livre plus explicitement, à travers la figure du don juan opportuniste, la peinture d'une Espagne au carrefour de plusieurs influences culturelles. En effet, Bigas Luna attribue à chacune des femmes qui gravitent autour de Benito un territoire déterminé. Dans une interview accordée à Isabel Pisano[4], il explique que ces personnages féminins dessinent une croix dont les extrémités correspondent aux quatre points cardinaux : l'intellectuelle Marta symbolise le Nord, l'Europe mais aussi les États-Unis, où elle a suivi un master ; Rita incarne l'Est, le monde arabe, berceau de la culture espagnole ; elle est en même temps rattachée aux horizons maghrébins de l'Espagne, ceux-ci constituant un trait d'union avec le Sud méditerranéen, représenté par la sensuelle Claudia ; enfin, la Portoricaine Ana, immigrée en Floride, est associée à l'Ouest et donne corps au monde américain, frontière extraeuropéenne de l'hispanité. Le parcours du protagoniste, qui, au début du film, effectue son service militaire à Melilla, puis fait fortune à Benidorm tout en espérant un jour s'établir à Miami, ville qui sera en réalité le théâtre de sa déchéance, donne ainsi lieu à l'élaboration d'un discours sur l'identité d'un pays en mutation : les ambitions de conquête amoureuse et d'expansion économique de Benito reflètent les aspirations d'une Espagne démocratique partagée entre ses origines et sa volonté d'ouverture, soucieuse de redéfinir sa place au moment de la consolidation de l'Union Européenne, dans un contexte international de mondialisation.

Bien que l'on assiste à un resserrement géographique dans *La teta y la luna*, le troisième chapitre de la trilogie rouge est peut-être celui dans lequel Bigas Luna pousse le plus loin ce jeu identitaire, lequel, cette fois, se déploie à l'intérieur d'un espace certes réduit, mais qui n'en apparaît pas moins comme une zone frontalière, une terre de passage et d'hybridité : la

[1] 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. 211.
[2] FREIXAS, Ramón, « *Jamón jamón* », *Dirigido*, 205, septiembre 1992, p. 36.
[3] WEINRICHTER, Antonio, *La Línea del Vientre. El Cine de Bigas Luna*, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Gijon, 1992, p. 72.
[4] PISANO, I., *Bigas Luna sombras de Bigas…*, *op. cit.*, p. 202.

Catalogne, région natale du réalisateur, dont la position géographique en fait un territoire stratégique, situé aux portes de l'Europe. Elle abrite, qui plus est, un nationalisme vigoureux dont la caricature cinématographique nourrit les variations sur l'identité dans la trilogie de Bigas Luna. Ce troisième long-métrage établit en particulier une correspondance entre la construction de la masculinité du jeune héros et la redéfinition de l'espagnolité en fonction de nouvelles coordonnées, analysées à travers le portrait d'une Espagne « much less exclusivist, more 'Euro-friendly »[1]. Grâce à l'activation des stratégies de l'ironie qui sous-tendent l'ensemble du triptyque ibérique, le réalisateur bouleverse les cadres spatiaux et langagiers et évacue les matrices identitaires ethnocentriques, qu'il présente comme inopérantes dans le climat internationalisant des années 1990. Ses propres déclarations induisent une telle interprétation :

> Soy un defensor de la mediterraneidad. De Catalunya no me gusta que presuma tanto de catalana y no de mediterránea. […] A mí me emociona más la geografía que la política. Me emociona más un paisaje que una bandera. Por eso prefiero definirme como un mediterráneo del noreste de la Península Ibérica[2].

Parce qu'il est l'expression d'une conscience identitaire exacerbée et suppose la négation du franchissement des frontières territoriales, le nationalisme se situe aux antipodes de la vision transnationale forgée par Bigas Luna dans sa trilogie et il est l'objet autour duquel se polarise le discours ironique du metteur en scène dans ce film. Le catalanocentrisme incarné par le père de Tete et intériorisé par l'enfant est démonté à travers le recyclage du répertoire iconographique régional (le *pa amb tomàquet* du grand-père, le drapeau, la *barretina*, le *castell*), utilisé comme « target of parody »[3]. Le motif de la *barretina*, déjà associé, dans *Huevos de oro*, à la catalanité (Benito le porte pour imiter Dalí), est ainsi détourné à deux reprises : quelques heures à peine après sa naissance, le petit frère de Tete apparaît coiffé de ce bonnet rouge, indice qui permet de le distinguer des autres nouveau-nés de la maternité ; un peu plus loin, le même motif subit une double dégradation puisqu'il est assimilé à la culotte dérobée par Miguel à Estrellita, portée en guise de couvre-chef par un immigré andalou qui rabaisse le sens du symbole national sur le plan du corps grotesque. Quant au *castell* sur la construction duquel s'ouvre le film, il s'écroule sous les yeux du spectateur et métaphorise la fragilité d'une identité culturelle qui n'a d'autre choix que de se redessiner à la lumière des transformations qui s'opèrent dans un pays en voie d'européanisation. La position précaire de Tete lors de sa première tentative d'ascension, qui se solde par un échec puisque la tour humaine s'effondre avant qu'il n'ait pu parvenir au sommet, figure la non-viabilité de la conception identitaire qu'il représente au début du récit. Les commentaires *off* qui accompagnent le spectateur tout au long du film révèlent qu'il a assimilé le

---

[1] JORDAN, B. & MORGAN-TAMOSUNAS, R. (eds), *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 174.
[2] Bigas Luna dans SOLER, Lucas, *3 paellas con Bigas Luna*, Fundación Municipal de Cine – Mostra de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, p. 32.
[3] D'LUGO, M., « *La teta i la lluna*: The Form of Transnational Cinema in Spain », *art. cit.*,p. 198.

discours nationaliste de son père (il désigne respectivement ses deux « rivaux », Miguel et Maurice, par les termes dépréciatifs « charnego » et « gabacho »), discours qui apparaît d'autant plus caduque que l'enfant est lui-même le fruit d'un métissage culturel, issu de l'union d'un Catalan et d'une Andalouse[1]. La fonction métaphorique de l'effondrement du *castell* éclaire le dessein du cinéaste qui, dès les premières minutes de son œuvre, met à distance l'ethnocentrisme associé aux personnages de Tete et de son père, représenté plus loin, dans l'imagination de l'enfant, sous les traits d'un centurion romain incarnant les racines culturelles de la Catalogne.

À travers la trajectoire de son jeune héros, le réalisateur s'attache à démontrer que la notion d'identité ne peut être appréhendée qu'en regard des migrations culturelles qui n'ont de cesse de la remodeler. Terre d'immigration et de métissage, la Catalogne de *La teta y la luna* apparaît comme un espace cosmopolite : Miguel et la mère du héros sont originaires d'Andalousie ; le forain français Maurice est marié à une artiste d'origine portugaise surnommée « la reina de Stuttgart » ; l'institutrice de Tete est anglaise. Cette interculturalité est d'ailleurs reflétée par l'hybridité de la bande sonore qui entremêle non seulement les langues – le catalan, le castillan, le français et l'anglais – mais aussi les traditions musicales – folklore catalan, flamenco et chansons d'Édith Piaf. Le parcours individuel de l'enfant peut par conséquent aussi figurer une trajectoire collective : métaphore de l'éveil à sa propre masculinité, l'élévation de Tete symbolise, à un second niveau, la redéfinition de la communauté nationale et l'émergence d'une Espagne qui s'internationalise et aspire à renverser ses propres barrières géographiques. Marvin D'Lugo met en évidence, au cours de ce processus, une première étape coïncidant avec le nationalisme catalan phallocentrique transmis par le père de Tete, promoteur d'une virilité exacerbée, à son fils. Associée au regard du garçonnet, elle constitue une sorte de « age of innocence »[2] de la communauté dont la vision identitaire se limite à l'espace de la région. Elle n'est dépassée que lorsque Tete parvient à gravir le *castell* pour conquérir le sein de l'européanité féminine incarnée par Estrellita, au terme de son parcours d'initiation. Mais le retour à la poitrine maternelle qui clôt l'aventure de l'enfant, en même temps, souligne tout le paradoxe de la quête identitaire de la Catalogne : ce dénouement suggère les velléités de la Communauté Autonome d'exister au sein de l'Europe mais en dehors de l'Espagne, velléités que figure, au début du film, l'image onirique de Tete-cosmonaute plantant les deux drapeaux catalan et européen sur la Lune (figure 1).

---

[1] Le personnage est à l'image du réalisateur, qui revendique ses racines : il est le fils d'un Catalan et d'une Aragonaise à la fois originaire de Suède et des Canaries. SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 79.
[2] D'LUGO, M., « *La teta i la lluna*: The Form of Transnational Cinema in Spain », *art. cit.*, p. 208.

Figure 1

Sans doute peut-on aller jusqu'à voir une forme de parallélisme entre cette volonté d'affirmation de la Catalogne et celle de l'Espagne elle-même, soucieuse de préserver ses racines et ses spécificités culturelles dans un monde globalisant. Bigas Luna a posé les bases de ce discours sur l'identité à la suite d'un séjour de quatre ans en Californie, lequel lui a permis de porter un regard extérieur sur son propre pays, ainsi qu'il l'explique lui-même :

> Yo creo que es imposible que un español pueda hacer un retrato de España sin haber vivido fuera como he vivido yo. A mí cuando me dicen: "¿Qué aprendiste de tu experiencia en EE.UU.?", respondo: "Aprendí quién era yo." Para mí lo mejor que pasó allí en EE.UU. fue ver España desde lejos, entender mi país, mi realidad. Aprendí quién era yo, de dónde era y qué era lo espantoso de mi país. Y lo aprendí con una serenidad maravillosa porque estaba lejos[1].

Le détachement permis par l'éloignement géographique a conduit à une prise de conscience identitaire dont les « retratos ibéricos » sont l'expression artistique. Par le truchement de l'ironie, le cinéaste s'est attaché à cerner l'essence de l'espagnolité, tout en mettant en relief les conséquences de la mondialisation sur une culture locale soumise à un inévitable processus de métissage : « Nuestra cultura hoy, debido a toda la influencia mediática de todo lo norteamericano, mi cultura no es sólo 'Casa Pepe', es 'Coca-Cola Casa Pepe' »[2]. Toutefois, loin de se livrer à une célébration aveugle de l'effacement des frontières, le cinéaste porte également un regard distancié sur les effets pervers d'une dynamique de globalisation modelée sur les patrons nord-américains. Ainsi, la canette de Coca-Cola sur laquelle urine José Luis, la Mercedes de Conchita, la moto Yamaha de Raúl, les *trucks* bruyants qui circulent incessamment sur l'autoroute, le *fast-food Africa Burguer* ou encore le nom hispano-anglais du bar de Carmen, *Los lovers*, sont autant d'empreintes de cette colonisation inscrites dans le paysage aragonais, signes d'une présence extérieure qui déforme l'Espagne atavique de *Jamón jamón*. Ce *casticismo* mis en péril est en quelque sorte symbolisé par le taureau Osborne castré, comme le suggère Bigas Luna : « El toro, claro, está sin cojones, porque el futuro que nos espera es duro. »[3] Dans *Huevos de oro*, la distance critique est plus patente encore : le culte des apparences et le rêve américain

[1] Bigas Luna dans CAMÍ-VELA, M., « Las dos caras de Bigas Luna… », *art. cit.*, p. 256.
[2] *Ibid.*, p. 257.
[3] Bigas Luna dans WEINRICHTER, A., *La línea del vientre…*, *op. cit.*, p. 74.

sont tournés en dérision, dans la séquence de la fête organisée chez Benito, à travers le personnage ridicule de l'acteur-mannequin venu des États-Unis, éphèbe au corps épilé et exagérément bodybuildé[1], dont l'état d'ivresse provoque l'accident qui coûte la vie de Claudia. Dans la dernière partie, Miami, avec ses espaces publics impersonnels, ses lotissements uniformes et sa cuisine standardisée (Ana et Benito fréquentent les *fast-foods*, la jeune femme remplit la gamelle de ses chiens de Coca-Cola), est le lieu où s'achève le parcours du personnage principal. La déchéance de celui-ci figure peut-être la difficulté pour l'Espagne de sauvegarder son identité dans un monde dominé par les canons nord-américains, et d'échapper au processus d'acculturation qui menace l'hispanité – processus illustré par le mode de vie de la Portoricaine Ana et du Mexicain Bob. La trajectoire cinématographique de Bigas Luna se clôt avec une représentation similaire du rapport problématique de l'espagnolité à une culture globalisée américanisante dans *DiDi Hollywood* (2010), dernier film tourné par le réalisateur avant sa disparition. Quatre ans après l'exploration des « nuevo[s] ícono[s] ibérico[s] » dans *Yo soy la Juani*[2] (2006), le récit narre les déboires d'une actrice en herbe espagnole aspirant à faire carrière à Hollywood et révèle que ce questionnement identitaire est plus que jamais d'actualité à l'aube du troisième millénaire[3].

---

[1] La langue anglaise entre en conflit avec l'espagnol, lors du karaoké qui oppose l'interprétation de la chanson « Only You » (The Platters) par le mannequin, et celle, par Benito, du morceau de Julio Iglesias, « Por el amor de una mujer », déjà évoqué. Au sujet de ce dernier, Carolina Sanabria fait remarquer qu'il est « [el] símbolo popular –vinculado a la estética kitsch » de la variété moderne espagnole. SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 72. On peut ainsi voir dans la chanson l'expression de la « basse » culture incarnée par Benito, revers de la « haute » culture représentée par son épouse Marta, instruite et raffinée : peu après leur mariage, la jeune femme confie à son époux ignorer comment elle peut être amoureuse « [de] alguien que le gusta Julio Iglesias y que además se llama Benito ».

[2] *Ibid.*, p. 113-115. Il convient également de signaler l'existence d'un carnet de dessins et de photographies, *Iberia*, base d'un projet cinématographique que Bigas Luna envisageait de tourner, après *DiDi Hollywood* (initialement intitulé *Juani Hollywood*), et qui venait compléter la galerie de portraits de l'Espagne contemporaine tracés dans la trilogie rouge et dans ses deux derniers longs-métrages. L'un des textes qui accompagnent ces réalisations confirme les filiations avec les représentations de l'Espagne traditionnelle, que nous avons mises en évidence, puisqu'il signale que le film devait être « un homenaje no sólo a este país sino también a los grandes maestros que en el pasado lo han retratado tan bien como Azcona, Berlanga, Buñuel o Marco Ferreri ». BIGAS LUNA & CHAVES GASTALDO, Carmen, *Iberia: un proyecto de Bigas Luna*, Ediciones Aborigen, Festival de Cine de Arnedo, 2008, 1 carpeta (8 pliegos).

[3] Le dénouement de *Torrente 3* corrobore aussi, d'une certaine façon, notre réflexion : le policier est provisoirement engagé pour assurer la sécurité de la Maison Blanche mais les nouvelles catastrophes qu'il provoque précipitent son retour en Espagne, où se déroule à nouveau le quatrième épisode de la série.

5.2. Sauvegarde et diffusion de l'espagnolité dans un monde globalisé : les enjeux du cinéma de l'outrance

Les variations sur l'identité nationale dans la trilogie rouge s'inscrivent dans le cadre plus général d'une réflexion métacinématographique sur l'essence du cinéma espagnol, que l'on peut étendre aux autres réalisateurs. Cette question se révèle d'autant plus complexe qu'elle implique de prendre en compte la tension entre cultures régionale et nationale dans les Communautés Autonomes dotées d'une forte conscience identitaire, en particulier la Catalogne, terre natale de Bigas Luna, et le Pays Basque, d'où sont originaires Juanma Bajo Ulloa et Álex de la Iglesia. Quoique empreintes d'ironie et mises au service d'un discours pro-cosmopolite, les représentations de la catalanité dans *La teta y la luna* et le choix de tourner le film en catalan reflètent une volonté, de la part du premier, de conquérir le public espagnol grâce à un film représentatif des spécificités de sa culture régionale. La revendication, en apparence contradictoire, d'un caractère « supercatalan »[1] par le Méditerranéen Bigas Luna souligne l'ambivalence de la démarche du réalisateur qui, selon ses propres termes, rend un « hommage » cinématographique à sa Catalogne natale, à laquelle il s'identifie profondément[2], tout en envisageant une reconfiguration identitaire, fondée sur le glissement de la catalanité vers une « global interface »[3], observe Marvin D'Lugo. Celui-ci voit d'ailleurs dans le cosmopolitisme célébré dans le troisième chapitre du triptyque ibérique un moyen métacinématographique « [of] engaging a European audience with a film that is an example of the very exogamy to with Spanish cinema, as well as Spanish culture, must attend »[4], lecture que confirme d'une certaine façon, sur le plan diégétique, l'image finale du trio franco-espagnol formé par Estrellita, Maurice et Miguel, exécutant sa prestation devant un public international. Mais le choix paradoxal de tourner en catalan ce film prônant l'interculturalité a probablement fermé des horizons à ce dernier et explique en partie son échec commercial, y compris en Espagne, où il n'a rassemblé que 204 879 spectateurs contre 673 242 pour *Jamón jamón*, deux ans plus tôt[5].

Les réalisations des metteurs en scène basques qui ont fait leur apparition dans les années 1990, quant à elles, sont parvenues à franchir les frontières régionales et à conquérir un public

---

[1] FONDEVILA, Santiago, « Bigas Luna apunta con su cámara a Cataluña », *La Vanguardia*, Barcelona, 07/03/1994.
[2] MUÑOZ, Diego, « 'La teta y la luna' es mi homenaje a Cataluña por encima de los nacionalismos », *La Vanguardia*, Barcelona, 06/10/1994, p. 47.
[3] SMITH, Paul Julian, « Between Land and Language: Locating Bigas Luna », *The Moderns. Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 106.
[4] D'LUGO, M., « *La teta i la lluna*: The Form of Transnational Cinema in Spain », *art. cit.*, p. 212.
[5] SMITH, P. J., « Between Land and Language… », *op. cit.*, p. 107.

majoritairement non-basque[1]. Álex de la Iglesia et Juanma Bajo Ulloa, de même que certains de leurs compatriotes, membres de leur génération, privilégient le castillan pour le tournage, la distribution et la diffusion de leurs longs-métrages, langue qui leur permet de créer « a wider awareness of Basque film culture, the Basque region and the viability of cultural identities with Spain as a whole »[2], affirment Barry Jordan et Rikki Morgan-Tamosunas. Ce choix constitue l'un des principaux facteurs propices à l'exportation de ces films et au succès de certains d'entre eux, en Espagne et à l'étranger. D'ailleurs, bien qu'une partie de leurs équipes soit composée d'artistes et de techniciens également originaires du Pays Basque, les deux cinéastes excluent de leurs productions toute revendication politique de caractère nationaliste[3], ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils ne s'interrogent pas sur l'identité de leur région : la société basque fait l'objet d'une satire aussi bien dans *Acción mutante* que dans *Airbag*, tandis que la violente désagrégation à laquelle ils soumettent le corps humain et la cellule familiale, dans leurs filmographies respectives, peut être lue comme la traduction cinématographique des traumatismes intériorisés par leur Communauté Autonome, ébranlée par une violence à la fois politique, sociale et économique. Malgré ces possibles interprétations, de la Iglesia et Bajo Ulloa rejettent l'idée d'appartenance à un cinéma régional. À partir des travaux menés par Carlos Roldán Larreta dans son ouvrage *El cine del País Vasco: de* Ama Lur *(1968) a* Airbag *(1997)*, María Pilar Rodríguez analyse la démarche des réalisateurs basques de leur génération :

> … se aprecia una intención generalizada por parte de los/as directores/as de apartarse de cualquier aproximación a la categoría de 'cine vasco', e incluso de negar la existencia de tal noción. Roldán explica esta reticencia por motivos atribuidos a las tormentosas relaciones de algunos jóvenes cineastas con los responsables de la Cultura del Gobierno Vasco, y en su gusto por realizar un cine comercial con verdaderas posibilidades para llegar al público. […] Los desencuentros entre los/as jóvenes directores/as y el Gobierno Vasco en cuanto a las subvenciones han llegado a convertirse en abiertos enfrentamientos que en ciertos casos, como el de Juanma Bajo Ulloa, se han visto reflejadas en la prensa y otros medios de comunicación[4].

Les trajectoires respectives de Juanma Bajo Ulloa et d'Álex de la Iglesia illustrent les deux conséquences de la politique culturelle menée par leur Communauté Autonome. En l'absence d'un soutien solide de la part du gouvernement basque, un metteur en scène débutant fort d'un premier succès peut faire le choix de s'installer à Madrid, dans l'espoir d'assurer sa pérennité à échelle nationale et de bénéficier des moyens matériels mis à sa disposition par une industrie

---

[1] GABILONDO, Joseba, « Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 268.
[2] JORDAN, B. & MORGAN-TAMOSUNAS, R. (eds), « Basque Cinema », *Contemporary Spanish Cinema*, *op. cit.*, p. 183.
[3] Voir notamment les déclarations de Bajo Ulloa à ce sujet. HEREDERO, C. F., *Espejo de miradas…*, *op. cit.*, p. 128-129.
[4] RODRÍGUEZ, M. P., *Mundos en conflicto…*, *op. cit.*, p. 16-17.

cinématographique centralisée : c'est l'option privilégiée par la plupart des cinéastes basques[1], notamment par le réalisateur *bilbaíno*. Au contraire, il peut vouloir demeurer en marge de ce système afin de préserver son indépendance et sa liberté créative, au risque de ne pouvoir financer et diffuser son cinéma comme il l'entend : c'est le cas de Bajo Ulloa. Les difficultés économiques rencontrées par ce dernier ont ralenti sa carrière, à partir de la deuxième moitié des années 1990, et ont mené à l'avortement de son projet d'adaptation de la bande dessinée *Capitán Trueno*, coécrite avec son frère Eduardo. Il ne bénéficie pas pour ses réalisations postérieures des subventions octroyées par le gouvernement basque, et ce malgré le succès retentissant d'*Airbag*, succès qui, d'ailleurs, ne franchit pas les frontières de l'Espagne. Bien que diffusés et primés dans de nombreux festivals internationaux, ses deux premiers longs-métrages ne lui permettent pas non plus de se faire un nom auprès du grand public à l'étranger. Ce n'est que huit ans plus tard, grâce à un financement alternatif et à un mode de production non subordonné au système de l'industrie espagnole, qu'il peut présenter sa comédie dramatique *Frágil*[2]. L'échec commercial de ce film est en partie responsable de l'invisibilité de Bajo Ulloa au cours des années suivantes, au point que certains journalistes l'ont comparé à un ange déchu[3] et ont écrit « [que] uno de los cineastas vascos más relevantes de los años 90 desapareci[ó] del mapa »[4]. En 2013, le réalisateur a obtenu l'appui économique de producteurs andalous et galiciens pour concrétiser, de manière totalement libre et indépendante, son nouveau projet, *Rey Gitano*, comédie dans la veine d'*Airbag* dont l'argument a été dévoilé à l'occasion de la soixante-et-unième édition du Festival de Saint-Sébastien. Ce cinquième long-métrage marque son retour dans un panorama culturel national qu'il qualifie de « muy aburrido » car soumis à « una especie de dictadura y de censura encubierta en términos comerciales »[5]. Tout en aspirant, à travers un humour provocateur illustré par le *happening* organisé à l'occasion du Festival – nous y reviendrons –, à ébranler un paysage cinématographique au sein duquel, de son point de vue, les

---

[1] Juanma Bajo Ulloa rapporte qu'Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu et Julio Medem n'ont pas été convaincus par son projet, à la fin des années 1990, de fonder une maison de production commune leur permettant de préserver leur indépendance et d'échapper à « [una] industria centralizada en Madrid, que manejaba todo el poder y absorbía cualquier talento incipiente ». En 2005, il ajoute : « El cine independiente ha muerto. El Gobierno Vasco siempre se ha visto incapaz de atender y comprender lo que estaba ocurriendo en términos cinematográficos. Su política audiovisual basada en el 'amiguismo' o el folklorismo ha sido nefasta durante demasiados años y ha propiciado un verdadero éxodo de cineastas vascos. Se puede decir que prácticamente todos los que han tenido un éxito y reconocimiento a nivel estatal han sido 'tentados' por Madrid y han cambiado su residencia y su trabajo a esa ciudad. Algo lógico y comprensible ». Juanma Bajo Ulloa dans BAJO ULLOA, J. & E., *Alas de mariposa…*, *op. cit.*, p. 134-135.

[2] *Juanma Bajo Ulloa* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 2003, disponible sur : <www.juanmabajoulloa.com> (consulté le 02/12/2013)

[3] GRIÑÁN, F., « El cineasta y el productor Kike Mesa… », *art. cit.* [en ligne]

[4] BELATEGUI, Ó. L., « Bajo Ulloa rodará una comedia gamberra sobre el Rey », *art. cit.* [en ligne]

[5] « Bajo Ulloa: 'Ya no nos dejan ni gastar bromas' », *Diariovasco.com* [en ligne], San Sebastián, Sociedad Vascongada de Publicaciones, 25/09/2013, disponible sur : <http://www.diariovasco.com/zinemaldia/noticias/bajo-ulloa-dejan-gastar-201309251605.html> (consulté le 03/12/2013)

réalisateurs ne sont pas autorisés à rire de tous les sujets, il s'interroge ouvertement, pour la première fois, sur l'idiosyncrasie espagnole, comme le prouvent les textes promotionnels publiés sur le site officiel de *Rey Gitano* :

> ¿Qué define a los españoles? ¿Qué los hace diferentes al resto de los europeos y ciudadanos del mundo? ¿Qué los iguala entre sí?
>
> No parece haber duda de que existe un determinado carácter y unas particularidades concretas que convierten a los habitantes de este país-estado, en un colectivo diferente, tal vez extraño y en ocasiones absurdo[1].

Bajo Ulloa ébauche ici une réflexion identitaire nationale et suggère qu'il tentera d'apporter une réponse à ces questions. Il recourra pour cela à des stratégies de distanciation similaires à celles déployées par d'autres réalisateurs de l'outrance, en quelque sorte annoncées par la présentation du site lui-même, en partie inspirée de l'esthétique de la bande dessinée et du dessin animé. La page d'accueil s'ouvre sur le paysage d'une route, clin d'œil visuel au genre du *road-movie*. De part et d'autre de la voie figurent plusieurs symboles du patrimoine national : le taureau Osborne, déjà rencontré chez Bigas Luna, mais aussi certains monuments célèbres, tels que le Palais Royal de Madrid, la *Giralda* de Séville, la *Sagrada Familia* de Barcelone, le Musée Guggenheim de Bilbao et le Musée Océanographique de Valence, emblèmes culturels et touristiques dont l'internaute peut provoquer la distorsion, la destruction ou l'explosion d'un simple passage de souris, chaque phénomène étant accompagné d'un son et de l'apparition à l'écran d'une onomatopée. Au-delà de sa dimension ludique, la page d'accueil du site pose ainsi la déformation comme principe de représentation de l'espagnolité et la mise à distance ironique comme posture adoptée par le cinéaste pour interroger l'identité nationale, incarnée dans le film par des protagonistes grotesques, « dignos y orgullosos portadores de una larga y sólida tradición », « símbolos de un país, una sociedad, un temperamento y una época, la nuestra ». En même temps, Bajo Ulloa semble se préoccuper lui aussi de la sauvegarde des spécificités culturelles d'un pays en perpétuelle mutation, « que crece al mismo ritmo que se expande su idioma, cultura o demografía ». La question se pose de savoir si ces thématiques, ainsi que leur traitement outrancier, séduiront tout autant le public national qu'*Airbag* dix-huit ans plus tôt, et si le choix d'aborder des problématiques proprement espagnoles, dans un film, de surcroît, financé par des producteurs situés hors du réseau madrilène, ne risque pas de constituer pour le cinéaste un nouvel obstacle à la conquête du marché international.

Pour sa part, c'est en émigrant et en travaillant à Madrid qu'Álex de la Iglesia, lui aussi peu soucieux de promouvoir l'identité et la culture basques[2], est parvenu, dès l'époque de ses

---

[1] *Rey Gitano…*, *op. cit.* [en ligne]

[2] Son dernier film, *Las brujas de Zugarramurdi*, témoigne néanmoins d'un intérêt pour le folklore de sa région natale, en particulier pour le thème de la sorcellerie. Voir l'interview du réalisateur accordée au

premiers longs-métrages, à consolider sa position au sein du paysage cinématographique espagnol et à exporter son œuvre. C'est en partie à ses recyclages du cinéma de genre qu'il doit son succès, tout comme un autre metteur en scène de sa génération, Alejandro Amenábar, « jeune surdoué »[1] dont les propositions esthétiques et génériques ont séduit Hollywood. Dans les années 1990, de la Iglesia intègre le panthéon des réalisateurs populaires à l'étranger qui ont contribué à véhiculer une certaine image de l'espagnolité, héritière du patrimoine culturel national et, en même temps, réélaborée à la lumière d'un contexte créatif postmoderne globalisé, afin de pouvoir être reçue par des publics non espagnols. Fort de deux expériences aux États-Unis (*Perdita Durango* et *Los crímenes de Oxford*), il se hisse ainsi aux côtés de Bigas Luna, reconnu internationalement depuis *Jamón jamón* en dépit du succès très relatif de certains de ses longs-métrages postérieurs, et, surtout, de Pedro Almodóvar, « emblematic figure of postmodernity » et « international ambassador for Spanish movie-making »[2]. Barry Jordan fait remarquer l'impact considérable des constructions cinématographiques almodovariennes sur la façon dont la culture espagnole est perçue par les spectateurs étrangers : « Indeed, his work continues to enjoy an almost canonical, foundational status for post-Franco film-making, revered for its elevation of tastelessness, contemporaneity […], hedonism, fluid identities, female-centredness, generic mixing and its obsessive interest in sex »[3]. Ce sont là les expressions d'une outrance multiforme que l'on retrouve en partie chez Bigas Luna et de la Iglesia, et qui ont permis l'exportation de cette espagnolité postmoderne, située au carrefour de la tradition et de la contemporanéité, du *casticismo* et de l'interculturalité – une exportation de surcroît potentialisée par le recours à des acteurs ayant eux-mêmes réussi à séduire cinéastes et spectateurs internationaux. La conciliation de ces deux versants local et global renvoie au concept de « glocalización », néologisme créé par Roland Robertson, issu de la contraction des termes « localización » et « globalización », et repris dans un ouvrage collectif consacré au cinéma espagnol des années 1990 à nos jours : « La transnacionalización del cine, bajo esta perspectiva, forma parte de los procesos de *glocalización*. Precisamente la afirmación de lo propio es una estrategia para obtener una atención fuera del ámbito cinematográfico nacional »[4], observent les chercheurs allemands Burkhard Pohl et Jörg Türschmann. Ils montrent que la contradiction n'est qu'apparente et qu'elle est surmontée à travers « [el] desafío a los límites geográficos o discursivos de la cinematografía nacional », autrement dit, grâce au

---

journal français *Libération* : GÓMEZ, François-Xavier, « Álex de la Iglesia : j'avais quatre Bob l'éponge dans le cadre ! », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 07/01/2014, disponible sur : <http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/07/j-avais-quatre-bob-l-eponge-dans-le-cadre_971187> (consulté le 08/01/2014)

[1] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma…*, *op. cit.*, p. 66-77.

[2] JORDAN, Barry, « How Spanish is it? Spanish cinema and national identity », *art. cit.*, p. 72-73.

[3] *Ibid.*

[4] POHL, Burkhard & TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), « Introducción », *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Francfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2007, p. 15-25.

franchissement de ces limites et à la synthèse des formes culturelles qu'elles séparent. Cette recherche conciliatrice entre revendication de l'espagnolité et processus de mondialisation uniformisant confère ainsi toute sa spécificité à la production nationale contemporaine et constitue l'une des clés de son expansion au-delà des frontières nationales.

C'est d'une stratégie de « localismo »[1] dont relève l'affirmation hyperbolique de l'identité espagnole dans la série de Santiago Segura. À l'époque du premier *Torrente*, le cinéaste se prétend peu soucieux de faire connaître son film à l'étranger, bien qu'il s'inspire du modèle commercial hégémonique nord-américain : « Me trae sin cuidado que mi película no sea exportable. […] Mi objetivo es que se vea en España. »[2] Le réalisateur madrilène est un cas à part dans notre corpus : alors que chacun de ses longs-métrages a rencontré un succès sans précédent en Espagne, et malgré l'existence d'un projet d'adaptation en suspens aux États-Unis[3], *Torrente* n'est pas parvenu à remporter l'adhésion du grand public dans les pays voisins (si certains journalistes et critiques français, par exemple, ne nient pas qu'« il est assez drôle », ils y voient en même temps un film « cinématographiquement nul », « bête et méchant », dont « l'humour prout-beauf-beurk » et les « gags laborieux » ne peuvent suffire « à satisfaire un spectateur de cinéma »[4], ou encore une simple « compilation poussive des codes du film noir qu'il ne fait que singer »[5]), pas plus qu'en Amérique latine ou aux États-Unis. Cette difficulté à conquérir le marché étranger peut s'expliquer de plusieurs façons : le réalisateur invoque le monopole des *majors* nord-américains et cite l'exemple de la sortie en Argentine de *Torrente 4*, retiré de l'affiche au bout d'une semaine seulement, victime de la « competencia desleal »[6] du film de superhéros *Thor* (Kenneth Branagh, 2011), distribué, à la différence de sa comédie, non par une entreprise locale mais par une compagnie multinationale. Au facteur concurrentiel s'ajoute aussi vraisemblablement, dans certains pays de langue non espagnole, le problème du doublage, qui contribue à désamorcer les mécanismes de l'humour : la version française[7], par exemple, pour d'évidentes raisons liées au problème de la traduction et aux singularités vocales

---

[1] POHL, B. & TÜRSCHMANN, J. (coord.), *Miradas glocales…*, *op. cit.*, p. 19.
[2] Santiago Segura dans « Me trae sin cuidado que mi película no sea exportable », *El Ideal Gallego General*, A Coruña, 25/03/1998, p. 22.
[3] En 2010, la maison de production nord-américaine New Line Cinema a acheté les droits du film, dont le producteur Thomas Langmann avait aussi envisagé de tourner un *remake* français. Le rôle de Torrente devait être confié à Sacha Baron Cohen, interprète des caricaturaux Borat et Brüno. Voir « Sacha Baron Cohen : candidato para encarnar a Torrente », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 16/12/2010, disponible sur : <http://elpais.com/elpais/2010/12/16/actualidad/1292485729_850215.html> (consulté le 12/02/2013).
[4] PÈRE, Olivier, *Torrente, le bras gauche de la loi*, *Les Inrockuptibles*, 21/04/1999.
[5] VASSE, David, *Torrente*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 534, avril 1999, p. 98.
[6] SEGURA, S. & VIZCAÍNO, E., *Un vendedor de película*, *op. cit.*, versión eBook.
[7] Sa diffusion le 2 novembre 2012 par la chaîne culturelle franco-allemande Arte révèle que le film est perçu, du point de vue français et allemand, non comme un produit de consommation susceptible de conquérir le grand public, mais plutôt comme un phénomène sociologique étranger, représentatif des spécificités culturelles de l'Espagne contemporaine.

et articulatoires de certains acteurs, échoue en partie à reproduire les outrances des dialogues originaux. Par ailleurs, bien que le cinéaste mise dans sa série sur le recyclage d'une culture populaire internationale, stratégie créative qui devrait *a priori* favoriser l'exportation de *Torrente*, certains chercheurs ont considéré que l'idéologie exagérément réactionnaire incarnée par le personnage pouvait déranger, voire scandaliser les spectateurs étrangers. Barry Jordan considère ainsi qu'en l'absence de certaines références culturelles espagnoles, le public n'est pas nécessairement en mesure de percevoir l'ironie et donc de décoder le message critique du réalisateur, point de vue qui peut paraître d'autant plus fondé que les outrances du policier ont suscité, en Espagne, l'indignation d'une partie des spectateurs et de certains intellectuels, pourtant plus susceptibles, à première vue, d'apprécier la satire :

> … the main problem is that Torrente is an unashamedly macho-oriented, misogynist, racist comedy. It thus poses severe difficulties for some distributors, fearful that its overt political incorrectness and its cultural specificities will not play well to more sophisticated art house audiences[1].

Par conséquent, dans ce cas particulier, le « localismo » s'avère être moins une stratégie commerciale efficace qu'une entrave à l'expansion de cette production cinématographique hors de l'Espagne. Mais comment justifier alors que d'autres réalisateurs tels qu'Almodóvar, Bigas Luna ou de la Iglesia, qui recourent, chacun à sa manière, à la provocation, à l'obscène, et déploient un arrière-plan culturel sans doute en partie méconnu de certains spectateurs non espagnols, aient réussi à diffuser et à populariser leur cinéma au-delà des frontières de leur propre pays ?

Avant de tenter de répondre à cette question, il convient de souligner que, si leur renommée est indéniable, elle n'est pas pour autant synonyme d'enthousiasme unanime puisqu'une partie de leurs œuvres a suscité des commentaires mitigés, voire hostiles, tant en Espagne qu'à l'étranger. Ainsi, le critique espagnol Carlos F. Heredero a qualifié *Jamón jamón* de « zarzuela acartonada » peuplée « [de] arquetipos sin apenas nada en su interior, como meras perchas al servicio de una simbología que se les cuelga encima sin mucha consideración »[2], tandis que certains journalistes français, par exemple, taxent la trilogie rouge de Bigas Luna de superficialité, et même de vacuité : « *Jambon jambon* est amusant. Lourd, superficiel mais amusant. Qu'il ait obtenu le Lion d'argent à Venise 1992 laisse rêveur »[3] (*Jamón jamón*), « Dans le même registre, *Macho* piétine : scénario poussif, dialogues peu inventifs. […] Bigas Luna exploite son fonds de commerce ethnologique avec paresse »[4] (*Huevos de oro*), « 'Comédie' beauf et vulgaire, comme seul savait les faire Max Pécas avant que Bigas Luna ne débarque sur le marché

[1] JORDAN, Barry, « How Spanish is it? Spanish cinema and national identity », *art. cit.*, p. 72.
[2] HEREDERO, Carlos F., « Jamón, jamón », *Diario 16*, 18/09/1992, p. 12.
[3] MURAT, Pierre, « *Jamón Jamón* de Bigas Luna », *Télérama*, 16/06/1993.
[4] REMY, Vincent, « *Macho* de Bigas Luna », *Télérama*, 02/03/1994.

de la crétinerie, *La Lune et le téton* atteint des sommets dans la bêtise crasse et l'anti-érotisme »[1] (*La teta y la luna*). Álex de la Iglesia, dont la presse espagnole souligne parfois « [la] tendencia juvenil a seguir el camino fácil de la risotada y el estrambote »[2], est quant à lui considéré par une partie de la critique française comme l'auteur d'un cinéma irrégulier, fondé notamment sur la « solution, cent fois déjà vue, de l'humour de recyclage »[3] : le long-métrage qui l'a consacré, *El día de la bestia*, est par exemple perçu comme une comédie « pas drôle », « au scénario […] mince » et à l'« esprit potache »[4]. Plusieurs journalistes pointent le côté « épuisant »[5] d'une esthétique outrancière qui, pour certains, constitue même le point faible de l'écriture du réalisateur et atteint des sommets avec *Balada triste…* : « Álex de la Iglesia pousse souvent la surenchère et le grotesque dans le rouge. […] Il retombe dans ses pires excès avec ce drame horrifique qui pourrait rappeler Tod Browning. »[6] Quant à Almodóvar, il se dit victime, dans son propre pays, d'une censure morale orchestrée par les professionnels de l'industrie cinématographique[7], ses films, quoique régulièrement nominés aux Goya, n'ayant été que très peu primés, malgré les multiples récompenses récoltées à l'étranger. En raison de ses relations conflictuelles avec la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*, il a, jusqu'en 2010, cessé de se rendre à la cérémonie annuelle de la remise des prix et n'est pas présent dans la salle, en 2005, pour recevoir les cinq Goya attribués à *Volver*. Par ailleurs, l'iconoclasme qui a scandalisé une partie de la presse et des spectateurs espagnols à l'époque de ses premiers films, dans le contexte d'une démocratie balbutiante[8], lui vaut d'être considéré par la critique réactionnaire, aux États-Unis, comme « un phénomène scandaleux et presque dangereux pour le peuple américain », auteur d'un cinéma « révolutionnaire » à l'origine de nombreux débats et conflits[9], au point qu'*Átame*, jugé pornographique, est censuré à sa sortie en 1990.

Mais que leur travail séduise ou non, il n'en demeure pas moins que les trois metteurs en scène, créateurs d'un univers personnel singulier, jouissent d'un renom international. L'accueil globalement favorable du public étranger s'explique vraisemblablement par l'existence, chez ces

---

[1] BOUQUET, Stéphane, *La Lune et le téton*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 491, mai 1995, p. 77.
[2] BENAVENT, Francisco María, « *Muertos de risa* », *Cine Forum*, 1998, p. 395.
[3] BOUQUET, Stéphane, *Acción mutante*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 474, décembre 1993, p. 82.
[4] LARCHER, Jérôme, *Le Jour de la Bête*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 516, septembre 1997, p. 81.
[5] L., E., « *Mes chers voisins* », *L'Express*, 04/07/2002.
[6] OSTRIA, Vincent, « *Balada triste* d'Álex de la Iglesia », *Les Inrockuptibles*, 22/06/2011.
[7] Le divorce se produit à l'issue de la cérémonie des Goya de 1988, son film *La ley del deseo* n'ayant remporté aucun prix. Le réalisateur ne cache pas son amertume à la presse : « hay un acto muy voluntario de rechazo al cine que hago y soy consciente de que si les consultaran a estos profesionales si yo debía seguir haciendo cine o volver a la Telefónica, muy posiblemente la mayoría diría que regresara a mi puesto en la Telefónica ». Déclarations à *La Vanguardia*, Barcelona, 21/02/1988, citées par FUENTE, M. de la, *Madrid. Visiones cinematográficas…*, *op. cit.*, p. 57.
[8] *Pepi, Luci, Bom…* est ainsi décrit comme « un catálogo de obscenidades e impertinencias capaz de provocar un infarto al espectador timorato o, simplemente, desprevenido, un cóctel de sexo, drogas y delirio mental que puede conducir a la repugnancia. O al entusiasmo. Depende de lo que uno esté dispuesto a arriesgar. » RUBIO, José Luis, « La vida al margen », *Cambio 16*, 10/11/1980, p. 111.
[9] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 122.

réalisateurs, d'un dessein esthétique qu'ils s'efforcent de concilier avec leurs objectifs commerciaux, comme le soulignent Burkhard Pohl et Jörg Türschmann, dans leur étude des mécanismes de la « glocalización » : « aceptan la dimensión económica del cine como un reto, no como una contradicción al estatus de autor, lo cual no impide que el cine español actual y sus críticos sigan rindiendo un culto al *auteur.* »[1] De fait, les déclinaisons diégétiques et formelles de l'outrance dans leur filmographie sont l'aboutissement d'une véritable réflexion artistique qui les fait apparaître comme des auteurs à part entière, dotés d'une écriture cinématographique propre, d'un style immédiatement reconnaissable, et désireux de combiner les représentations des spécificités culturelles espagnoles avec les goûts et les références de publics étrangers. En revanche, Segura, depuis le début de sa carrière, semble s'être moins attaché à mettre sa créativité au service de l'élaboration d'un véritable projet artistique qu'au développement, dans son pays, d'un phénomène médiatique et commercial autour du personnage public qu'il s'est construit. Erwann Lameignère évoque, à ce sujet, la cristallisation sociologique dudit phénomène, qui dépasse le cadre strictement cinématographique, cristallisation « soudainement permise [par] [l]e personnage de Torrente[,] […] devenu un thème de référence dans les discussions sur la police ou la politique ». L'auteur de ce commentaire ajoute qu'« [i]l y a, en Espagne, à bien des égards, un avant et un après *Torrente* »[2]. Pensés pour amuser ses concitoyens et les confronter à l'image outrée de leurs propres travers, à la manière d'un miroir déformant, les débordements de la caricature de l'Espagnol moyen campé par Segura se révèlent être partiellement inopérantes auprès d'un public étranger : d'une part, le jeu de distorsion spéculaire est désactivé si le film est visualisé par un spectateur non espagnol ; d'autre part, la base plus médiatique qu'esthétique sur laquelle se bâtit l'outrance, dans son œuvre, semble constituer un obstacle à la conquête du marché international, dans la mesure où le star-système du réalisateur, fondé sur une popularité circonscrite à son pays, ne peut évidemment avoir le même impact auprès de publics étrangers qui méconnaissent le parcours de cette figure de la culture audiovisuelle espagnole.

La sauvegarde de l'idiosyncrasie nationale dans un contexte où les barrières géographiques tendent à s'effacer constitue ainsi un véritable défi pour les réalisateurs de la postmodernité. Le métissage culturel, dont les différents débordements formels observés dans leurs œuvres sont les expressions, participe d'un « procès d'ouverture » et d'« élargissement des frontières »[3] propre à l'ère postmoderne pour Gilles Lipovetsky, et témoigne de la nécessité de

[1] POHL, B. & TÜRSCHMANN, J. (coord.), *Miradas glocales…*, *op. cit.*, p. 17.
[2] LAMEIGNÈRE, E., *Le Jeune cinéma espagnol…*, *op. cit.*, p. 81.
[3] LIPOVETSKY, G., *L'Ère du vide…*, *op. cit.*, p. 178.

repenser l'espagnolité à la lumière des problématiques d'un monde globalisé. Cette recherche identitaire invite parallèlement à une réflexion métacinématographique sur la possible exportation des films espagnols. Tandis que la conquête des marchés étrangers reste encore limitée chez Juanma Bajo Ulloa et Santiago Segura, Pedro Almodóvar, Bigas Luna et Álex de la Iglesia ont réussi à diffuser leur cinéma, à gagner la reconnaissance du public et à imposer leurs styles personnels au-delà des frontières de leur pays. Ils contribuent par là même à consolider la position de l'Espagne au sein du panorama cinématographique international et situent la réélaboration de l'hispanité au cœur de leur dessein esthétique. En conciliant idiosyncrasie espagnole et interculturalité, ils garantissent la préservation de la première et conditionnent sa réception par des spectateurs non espagnols. De telles considérations font affleurer la question des objectifs commerciaux du cinéma étudié ici et nous mènent aux confins du corps filmique, que l'outrance paraît franchir pour déborder sur le territoire marginal situé au-delà des frontières textuelles, à savoir celui de la promotion de ces films, et des autres expressions artistiques des univers de leurs réalisateurs, ultime espace que nous nous proposons de parcourir.

Chapitre six. Au-delà des limites du texte : les périphéries extrafilmiques de l'outrance

Des opérations promotionnelles spectaculaires engagées par les différents cinéastes, inspirées du modèle hollywoodien, au nombre record d'entrées réalisées par quelques-uns de leurs films (*Airbag*, *Torrente*), en passant par l'exploitation, par certains metteurs en scène, de leur propre corps, ainsi que l'élaboration d'autres projets artistiques marqués par le principe de la démesure, l'espace localisé au-delà des frontières du film semble contaminé par l'outrance qui déforme les limites de ce dernier au point de les abolir. La perméabilité des territoires situés de part et d'autre des limites de la fiction est notamment illustrée par la pratique de l'auto-représentation chez Santiago Segura, Pedro Almodóvar et Álex de la Iglesia, laquelle place la figure du réalisateur à l'intersection des espaces filmique et extrafilmique. Ce double ancrage est évident dans le cas de Segura, interprète du *Perturbado*, d'Evilio et de Torrente, qui semble se fondre avec des créatures qu'il n'a de cesse de décrire comme monstrueuses. Pedro Almodóvar, quant à lui, intervient ponctuellement dans plusieurs de ses films (*Pepi, Luci, Bom…*, *¿Qué he hecho yo…*), nous l'avons vu, et Álex de la Iglesia fait une apparition fugace dans un plan de *Muertos de risa*, seulement repérable par un spectateur attentif. L'empiètement de l'espace extrafilmique sur celui de la fiction est ici matérialisé par l'intrusion du metteur en scène dans son propre long-métrage, et a pour contrepartie le débordement de l'outrance déclinée dans la diégèse sur le territoire périphérique du film.

Le cinéaste : une figure de l'outrance

La primauté du corps observée tout au long de ce travail se confirme sur le plan extrafilmique. La conscience aiguë qu'ont certains réalisateurs, souvent dès le début de leur carrière, du pouvoir de leur image les conduit à inscrire leur propre silhouette au centre d'un système créatif et promotionnel au sein duquel la forme et l'apparence jouent un rôle tout aussi essentiel que le contenu. C'est ainsi le cas, dans les années 1970, de Pedro Almodóvar, dont la voix accompagne les projections de ses premiers courts-métrages en super-8. Véritables *happenings*, elles ne sont que la première étape d'une dramatisation corporelle par le biais de laquelle le cinéaste novice s'impose comme figure publique, à l'époque de la Movida, grâce à différentes prestations, aux côtés de son acolyte Fabio McNamara. Tandis qu'il célèbre la libération des corps à travers le sexe et la drogue, loués dans des chansons aux textes provocateurs, le jeune Almodóvar, grimé, travesti, fait de ses propres outrances physiques un

ressort majeur des divers événements médiatiques auxquels il participe[1]. Le réalisateur *manchego* se construit peu à peu un personnage dont il déplore, des années plus tard, qu'il fasse parfois de l'ombre, dans son propre pays, à sa création cinématographique et à ses équipes artistiques et techniques : « Je ne le voulais pas, mais je suis devenu le centre de l'attention, et les autres disparaissent, les techniciens, les acteurs… […] Ce n'est pas bon pour mes films et c'est peut-être pour cela qu'ils sont mieux analysés en dehors de l'Espagne. A l'étranger, je ne suis pas un personnage mais simplement un cinéaste. »[2] Cet art de la communication, qu'il n'a jamais cessé de cultiver, lui a permis de s'imposer, observe Frédéric Strauss[3], comme l'un des réalisateurs espagnols les plus médiatisés et les plus médiatiques, tant en Espagne qu'à l'étranger, et le fait apparaître comme l'incarnation des audaces et des excès de son propre univers créatif.

À l'instar de l'un de ses modèles, Hitchcock, il a su très tôt mettre ce sens de la communication au service d'un *marketing* destiné à promouvoir son cinéma, « fenómeno muy reconocible por parte del cine de Hollywood pero inexplorado hasta entonces en el cine español »[4]. En organisant des campagnes de publicité anticipées, en diffusant, via les médias, des informations relatives au tournage et au casting de ses films en préparation, il déploie un arsenal promotionnel qui lui permet de faire parler de ceux-ci bien avant leur sortie. Il ouvre ainsi la voie à un certain nombre de metteurs en scène surgis dans les années 1990, qui veilleront tout autant que lui à optimiser la rentabilité commerciale de leurs œuvres : pour Jorge Berlanga, il est un pionnier « [que] indicó un camino artístico y enseñó a los más jóvenes cómo lanzar a lo grande sus obras, convertir los estrenos en multitudinarios happenings, buscar la omnipresencia de los medios de comunicación »[5]. L'apparition et le développement d'Internet en Espagne, à l'orée du XXIème siècle, favorisent ces campagnes *marketing* qui précèdent et encouragent la fréquentation des salles obscures, grâce aux plateformes publicitaires – pages officielles des films, sites de vente de produits dérivés, blogs, réseaux sociaux – que la Toile met à la disposition de l'industrie cinématographique[6]. Álex de la Iglesia a d'ailleurs pris farouchement la défense de cette vitrine virtuelle, dans un discours prononcé durant la vingt-cinquième cérémonie des Goya en 2011, à la veille de démissionner de la présidence de la *Academia de las Artes y Ciencias*

---

[1] Voir la section 2.1.1. de la première partie, « La démesure almodovarienne entre art de vivre et art filmique ».
[2] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 148.
[3] *Ibid.*, p. 10-11.
[4] FUENTE, M. de la, *Madrid. Visiones cinematográficas…*, *op. cit.*, p. 59-60.
[5] Jorge Berlanga cité dans POLIMENI, C., *Pedro Almodóvar y el* kitsch *español*, *op. cit.*, p. 90.
[6] Voir l'exemple du site officiel de *Abre los ojos* (1997), dont la création contribue à la campagne promotionnelle soutenue de l'œuvre d'Alejandro Amenábar. Jean-Paul Aubert en analyse la structure, fort originale pour l'époque, et l'étudie en regard du mode de fonctionnement et de l'esthétique du film. AUBERT, Jean-Paul, « En parcourant la Toile… » *in* BERTHIER, Nancy (coord.), *Le Cinéma d'Alejandro Amenábar*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 2007, p. 57-78.

Cinematográficas, en raison de son désaccord avec le projet de loi national Sinde contre le téléchargement illégal[1] :

> Hace veinticinco años, quienes se dedicaban a nuestro oficio jamás se hubiera imaginado que algo llamado INTERNET revolucionaría el mercado del cine de esta forma y que el que se vieran o no nuestras películas no iba a ser sólo cuestión de llevar al público a las salas. Internet no es el futuro, como algunos creen. Internet es el presente. Internet es la manera de comunicarse, de compartir información, entretenimiento y cultura que utilizan cientos de millones de personas. Internet es parte de nuestras vidas y la nueva ventana que nos abre la mente al mundo. […] Quiero decir claramente que NO TENEMOS MIEDO a Internet porque Internet es, precisamente, la SALVACIÓN de nuestro cine[2].

À travers ce discours, et tout particulièrement cette ultime assertion aux résonances religieuses, de la Iglesia se fait le porte-parole de certains professionnels du cinéma très conscients des potentialités du Web, dans lequel ils voient un moyen de diffusion essentiel de leurs produits cinématographiques, en dépit d'effets pervers tels que le piratage. Parce qu'il est synonyme d'immédiateté et permet l'abolition des frontières spatiales, Internet favorise la mise en place de stratégies commerciales globalisantes dont nous analyserons les tenants et les aboutissants tout au long de ce chapitre.

Parmi les réalisateurs sensibles à ces ressorts publicitaires, Santiago Segura, notamment, suit les traces d'Almodóvar dans la construction d'un système promotionnel basé sur la manipulation multimédiatique de son image. Dès le début de sa carrière, à l'aube de la décennie 1990, le cinéaste novice recherche une forme de visibilité qu'il conquiert dans un contexte bien différent de celui qui a fait connaître le réalisateur *manchego*. Il recourt à la télévision et multiplie ses apparitions dans des émissions et jeux de toute sorte, afin de se forger une image publique qui finit peu à peu par s'inscrire dans l'esprit des spectateurs espagnols. À l'heure actuelle, l'utilisation du médium télévisuel demeure l'une des tactiques privilégiées par le cinéaste, faute de bénéficier des moyens économiques dont disposent les grosses productions nord-américaines, pour promouvoir ses films :

---

[1] S'il s'est mis à dos une partie du monde de la culture, il a aussi bénéficié du soutien public de certains de ses collègues et amis, tel que Santiago Segura. Dans l'interview accordée à Jesús Angulo et à Antonio Santamarina, il revient sur son travail au sein de la *Academia* et déclare avoir œuvré pour « mejorar las condiciones de trabajo de los cineastas, mejorar el cine español y mejorar sus relaciones con los espectadores ». Voir ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., « Labor institucional », *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, *op. cit.*, p. 311-320. Voir aussi GARCÍA, Rocío, « Álex de la Iglesia deja la Academia de Cine por su desacuerdo con la 'ley Sinde' », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 25/01/2011, disponible sur : <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910008_850215.html> (consulté le 26/12/2013)

[2] IGLESIA, Álex de la, « Discurso íntegro de Álex de la Iglesia en la entrega de los Goya », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 13/02/2011, disponible sur : <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/13/actualidad/1297551609_850215.html> (consulté le 26/12/2013)

> Empecé pensando: '¿cómo lo hacen los que, para mí, lo hacen mejor?' Es decir, las multinacionales americanas, las *major*. Se gastan millones y millones de dólares en publicidad. Yo no podía porque mi película costaba menos que todo eso. Entonces, me planteaba: ¿A qué tengo yo acceso?' A las televisiones. Doy bien en la tele, la gente se ríe conmigo, no bajan de audiencia los programas a los que voy, incluso suben, con lo que no les importa invitarme, todo lo contrario. Y, además, es gratis. Con lo cual, perfecto[1].

Depuis l'époque de ses premiers courts-métrages, dont il assurait en personne la vente des 666 exemplaires édités, l'artiste va encore plus loin qu'Almodóvar dans l'exploitation et la mise en scène de son propre organisme. Il n'hésite pas à en faire le moteur des stratégies commerciales déployées pour asseoir le réseau médiatique tissé autour de ses figures marginales (Evilio, *el Perturbado*, Torrente). Artisan du personnage public qui se superpose à ses personnages filmiques, devenu une véritable star en son pays, il situe sa « persona »[2] au centre d'un système de représentation nourri à la fois par ses prestations cinématographiques et par ses interventions dans les médias espagnols. À la médiatisation télévisuelle s'ajoute l'utilisation du corps comme support du message publicitaire, ainsi qu'en témoignent les nombreuses apparitions publiques de l'acteur-réalisateur arborant les *tee-shirts* promotionnels de *Torrente*. Segura reproduit là les méthodes publicitaires hollywoodiennes qu'il a assimilées, développant une espèce de marchandisage rustique et à échelle humaine, qui nous renvoie aux origines du *merchandising* américain, lorsque, par exemple, Stanley Kubrick organisait des campagnes de vente d'articles à l'effigie de *Spartacus* (1960). Le texte figurant sur l'un des *tee-shirts* portés par Segura, « 5 % músculo, 35 % alcohol, 60 % grasa, el resto, todo cerebro », annonce d'ailleurs ironiquement le dessein du créateur de Torrente. Il s'agit de tourner en dérision le corps, au passage soumis à un processus d'écartèlement, démarche également illustrée par nombre de ses déclarations :

> Me gustaría que las mujeres me quisieran por mi dinero. Al fin y al cabo, el dinero tienes que currártelo, mientras que lo de ser guapo es de pura casualidad.
>
> ¿Qué me pongo de ropa? Básicamente, lo que me cabe.
>
> Vender un producto como yo me parece una obra maestra.
>
> No soy feliz por ser gordo, soy feliz por ser feliz.

---

[1] Santiago Segura dans SEGURA, S. & VIZCAÍNO, E., *Un vendedor de película*, *op. cit.*, versión eBook.

[2] Dans son étude du star-système hollywoodien, qu'il analyse depuis une perspective socio-esthétique, Richard Dyer emploie ce terme pour désigner l'ensemble complexe d'éléments culturels et formels issu de la mise en rapport des personnages incarnés par la star, de son jeu et de son image publique. Voir DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien. Suivi de Marilyn Monroe et la sexualité* (1979), Paris, L'Harmattan, 2004, trad. Noël Burch, 213 p. Le concept, qui nous semble éclairant pour notre étude, est également développé dans les travaux suivants : NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, Berkeley / L.A. / London, University of California Press, 1988, 307 p.

> Muchas veces pienso que sobrevaloramos a ROBERT DE NIRO, llevo 7 años deteriorándome física y psíquicamente para poder encarnar a TORRENTE con convicción.
>
> Los guaperas seguimos de moda, no hay más que ver el éxito que estoy teniendo[1].

L'ironie imprègne donc tout autant l'espace extrafilmique que l'environnement diégétique de Torrente, et surgit dans la distance que Segura instaure par rapport à son propre corps, transformé en matériau périphérique de la création cinématographique. Un *continuum* se crée entre son image médiatique et son personnage filmique, entre la vedette et la créature à laquelle elle prête ses traits, *continuum* qui nous renvoie aux considérations d'Edgar Morin sur la star : « Le joueur et le joué se déterminent mutuellement. La star est plus qu'un acteur incarnant ses personnages, elle s'incarne en eux et ceux-ci s'incarnent en elle. »[2] Dans l'article qu'il a consacré au « gros dégueulasse le plus célèbre d'Espagne », Jean-Claude Seguin démontre que l'imposante silhouette de cette star *castiza*, tout aussi singulière que celles d'Alfred Hitchcock ou de Charlie Chaplin, est le site où convergent corps cinématographique, corps-objet commercial et corps-jeu[3], brouillant les frontières entre l'espace somatique de Santiago Segura, être de chair et d'os appartenant à la réalité du spectateur, et celui de Torrente, silhouette-personnage de fiction. Les prises de poids spectaculaires que le comédien avoue s'infliger, avant le début de chaque tournage, révèlent qu'il appréhende son propre organisme comme une sorte de costume fait d'une matière malléable et extensible lui permettant de faire corps avec son protagoniste :

> Lo que me demora es engordar porque no está hecho con prostéticos sino que está hecho a lo bestia, comiendo como un cerdo. […] Un médico serio no podría supervisar un proceso así tan deteriorante del ser humano. Llegué a engordar hasta cuarenta kilos para hacer Torrente […] Luego adelgazaba y como tenía éxito la película tenía que engordar para hacer la otra. Llevo cuatro ya[4].

L'acteur-réalisateur réinvente ainsi son propre corps et façonne une figure complexe au sein de laquelle se mêlent création artistique et promotion. Ses propos invitent à envisager cette silhouette de la démesure, située à la jonction des territoires filmique et extrafilmique, comme un déploiement, une « *res extensa* »[5], pour reprendre les mots de Jean-Claude Seguin, à laquelle on peut aisément comparer la silhouette hyperbolique d'Álex de la Iglesia, radiographiée par le

---

[1] Déclarations de Santiago Segura citées dans SEGUIN, Jean-Claude, « Le Gros Dégueulasse » *in* Bernard BESSIÈRE, Bernard & Jean-Michel MENDIBOURE (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 119-123.
[2] MORIN, E., *Les Stars*, *op. cit.*, p. 36-37.
[3] *Ibid.*
[4] « Santiago Segura, el hombre detrás de 'Torrente' », *El Vocero de Puerto Rico* [en ligne], San Juan, 05/09/2013, disponible sur :
<www.vocero.com/santiago-segura-un-hombre-con-muchos-sombreros/> (consulté le 09/12/2013).
[5] SEGUIN, J.-C., « Le Gros Dégueulasse », *art. cit.*,, p. 120.

metteur en scène lui-même dans une « Autoentrevista demencial »[1] réalisée en 2001. À l'instar de son compatriote madrilène, le cinéaste basque met à distance une anatomie qu'il semble contempler dans un miroir déformant et la décrit à la troisième personne, voyant dans sa propre corpulence une forme de monstruosité qui s'inscrit dans le prolongement de celle de ses créatures de fiction :

> Veo un individuo exageradamente gordo, con barba, quizá para disimular su rostro aniñado, con rosados mofletes. Las manitas regordetas que cuelgan de sus brazos dan un poco de grima […] La barriga, que se extiende inmensa como un planeta desierto bajo sus pantalones de chándal, ocupa generosamente el centro del cuerpo y parece su auténtico cerebro. […] [El exceso] [p]uede ser un camino tortuoso y extraño, pero algo insano me arrastra a pasarme, a cargar las tintas. […] Por otro lado, el camino de la contención sólo conduce al baño.

Le portrait stylisé qu'il brosse de lui-même, polarisé autour du ventre, pose la démesure et le débordement comme les principaux traits caractéristiques de l'image artistique[2] du réalisateur qui déclare un peu plus loin, à propos de son surpoids : « Me comería el mundo, pero no tengo tiempo de imaginar la tremenda siesta que ese momento glotón me provocaría ». Le metteur en scène verbalise ici un fantasme de dévoration qui entre en résonance avec les variations sur la manducation des corps et les diverses formes de boulimie textuelle dans ses films. Fort semblables, les anatomies hypertrophiées de Santiago Segura et d'Álex de la Iglesia s'imposent comme de véritables silhouettes cinématographiques et matérialisent le lien étroit qui unit leurs univers créatifs, dominés par une esthétique *friki* qu'ils incarnent littéralement[3]. De façon plus générale, nos observations nous permettent de constater que les trois réalisateurs évoqués jusqu'ici partagent une appréhension bakhtinienne de leur propre corps, que celui-ci fasse l'objet de mises en scène extracinématographiques outrancières ou de déclarations ironiques : espace du renversement carnavalesque des genres (Almodóvar, comme McNamara, pratique allègrement le travestissement lors de ses apparitions publiques, au début des années 1980), territoire du rabaissement grotesque (vers le sexe et les orifices permettant d'absorber la

---

[1] IGLESIA, Álex de, « Autoentrevista demencial », *Fotograma.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 2001, disponible sur :
<fotograma.com/notas/yodirector/1421.shtml> (consulté le 09/12/2013)

[2] Voir aussi la description que propose Borja Crespo de cet « animal mediático », « cada vez más parecido, con el paso del tiempo, a su adorado Hitchcock » : « Gafas de pasta atemporales, e indestructibles; pelo cepillo con prominentes entradas que se quedaron así, imperturbable; barba del capitán Haddock que muta a Orson Welles, con o sin bigote, camisetas negras con motivos horripilantes, entre la vida y la muerte; y chaquetas de hombre serio que no lo es tanto, ni mucho menos, con esa voz de *locator solvent*, capaz de romper corazones a mandíbula batiente. » CRESPO, Borja, « Álex de la Iglesia. Portrait of a famous monster » *in* AGUILAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*, Donostia-San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, p. 57-71.

[3] Le texte figurant au dos de l'album de *Torrente, el brazo tonto…* signale humoristiquement que les parents de Segura tentèrent de « vender […] a varios feriantes » leur enfant, décrit comme monstrueux dès le moment de sa naissance (« aquella cosa amoratada y tumefacta »), *freak* à l'image de ses futures créatures cinématographiques. Voir SEGURA, Santiago, *Santiago Segura's Torrente: el brazo tonto de la ley. The Book*, Barcelona, Ediciones B, 1998, 71 p.

drogue, célébrés dans les chansons de la Movida, vers la bouche dévoratrice et les panses débordantes, dans le cas de Santiago Segura et d'Álex de la Iglesia), l'organisme du cinéaste est à l'image des anatomies diégétiques, il devient lui-même matière de la création et prolonge l'univers fictionnel, transformant l'outrance en une réalité tangible qui prend corps au-delà des frontières du film.

L'art de se mettre en scène : le spectacle comme stratégie commerciale

Artisans de leur image publique, metteurs en scène de leur propre espace somatique, ces réalisateurs font montre d'un sens élevé du spectacle et d'une capacité à manier second degré et ironie, prolongement extrafilmique des ressorts de la distanciation analysés dans les chapitres précédents. Santiago Segura souligne ainsi qu'il est tout aussi « imprescindible usar el humor »[1] sur le terrain médiatique que dans la fiction, conception que partage également Álex de la Iglesia : lors de ses interventions publiques, celui-ci nourrit l'image d'un réalisateur pince-sans-rire arborant le masque du sérieux pour mieux exprimer, précisément, son refus de se prendre au sérieux. Il est, dit-il, « una mezcla entre diversión y seriedad », incarnation d'un cinéma d'apparence frivole dans lequel « inyecta contenido » pour donner de la saveur à cette frivolité. Revendiquant sa préférence pour la forme plutôt que pour le fond, il affirme ainsi que « [sus] películas, en una primera lectura, son una estupidez », couche superficielle qui représente entre 70 et 90 % de la matière du film, et que les 10 à 30 % de profondeur restants sont consacrés à « un intento de defender[se] de la estupidez de los demás »[2]. De façon générale, conférences, *happenings*, *shows* et autres apparitions télévisées relèvent de « la machinerie spectaculaire »[3] déployée par ce cinéma, produit culturel d'une société consumériste au sein de laquelle, pour Guy Debord, le concept de spectacle, envisagé dans une perspective sociopolitique, est intimement lié à la notion de marchandise. C'est ce que semble confirmer, en l'assumant, Santiago Segura : « La venta forma parte del espectáculo y nosotros [los cineastas] formamos parte de la industria del entretenimiento, el séptimo arte. »[4] Les comédiens eux-mêmes constituent une forme de capital qui renvoie, là encore, à la tradition hollywoodienne des campagnes de promotion centrées en grande partie sur les stars, actualisée ici par le vedettariat espagnol. Le phénomène de consommation lié à l'acteur fait partie intégrante de la logique économique du cinéma, dans la mesure où la popularité de certains interprètes est, pour les

[1] Santiago Segura dans SEGURA, S. & VIZCAÍNO, E., *Un vendedor de películas*, *op. cit.*, versión eBook.
[2] Propos recueillis lors de la Master class organisée à La Sorbonne le 20 décembre 2013, à l'occasion de la sortie en France de *Las brujas de Zugarramurdi*.
[3] DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 156.
[4] SEGURA, Santiago, « El cine español no existe », *Academia*, n° 25, enero de 1999, p. 25.

maisons de production, une certaine garantie de succès, y compris à l'étranger, dans le cas de comédiens dits « bankables », comme Penélope Cruz ou Javier Bardem, entre autres.

Parce qu'elles constituent une technique de promotion à part entière et se transforment elles aussi en de véritables *happenings*, les remises de prix sont un exemple probant du statut de « marchandise vedette »[1] qui est celui de la culture, cinématographique en l'occurrence, dans la société spectaculaire. Ainsi, la cérémonie des Goya, qui imite celles des Oscars américains et des César français, a été créée en 1987, et témoigne de l'orientation médiatique et commerciale donnée au septième art espagnol à partir de l'extrême fin des années 1980. Devenue un rendez-vous incontournable pour les professionnels du cinéma, mais aussi pour le public, elle apparaît à la fois comme un baromètre de la santé de la production nationale et une façon de promouvoir les films récompensés par la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*. La soirée des Goya fait alterner la remise des prix proprement dite avec des numéros comiques, des hommages ou des événements médiatiques inspirés du modèle spectaculaire hollywoodien. La cérémonie de 2010, notamment, a été marquée par l'apparition inattendue de Pedro Almodóvar qui, pour les raisons que nous avons signalées en amont, n'assistait plus au gala depuis des années. C'est Álex de la Iglesia qui a en secret organisé la venue de celui qui avait produit son premier long-métrage et permis sa réconciliation avec la *Academia*, présidée par le réalisateur basque depuis 2009. Manuel de la Fuente revient sur cet épisode pour en souligner le symbolisme et la portée médiatique :

> La sorpresa llegó al final de la gala. Como colofón, se anunció la presencia de Pedro Almodóvar, quien llegó al escenario ante la cara de asombro de los presentes, que no sabían que el celebérrimo cineasta iba a acudir al acto. La entrada de Almodóvar fue espectacular, ovacionado por los asistentes que, puestos en pie, le regalaron un prolongado aplauso[2].

Nous pouvons au passage remarquer, avec l'auteur, que l'intégration au sein de l'institution cinématographique espagnole de deux réalisateurs reconnus au-delà des frontières de leur pays, et influencés par le modèle industriel hollywoodien, met en évidence, au seuil de la décennie 2010, une conception internationale toujours plus prononcée du cinéma espagnol[3].

L'exemple des Goya révèle que le « spectacle marchand »[4] que constituent ces événements médiatiques relève, chez certains metteurs en scène, d'une politique publicitaire destinée à créer l'événement, à capter l'attention du public, et répond à des objectifs commerciaux qui, loin d'oblitérer le projet artistique, lui confèrent, dans certains cas, une dimension supplémentaire, comme l'illustre cette déclaration d'Almodóvar, à propos de ses campagnes promotionnelles :

---

[1] DEBORD, G., *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 187.
[2] FUENTE, M. de la, *Madrid. Visiones cinematográficas…*, *op. cit.*, p. 56-60.
[3] *Ibid.*, p. 78-79.
[4] DEBORD, G., *op. cit.*, p. 181.

> … je suis très conscient que ce que je fais est un produit qui appartient à un marché, je respecte les lois de ce marché et j'utilise la publicité comme un moyen primordial de promotion. Ce qui ne m'empêche pas de me sentir un peu en contradiction avec moi-même. Je crois que j'ai, par bonheur, un très grand instinct public. Quand je prépare la promotion de mes films, j'essaie de faire en sorte que la publicité fasse partie du film, qu'elle devienne une création artistique. […] Dans mes films la publicité apparaît de manière conventionnelle, même si elle est traitée de façon parodique, alors que pour la promotion de mes films, la publicité fait partie d'une explication du film dont elle est un prolongement et un complément esthétique[1].

Ce lien de continuité entre création et promotion trouve un exemple emblématique dans la campagne publicitaire organisée avant la sortie de *Tacones lejanos* en 1991, évoquée par le réalisateur dans la même interview. Les murs de la capitale furent recouverts d'affiches du concert de Becky del Páramo, chanteuse interprétée dans le film par Marisa Paredes ; les Madrilènes ne découvrirent qu'ultérieurement qu'il s'agissait de l'un des personnages du dernier long-métrage d'Almodóvar. Ce dernier raconte aussi que l'équipe du film se rendit à l'avant-première, dans un cinéma de la *Gran Vía*, dans des escarpins géants tirés par des unités mobiles de tournage. Ces jeux médiatiques relèvent d'une promotion régie par les principes de l'outrance puisqu'ils supposent, d'une part, le franchissement des frontières ténues qui séparent réalité et fiction, à travers l'extraction d'un personnage diégétique projeté dans l'espace extrafilmique, et, d'autre part, une volonté de faire de cette promotion l'objet d'une mise en scène extravagante et démesurée. L'inscription de la publicité dans le prolongement du projet artistique, chez Almodóvar, est par ailleurs illustrée par le tournage de films de format plus ou moins bref et éminemment outranciers, tels que *Tráiler para amantes de lo prohibido* et *La concejala antropófaga*, micro-récits annonçant respectivement les sorties des longs-métrages *¿Qué he hecho yo…* et *Los abrazos rotos*. En recourant aux mécanismes de la mise en abyme et de la réécriture, le cinéaste y concilie savamment vocation publicitaire et création artistique. C'est également sous le signe de cette alliance que les producteurs de *El día de la bestia* ont placé la série de concerts donnés dans plusieurs villes d'Espagne, au moment de la sortie du long-métrage, par les différents groupes de *metal* qui ont participé à la composition de la bande sonore, l'événement musical ayant assuré la publicité du film, et inversement.

Si la promotion des précédentes œuvres de Juanma Bajo Ulloa, plus traditionnelle, pouvait faire apparaître celui-ci comme le réalisateur le plus discret de notre corpus, le *happening* improvisé à l'occasion du soixante-et-unième Festival de Saint-Sébastien, pour annoncer le tournage de sa comédie *Rey Gitano*, révèle un désir, de la part du cinéaste, de se forger une image médiatique susceptible de marquer les esprits et de favoriser son retour au sein du paysage cinématographique espagnol, après une absence de près de vingt ans, seulement ponctuée par la sortie peu remarquée de *Frágil*. Bien qu'il aspire indéniablement à conquérir ou à reconquérir

[1] Pedro Almodóvar dans STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 59.

une certaine visibilité, il n'a joué qu'un rôle secondaire lors de l'événement organisé en septembre 2013 sur la terrasse de l'hôtel María Cristina de Saint-Sébastien, laissant la vedette à l'un des acteurs de *Rey Gitano*, Tony Lomba. Déguisé en roi d'Espagne, flanqué de deux pseudo-gardes du corps, le musicien et *showman* a suscité l'hilarité et la surprise des spectateurs du festival, qu'il a apostrophés à plusieurs reprises (« Vascongadas, vuestro rey está aquí », « Vuestro rey os quiere »), avant d'interpréter, debout sur une table, une version très personnelle de l'hymne espagnol. Dès le lendemain, la presse nationale a abondamment commenté cette opération promotionnelle, basée sur l'excès et la provocation :

> Entre guirnaldas rojas y amarillas lanzadas al aire, el ficticio rey ha entonado un nuevo himno de España, que formará parte de la banda sonora de la película, con versos que han provocado las carcajadas de la mayoría del público y los periodistas asistentes, si bien algunos se miraban extrañados por el elevado tono de bromas.
>
> Como, por ejemplo, defender el saludo fascista o elogiar el 'Cara al sol', llamar «rojos de mierda» y «bolcheviques» a «los de la izquierda» o hacer rimar «comer los domingos tortilla española» con «darle un buen revés a mi señora»[1].

Si le réalisateur, bien présent, ne s'est pas lui-même mis en scène, contrairement à Almodóvar ou Segura lors de certaines de leurs apparitions publiques, il n'en demeure pas moins qu'il place lui aussi son corps au centre de la construction de l'image médiatique qui accompagne cette résurrection cinématographique, nécessaire à la promotion d'un projet que plusieurs journalistes espagnols présentent déjà comme « el nuevo 'Airbag' »[2]. Ainsi, la rubrique consacrée au metteur en scène, sur le site officiel de *Rey Gitano*, est agrémentée d'une photographie de Bajo Ulloa sur laquelle figure la légende « El chico malo… ha vuelto ». Seulement vêtu d'un pantalon aux motifs reptiliens, caméra sur l'épaule, il dévoile un torse sculpté par la musculation, aux antipodes des estomacs débordants de Santiago Segura et d'Álex de la Iglesia. Ce portrait fait visuellement écho aux adjectifs qui le qualifient dans la biographie du site : « independiente y rebelde », il ne craint ni les défis ni la polémique, et est l'auteur d'un cinéma « salvaje »[3] dont *Rey Gitano* sera la prochaine expression comique. S'il revendique sa volonté de tourner un film commercial, susceptible de remporter l'adhésion du grand public[4], il ne rejette pas l'image de créateur marginal qui lui est associée, mais en fait au contraire le trait distinctif de sa personnalité médiatique. Son inscription en périphérie des réseaux de l'industrie nationale constitue une forme d'outrance littérale, liée à un désir d'indépendance artistique qui l'a tenu à l'écart des écrans pendant de longues années et qu'il exprime ouvertement : « Si no participas

---

[1] « Bajo Ulloa: 'Ya no nos dejan ni gastar bromas' », *art. cit.* [en ligne]
[2] ZORRILLA, Mikel, « 'Rey Gitano', el nuevo 'Airbag' de Juanma Bajo Ulloa », *Blog de cine* [en ligne], [s. l.], WeblogsSL, 25/09/2013, disponible sur : <www.blogdecine.com/noticias/rey-gitano-el-nuevo-airbag-de-juanma-bajo-ulloa> (consulté le 10/12/2013)
[3] *Rey Gitano…*, *op. cit.* [en ligne]
[4] « Bajo Ulloa: 'Ya no nos dejan ni gastar bromas' », *art. cit.* [en ligne]

del sistema y aceptas lo que éste te pide, lo tienes difícil. En este sentido, soy independiente. He hipotecado mi casa para hacer un proyecto y no dependo de la financiación pública de nadie. Prefiero ser libre y no estar condicionado aunque lo pase mal. »[1] Mais, en réalité, sa position s'avère être plus ambiguë qu'il n'y paraît car, tout en se situant en marge d'un système qu'il dénonce, il aspire à remplir les salles et à faire de son cinéma le centre de l'intérêt du public espagnol, dans l'intention, sans doute, d'atteindre, voire de franchir le seuil du nombre d'entrées record d'*Airbag*. Il recourt pour cela à des stratégies promotionnelles en partie similaires à celles déployées par des réalisateurs aussi populaires qu'Almodóvar ou Segura, et œuvre à son propre recentrement au sein du panorama cinématographique national.

Afin d'optimiser une image publique en (re)construction, Bajo Ulloa exploite lui aussi les moyens de communication que l'ère contemporaine met à sa disposition : *Rey Gitano* est le premier de ses films qui dispose d'un site officiel et d'une page Facebook. Ceux-ci configurent non seulement une sorte de vitrine offrant au réalisateur et à son œuvre une plus grande visibilité, mais aussi une interface à travers laquelle Bajo Ulloa peut communiquer, de façon directe et instantanée, avec le public. Il achève de renverser les barrières entre espaces filmique et extrafilmique en promouvant la recherche identitaire située au cœur de son cinquième long-métrage, à travers l'organisation d'un concours dont le principe est ainsi exposé sur le site :

> Preocupado por nuestra imagen en el extranjero, el gobierno español ha creado un organismo encargado de ponerle imaginación al asunto, *Marca España* se llama el invento. […]
>
> Por ello os proponemos un **concurso** para elegir **La Auténtica Marca España**.
>
> Te pedimos que nos envíes una foto, dibujo o eslogan, que para ti simbolicen o sinteticen los verdaderos valores e idiosincrasia de nuestro país […] Las imágenes y eslogans se colgarán en el **Facebook de Rey Gitano**, donde una votación popular elegirá a los vencedores[2].

Il s'agit, à travers cette initiative, d'inviter l'internaute à prendre part à une création dont le déploiement extrafilmique préexiste à l'œuvre elle-même. Le vainqueur du concours se voit ainsi donner la possibilité de pénétrer l'univers d'une fiction qui n'a pas encore été tournée (« Un personaje de la película *Rey Gitano*, llevará tu nombre (no es broma) »), tandis que les lauréats des deuxième et troisième prix pourront respectivement se consoler avec « 15 kilos de marisco fresco regado con Ribeiro » (un clin d'œil à l'identité galicienne d'une partie des producteurs) et une promenade en limousine pour se rendre « a la oficina del paro (tampoco es broma) » (une allusion à l'Espagne en crise dont Bajo Ulloa se propose de faire la satire dans son film). Jouant la

[1] FERRERAS, Iñaki, « 61ª Edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Entrevista a Juanma Bajo Ulloa. Director de 'El Rey Gitano' », *Gaceta local* [en ligne], [s. l.], EditMaker, 15/11/2013, disponible sur :
<www.gacetaslocales.com/noticia/3979/Ocio/Director-de-El-Rey-Gitano.html> (consulté le 02/12/2013)
[2] *Rey Gitano…*, *op. cit.* [en ligne]

carte de l'humour et du deuxième degré, le réalisateur convie doublement les internautes à alimenter le discours idiosyncrasique qu'il ébauche en marge du film : ils sont non seulement invités à chercher et à proposer des représentations iconiques et verbales de l'espagnolité, mais aussi à choisir eux-mêmes, par le biais du vote en ligne, celles qui leur paraîtront les plus emblématiques. Bien avant la réalisation du long-métrage lui-même, le metteur en scène en assure donc la promotion en confiant à ses spectateurs potentiels un rôle actif dans l'élaboration des extensions extrafilmiques de son nouveau long-métrage, ainsi que dans la réflexion identitaire qui sous-tend ce dernier. Il met en place une politique publicitaire participative en permettant à chacun de devenir acteur du processus de création cinématographique et partenaire du lancement du film.

Politique de fidélisation du public : *Torrente* et la sérialité

Le cas de *Rey Gitano* montre bien que les spectateurs sont la cible de véritables stratégies commerciales, comme l'illustre également le dispositif mis en place par Santiago Segura. Le réalisateur madrilène doit notamment la pérennité de sa popularité, depuis les années 1990, à la dynamique sérielle qu'il a impulsée, parvenant ainsi à entretenir globalement la fidélité du public jusqu'à aujourd'hui. Tournée vers la reformulation du succès et son inscription dans la durée à partir d'une notoriété existante, cette politique cinématographique, à visée prioritairement économique, présente des similitudes avec la logique marchande de la production des séries télévisées[1]. Elle donne lieu à l'élaboration d'une véritable « stratégie de marque » qui, pour Hélène Laurichesse, rend possible le développement d'une politique de fidélisation du public :

> La marque correspond à une forme de contrat entre le film et le public qui sait alors à quoi s'attendre. Acquise avec un succès commercial éprouvé, la notoriété devient l'outil-clé d'une reproduction du succès qui prend différentes formes (*sequel*, adaptation de jeux vidéo, de best-seller, de série TV). Elle rassure les investisseurs, facilite le travail des distributeurs et des exploitants, et la recherche d'information pour le public[2].

Les quatre suites (*sequels*) que Segura a données à son premier long-métrage, ainsi que les nombreux produits dérivés de la « marque » *Torrente*, relèvent de cette politique d'extension propre au phénomène sériel analysé par l'auteure. L'acteur-réalisateur use de tous les mécanismes d'une industrie du divertissement orientée vers des stratégies globalisantes

[1] BUXTON, David, « Forme et production industrielle des séries », *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, p. 31-39.
[2] LAURICHESSE, Hélène, « La sérialité au cinéma : une stratégie de marque ? », *Sérialité : densités et singularités*, *Mise au point* [en ligne], n° 3, 2011, mis en ligne le 29/03/2012, disponible sur : <http://map.revues.org/398> (consulté le 31/08/2014)

d'« exploitation multimédia et multi-supports »[1], tout en étant conscient de la spécificité de chacun des canaux utilisés. Comme Almodóvar, de la Iglesia et Bajo Ulloa, il s'attache à interagir avec son public via les réseaux sociaux, sites officiels, blogs et organisations de concours en ligne pour gagner *tee-shirts* et places de cinéma, tant et si bien qu'il est aujourd'hui « el decimosexto de los más seguidos de España y el primero del mundo del cine »[2] sur Twitter. Mais le maniement de cette vaste vitrine que constitue Internet n'est que l'un des multiples ressorts publicitaires mis en œuvre par le créateur de Torrente. Outre les innombrables *shows* télévisés et apparitions publiques du réalisateur signalées précédemment, la sortie sur les écrans de chacun des chapitres de la saga est précédée de la diffusion de *teasers* où Segura, assumant tantôt sa propre identité de cinéaste, tantôt celle de son protagoniste, s'adresse au public : « Estoy tan seguro de que les va a gustar la película que si no les gusta, yo personalmente, les devolveré el dinero », déclare-il dans l'une des annonces promotionnelles de *Torrente, el brazo tonto...*, réapparaissant, quelques extraits plus tard, pour ajouter malicieusement : « Si me encuentran ». Son refus de se prendre au sérieux s'exprime aussi ostensiblement dans le paratexte de ses films : les génériques d'ouverture signalent, depuis l'époque de ses courts-métrages, que l'œuvre que le spectateur s'apprête à visionner n'a pas été réalisée mais « perpetrada » par un cinéaste qui revendique le jeu comme grand principe de son processus créatif. De même, les génériques de fin constituent un autre espace ludique où le réalisateur, d'une part, interprète en personne une partie des chansons de la bande originale, et, d'autre part, rend hommage à ses « amiguetes » (terme qui a donné son nom à la maison de production qu'il a fondée, Amiguetes Entertainment)[3], collaborateurs derrière la caméra et vedettes espagnoles qui interviennent ponctuellement comme *guest-stars* dans ses films. Il adresse ainsi à la fin du premier opus ses remerciements « a todos los que tuvieron la paciencia de soportar[l]e cuando les hablaba de Torrente durante los últimos cinco años » – parmi lesquels figure d'ailleurs Álex de la Iglesia –, et les renouvelle dans les opus suivants (« Solo no puedo, con amigos, sí »), se contentant parfois de faire simplement figurer les prénoms, voire les surnoms de ses camarades de tournage. Procédé à visée commerciale emprunté à l'univers de la série télévisée[4], les *cameos* constituent indéniablement l'un des facteurs du succès du monde cinématographique de Torrente et révèlent que Segura puise indifféremment dans tous les domaines d'une culture médiatique hétérogène, bien qu'essentiellement circonscrite à l'Espagne. Leur liste interminable réunit notamment acteurs (Jorge Sanz, Gabino Diego, Rosa María Sardá,

[1] LAURICHESSE, H., « La sérialité au cinéma… », *art. cit.* [en ligne]
[2] SEGURA, S. & VIZCAÍNO, E., *Un vendedor de película*, *op. cit.*, versión eBook.
[3] Par extension, le mot désigne les spectateurs des films de genre volontiers parodiques et excessifs de réalisateurs comme Santiago Segura ou Álex de la Iglesia, produits propices à un mode de consommation « contreculturel » du cinéma. ESQUIROL, Meritxell & FECÉ, Josep Lluís, « Un freak en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley* », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, p. 27-39.
[4] BUXTON, D., *Les Séries télévisées…*, *op. cit.*, p. 31.

Javier Bardem, Antonio Resines…), chanteurs (David Bisbal), personnalités de la télévision et, pour certains, de la presse à scandale (José Mota et Kiko Rivera « Paquirrín », acolytes respectifs du policier dans les troisième et quatrième épisodes, Jesulín de Ubrique, avec qui Segura partage l'affiche de *Torrente 5*, El Gran Wyoming, Andreu Buenafuente, Pablo Carbonell, Pepe Navarro, Ana Obregón, Belén Esteban, Carmen Martínez-Bordiú, Cañita Brava, Yoya Berrocal, Íñigo de *Gran Hermano*…), sportifs (les footballeurs Fernando Torres, Kun Agüero, Gonzalo Higuaín, Álvaro Arbeloa, Sergio Ramos…) et ébauche une ouverture internationale avec les apparitions de deux célèbres réalisateurs nord-américains (Oliver Stone et John Landis, dans *Torrente 3*). « Los cameos de Torrente son casi tan famosos como su estética o sus frases groseras. Uno de los alicientes de sus películas es ir descubriendo poco a poco los personajes que comparten plano con Segura »[1], observe la presse à ce propos. Nous tenons aussi là sans doute l'une des autres explications du succès très limité de Torrente à l'étranger, un tel ressort ludique ne pouvant fonctionner auprès d'un public qui ignore l'identité de la plupart de ces célébrités, associées à une culture audiovisuelle proprement espagnole.

Il n'en demeure pas moins que les différentes stratégies mises en œuvre par Segura aboutissent à l'efficace multiplication des angles de développement de son œuvre d'origine. Il n'est pas anodin qu'Eduardo Vizcaíno ait choisit d'axer son ouvrage, consacré aux techniques de vente, sur l'expérience du cinéaste, véritable « vendedor de película » dont les entretiens accordés à l'auteur révèlent sa capacité à faire de chacune de ses réalisations un véritable *blockbuster*, grâce à une habile exploitation *marketing* de son univers cinématographique. L'acteur-réalisateur recourt d'ailleurs à une rhétorique révélatrice de sa manière d'appréhender ses propres films, produits commerciaux destinés à des spectateurs-« clientes », dont il se déclare être « el único *sponsor* », « el solo patrocinador »[2]. À l'image, là encore, des créateurs de séries télévisées soucieux d'entretenir la fidélité du public, il se préoccupe d'actualiser son cinéma en alliant savamment répétition et innovation, comme il l'explique lui-même : « hay que añadirle novedades que lo hagan atractivo. […] La dificultad es que la gente quiere volver a ver lo mismo pero, a la vez, quiere algo diferente. Tienes que dosificar lo que es igual, lo repetitivo, lo familiar, con novedades potentes que hagan que la gente quiere ver la nueva obra. »[3] Les innombrables *cameos* participent ainsi de cette mise à jour, chapitre après chapitre, de l'univers de Torrente, et se conjuguent à une recherche de rénovation formelle, ainsi qu'en témoigne le travail effectué sur *Torrente 4*, tourné en trois dimensions, procédé dont le réalisateur souligne

[1] « Los cameos de Torrente, otro de los ganchos de Santiago Segura », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 11/03/2011, disponible sur : <www.diariosur.es/20110311/mas-actualidad/cultura/cameos-torrente-otro-ganchos-201102111205.html> (consulté le 11/12/2013)
[2] SEGURA, S. & VIZCAÍNO, E., *Un vendedor de película*, *op. cit.*, versión eBook.
[3] *Ibid.*

avec humour qu'il s'adapte parfaitement à l'univers obscène de son personnage : « El 3D está muy bien para la escatología y el porno. »[1] S'il se prétendait peu désireux d'exporter *Torrente* en 1998, il n'a pourtant cessé par la suite d'œuvrer à l'« américanisation » de son cinéma, au point de commencer à se faire connaître aux États-Unis[2] : après avoir confié la réalisation de l'affiche de *Torrente 3* à Drew Struzan, illustrateur sollicité, entre autres, par George Lucas et Steven Spielberg[3], il s'est adressé à Vince Toto et Dan Venti, qui avait travaillé sur *Avatar* (James Cameron, 2009), pour le tournage de *Torrente 4* en 3D[4]. Plus récemment, il a fait appel à Alec Baldwin pour interpréter l'un des personnages principaux de *Torrente 5: Operación Eurovegas.*

Extensions commerciales du film : le *merchandising*

Le rayonnement médiatique du cinéaste et de ses films est encore alimenté par la vente de produits dérivés, comme nous l'avons signalé, stratégie également déployée par d'autres réalisateurs espagnols tels qu'Álex de la Iglesia et Pedro Almodóvar, dont l'univers a donné lieu à la commercialisation, toutefois moins standardisée qu'aux États-Unis, de quelques objets inspirés des créations artistiques vues dans ses films (l'aiguille à chignon de *Matador*, par exemple)[5]. Certains scénarii des deux metteurs en scène ont notamment été édités sous la forme de livres agrémentés de photographies, d'anecdotes et d'interviews, voire, chez le premier, adaptés en bande dessinée[6]. Parallèlement à la publication de l'album du premier épisode de sa série[7], l'acteur-réalisateur madrilène franchit pour sa part un degré supplémentaire dans l'exploitation commerciale de l'univers ludique de Torrente : il fait du policier véreux le

---

[1] Santiago Segura dans CRESPO, Irene, « Santiago Segura: 'El 3D está muy bien para la escatología y el porno », *Cinemanía*, n° 186, 2011, p. 84-87.

[2] Outre le projet d'adaptation cinématographique mentionné précédemment, nous pouvons signaler la publication, dans le *New York Times*, d'un reportage sur Santiago Segura, signé par le journaliste et auteur Jack Hitt. COSTA, Jordi, « Torrente aprende idiomas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 14/11/2006, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2006/11/14/cultura/1163458805_850215.html> (consulté le 12/08/2014)

[3] CASTILLA, Amelia, « Segura arremete contra la crítica y defiende la libertad del público », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 30/09/2005, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2005/09/30/cine/1128031202_850215.html> (consulté le 12/08/2014)

[4] BELINCHÓN, Gregorio, « ¿Nos hacemos otra 'secuelilla'? », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 18/08/2010, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2010/08/18/revistaverano/1282082401_850215.html> (consulté le 12/08/2014)

[5] STRAUSS, F., *Pedro Almodóvar : conversations…*, *op. cit.*, p. 56-57.

[6] L'adaptation de *El día de la bestia* a été publiée dans la revue *El Víbora* (dessins de Juanjo Hoces). Le film d'Álex de la Iglesia peut être considéré comme une œuvre pionnière dans la cinématographie espagnole et un antécédent de *Torrente* : il est le premier à avoir été produit sur le modèle commercial du *blockbuster*, sa sortie ayant été précédée d'une solide campagne promotionnelle incluant sa présentation dans des festivals (Venise, Sitges) et un abondant *merchandising*. CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo, « España fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) » *in* RUZAFA ORTEGA, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 235-256.

[7] Voir SEGURA, S., *Santiago Segura's Torrente…*, *op. cit.*

protagoniste de deux jeux vidéos inspirés des trois premiers volets de la série, *Torrente, el juego* (2001), puis *Torrente 3: The Protector*, doublés par le metteur en scène lui-même. La silhouette-personnage cinématographique élaborée par Segura devient ici « corps-jeu » désincarné, simple enveloppe dans laquelle peut se glisser l'utilisateur pour parcourir « [l']environnement 'torrentien' dans lequel on lui donne le loisir d'être le héros des aventures »[1]. Enfin, avant la sortie de *Torrente 5*, Segura a entretenu l'aura médiatique de son personnage via son compte Twitter, informant fans et spectateurs potentiels de la progression du projet, mais aussi grâce aux publications, courant 2013, d'un ouvrage humoristique, *Manual de buenas maneras de Torrente*[2], et d'une bande dessinée, *Torrente n° 1. Un descubrimiento de América muy cañí*[3], extensions des films dotées d'une relative autonomie à l'égard de ce dernier. Le cas de Santiago Segura apparaît ainsi comme le plus paradigmatique de l'omniprésence médiatique recherchée par les créateurs de l'outrance à travers une utilisation toujours plus intense des moyens de communication que la société postmoderne met à leur disposition. En constante expansion, les franges extrafilmiques de sa série permettent au phénomène Torrente de continuer, quinze ans après sa création, à conquérir de nouveaux espaces et supports, périphéries virtuelles et matérielles du film, dans le but d'entretenir une pérennité que pourraient mettre en péril le contexte défavorable d'un pays en crise et un probable début de lassitude chez les spectateurs-consommateurs les plus fidèles, comme semblent le suggérer les recettes décevantes du dernier opus[4].

Les créations transdisciplinaires de Bigas Luna

La dimension promotionnelle et commerciale observée chez Segura et les autres réalisateurs semble moins marquée dans l'univers du cinéaste catalan. Malgré tout, d'après les données relayées par la presse espagnole, le dernier projet de Bigas Luna, interrompu par le décès du réalisateur en avril 2013, aurait vraisemblablement confirmé nos observations sur cette recherche de la démesure dans les moyens mis à la disposition de la création cinématographique : le metteur en scène disposait d'un budget de dix millions d'euros pour tourner en trois dimensions l'adaptation du roman de science-fiction de Manuel de Pedrolo,

[1] SEGUIN, J.-C., « Le Gros Dégueulasse », *op. cit.*, p. 125-127.
[2] VV. AA. (con la colaboración de Santiago Segura), *Manual de buenas maneras de Torrente*, Barcelona, Timunmas, col. « Libros cúpula », 2013, 304 p.
[3] SEGURA, Santiago & REBOLLO, Enric, *Torrente n° 1. Un descubrimiento de América muy cañí*, Barcelona, Planeta de Agostini, 2013, 96 p. Voir aussi DÍAZ, Roberto, « Vuelve Torrente… pero en cómic », *Infolibre. Información libre e independiente* [en ligne], [s. l.], Ediciones Prensa Libre, 30/08/2013, disponible sur : <www.infolibre.es/noticias/cultura/2013/08/29/vuelve_torrente_pero_comic_7150_1026.html> (consulté le 15/12/2013)
[4] Avec des recettes s'élevant seulement à 3,7 millions d'euros, le cinquième volet de la saga arrive derrière *Torrente 4* (8,4 millions d'euros) et *Torrente 3* (7,2 millions d'euros). Voir la section 1.3. de la première partie, « La situation de l'institution cinématographique dans les années 2000 : un optimisme à nuancer ».

Mecanoscrito del segundo origen (1974), tournage que le producteur Carles Porta a déclaré désirer malgré tout mener à son terme[1]. Mais ce sont surtout ici les autres réalisations artistiques de Bigas Luna sur lesquelles nous souhaitons porter notre attention. Aux horizons médiatiques et commerciaux de la création filmique chez d'autres cinéastes, s'ajoutent les formes extracinématographiques de l'outrance observables dans le travail transdisciplinaire du réalisateur catalan, qui fait de cette dernière non seulement l'axe esthétique de sa filmographie, mais aussi celui de ses œuvres plastiques. Cette correspondance entre les arts visuels est notamment matérialisée par sa collection photographique de *Retratos ibéricos* immortalisant le tournage de sa trilogie rouge, dévoilée au public à quatre occasions[2]. Les différentes expositions présentées par le metteur en scène en Espagne et en Italie, au cours des années 1990 et 2000 (*Lactatios*, 1993, 1994 et 2002 ; *Il sesso dei Segni*, *Ci vediamo a Comacchio*, 1996 ; *Caras del alma*, 1999 ; *Microcosmos*, 2002 ; *Semillas y orígenes*, *Orígenes*, 2004), parallèlement à sa participation à des projets architecturaux à Barcelone, témoignent de cette interaction entre les deux versants de sa production[3]. Il entremêle peinture et textes écrits, matières primitives et hautes technologies, dans des compositions déclinant les motifs qui lui sont chers et qui sont autant de points de jonction entre son cinéma et sa production plastique : le sein et le sexe féminins, abondamment représentés dans ses films, sont, par exemple, deux des fils conducteurs de ces expositions, peuplées de « formas ojivales, semillas, *lactatios* »[4] jalonnant un parcours qui mène aux origines. Il privilégie le recyclage et le collage, exercices qui dialoguent avec la pratique de la réécriture dans sa filmographie, et révèlent une approche de l'art fondée sur l'hétérogénéité, la pluralité, et un effacement des frontières propice à l'interpénétration des supports, des langages et des espaces de la création.

C'est son adaptation transdisciplinaire des *Comedias bárbaras*, qualifiée par la presse espagnole de « lujosa » et « fastuos[a] »[5], qui constitue sans nul doute l'exemple le plus emblématique d'une production entièrement dominée par le principe de la démesure. Grâce au budget considérable de 2,4 millions d'euros que lui accorde, à l'automne 2003, la *Fundació de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana*, à l'occasion de la *Bienal de Valencia*, le réalisateur fait ses premiers pas dans le monde du théâtre. Il exploite la vaste superficie du hangar industriel de sidérurgie de Sagunto (10 000 m²), mis à sa disposition pour concevoir « [un]

---

[1] « Rodar 'Segundo origen' será el mejor homenaje a Bigas Luna », *Lavanguardia.com* [en ligne], [s. l.], La Vanguardia Ediciones, 06/04/2013, disponible sur : <www.lavanguardia.com/cine/20130406/54372087468/rodar-segundo-origen-sera-el-mejor-homenaje-a-bigas-luna.html> (consulté le 16/12/2013)

[2] Ils sont présentés en 1991 à Barcelone, en 1992 à Gijón, en 1993 à Rome, puis en 1996 à Toronto.

[3] Voir SANABRIA, C., « La creación transdisciplinaria: entre la fotografía, la pintura, el vídeo y el ordenador », *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 123-130.

[4] SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 129.

[5] MÁÑEZ, Julio A., « Bigas Luna debuta en el teatro con unas lujosas *Comedias bárbaras* », *El País*, 30/09/2003, p. 46.

monumental montaje »[1], à mi-chemin entre l'exposition et le spectacle, qui non seulement permet de tendre un pont entre ses films et ses autres expérimentations artistiques, mais confirme aussi la filiation entre son univers créatif et les déformations *esperpénticas* de Valle-Inclán. Ce projet titanesque réunit quatre-vingt-dix comédiens et figurants, ainsi que plusieurs animaux, mis en scène au sein de cette immense infrastructure au toit de laquelle a été suspendu un encensoir plus imposant, soulignent les journalistes, que celui de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. La démesure délibérément recherchée par le créateur dans cette « macroproducción »[2] se double d'une fusion des arts scellant l'abolition de toute limite qualitative et quantitative : la prestation des acteurs se conjugue à la diffusion de musiques et de vidéos numériques, à l'exposition d'objets et d'œuvres plastiques, et même à la distribution de spécialités culinaires régionales. Les mâchoires géantes et le phallus de neuf mètres qui surplombent l'espace scénique constituent l'arrière-plan symbolique du montage et témoignent de la prégnance des représentations organiques – gastronomiques et sexuelles en particulier – dans l'ensemble de l'œuvre de Bigas Luna, toujours passées au filtre déformant de l'outrance : « El exceso descollaba por doquier en el montaje del director catalán, probablemente contagiado por la atmósfera y el espíritu desmesurados de su protagonista, don Juan Manuel de Montenegro. »[3] À travers ses monumentales œuvres plastiques, le réalisateur prolonge « [la] apología sobre la destrucción del macho ibérico »[4] entreprise dans son triptyque ibérique et ici incarnée par le personnage de Valle-Inclán, dont l'ombre planait déjà sur certains portaits masculins de la trilogie. D'une durée moyenne de deux minutes, ses vidéos numériques (*Mamador molar*, *Dolorosa*, *Lactatio*, *Allattatore*, Allattatrice, ou encore *Collar de moscas*), tournées en collaboration avec le *Taller Bigas Luna* de Valence, dont les travaux sont axés sur la recherche et l'expérimentation en narration audiovisuelle, reprennent quant à elles un certain nombre de *leitmotivs* de l'œuvre cinématographique de Bigas Luna, tels que le fantasme de la tétée, la Vierge nourricière ou la mouche, ici intégrés à des créations audiovisuelles qui participent à la réélaboration artistique de l'univers de « [t]etas, leche, pistolas y sangre »[5] des *Comedias bárbaras*. Ce travail transdisciplinaire confirme donc la prédilection de l'artiste-réalisateur pour une outrance dont il a exploré les potentialités esthétiques dans ses œuvres plastiques et cinématographiques, voie qu'il choisit d'emprunter lors de sa première confrontation avec l'art théâtral. L'actualisation de l'*esperpento*, revisité à travers une adaptation dramatique audacieuse qui pose la quantité et la monumentalité comme fondements de la mise

---

[1] SANABRIA, C., « El exceso de *Comedias bárbaras* », *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 117-122.
[2] FRANCISCO, Itziar de, « Brutalidad ibérica », *El Cultural*, 25/09/2003.
[3] SANABRIA, C., « El exceso de *Comedias bárbaras* », *op. cit.*, p. 119.
[4] FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, « Bigas Luna reinventa las 'Comedias bárbaras' », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 26/08/2003, disponible sur :
<elpais.com/diario/2003/08/26/revistaverano/1061848801_850215.html> (consulté le 14/12/2013)
[5] *Ibid*.

en scène, implique un double franchissement : d'un côté, celui de la bordure qui délimite les arts mis en coprésence et, de l'autre, celui du seuil qui sépare l'espace cinématographique du territoire extracinématographique. Ces dépassements permettent la libre circulation de certains motifs obsédants au sein d'une œuvre « general, global »[1], entièrement régie par le principe esthétique de l'abolition des frontières.

C'est sur cette exploration des différentes manifestations de l'excès situées en périphérie des textes filmiques étudiés que s'achève notre analyse des modalités et des enjeux des outrances formelles du cinéma espagnol postmoderne. Elles réactivent les concepts manipulés tout au long de notre travail, à savoir ceux de corps, de centre et de marge, de franchissement, et confèrent à l'outrance un sens tout particulier, dans le cadre de cet ultime examen. Elle n'est plus envisagée comme distorsion ou hybridation textuelle au sein du corps filmique, mais comme interpénétration de deux espaces situés de part et d'autre de la lisière du film. Elle est synonyme de débordement, d'extension de l'œuvre au-delà de ses propres frontières. Cette expansion se matérialise notamment dans le déploiement, à des fins publicitaires, d'un réseau médiatique tout autour de la création cinématographique. Que l'extension d'une périphérie extrafilmique réponde à des objectifs essentiellement commerciaux, comme dans les cas de Santiago Segura et du dernier projet de Juanma Bajo Ulloa, qu'elle soit plutôt la matérialisation d'un dessein artistique pluridisciplinaire, comme en témoignent les expérimentations de Bigas Luna, à la confluence du cinéma, des arts plastiques et du théâtre, ou bien qu'elle parvienne à concilier préoccupations esthétiques et économiques, comme le cinéma de Pedro Almodóvar et celui d'Álex de la Iglesia, elle est le fruit d'un jeu ambigu où les limites entre l'univers filmique et ses prolongements ne sont pas clairement signifiées. L'outrance en tant que phénomène du dépassement et de l'hybridation réside ainsi dans une dualité que corrobore la manipulation, par certains réalisateurs, de leur propre corps : celui-ci est appréhendé comme une matière malléable et déformable dont la mise en images et la mise en mots relèvent à la fois de la création d'une esthétique cinématographique et de sa promotion, toutes deux basées sur un travail de la forme et de la surface. Loin d'être incompatibles, projet artistique et recherche de rentabilité économique se révèlent être étroitement imbriqués au sein de la société du spectacle, se confondant parfois à tel point qu'on peut en venir à se poser la question suivante : pour ces cinéastes espagnols de la postmodernité, est-ce le film qui est réduit au statut de marchandise ou bien la promotion qui est érigée au rang d'art ?

[1] SANABRIA, C., *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, p. 15.

Parce que l'outrance est synonyme d'altération d'une forme, il était nécessaire, dans cette troisième partie, de se livrer à l'analyse des déviations et débordements formels des différents films. Nous nous sommes ainsi proposé de procéder à la dissection de chacun d'entre eux, en appréhendant le texte filmique comme corps pluriel, habité d'autres organismes textuels tout aussi malmenés que les créatures qui peuplent l'espace diégétique. Un tel dessein implique de s'interroger sur la notion de frontière, toujours mise à mal, repoussée, voire abolie, au cours des différentes opérations de recyclage engagées par les cinq réalisateurs. Celui-ci constitue la pierre angulaire d'une esthétique postmoderne qui actualise les problématiques baroques de l'accumulation, du débordement et du décentrement, elles-mêmes étroitement liées à la dynamique de déformation traversant la tradition culturelle espagnole dans laquelle s'enracine profondément ce cinéma. L'examen des références littéraires, artistiques et des icônes nationales qui planent sur les univers des réalisateurs de l'outrance, pourtant fort distincts les uns des autres, nous a permis de mettre en relief la prégnance d'une esthétique de la distorsion dans un patrimoine assimilé de manière plus ou moins consciente par ces créateurs postmodernes. L'application de ce principe de la déformation, véritable marqueur culturel, à des œuvres bien ancrées dans la contemporanéité inscrit ces films dans le prolongement d'un héritage qu'ils revitalisent. Cette réactivation participe d'une dynamique carnavalesque de résurrection textuelle qui trouve son expression la plus éclatante dans la parodie, forme de recyclage intrinsèquement déformante. Celle-ci est l'une des principales modalités du détournement hypertextuel, lequel contribue à faire apparaître le film comme un organisme déviant, composé de fragments de textes passés au filtre de la distorsion, un corps « frankeinsteinien » dont la monstruosité tient également à l'hétérogénéité des matériaux manipulés et assemblés au sein de l'espace filmique : si les réalisateurs de l'outrance entretiennent une évidente filiation avec le patrimoine culturel de leur pays, c'est à travers le prisme néobaroque de la pluralité et de l'hétérogénéité qu'ils le réinvestissent en hybridant les référents espagnols avec des inspirations internationales, brassant au passage les supports et les langages. Ces métissages résultent d'une démarche synthétique qui aboutit à la redéfinition du concept d'espagnolité, repensé à la lumière des problématiques de la création postmoderne : les réalisateurs renversent les barrières autour desquelles se structurent les dichotomies pour concilier tradition et contemporanéité, passé et présent, *casticismo* et cosmopolitisme, situant cette reconfiguration au cœur des enjeux de leur cinéma. Au-delà des manipulations formelles qu'il suppose, le remodelage permis par l'évanouissement des frontières inhérent à l'esthétique de l'outrance apparaît comme la solution proposée par ces metteurs en scène pour tenter d'assurer la sauvegarde de l'identité cinématographique nationale, dans un monde globalisé où l'effacement des limites géographiques tend à mettre en péril l'idiosyncrasie du septième art espagnol. Dans un tel contexte, les cinq réalisateurs *œuvre*nt à élargir le champ de cette identité

pour paradoxalement s'efforcer d'en préserver les spécificités. Ils érigent le franchissement en une posture à la fois esthétique et commerciale qui non seulement brouille les limites entre le film et sa périphérie promotionnelle, mais perturbe aussi celles de la création elle-même. Les écritures de l'outrance relèvent ainsi d'un véritable exercice de funambulisme qui, s'il constitue, pour certains metteurs en scène, la clé du succès à l'étranger (Almodóvar, Bigas Luna, de la Iglesia), peut en même temps entraver la diffusion de ce cinéma au-delà des frontières espagnoles (Bajo Ulloa, Segura).

CONCLUSION

Nous nous sommes livrée, tout au long de ces pages, à l'examen d'un phénomène cinématographique singulier en partant de l'impression d'excès qui se dégage des œuvres de plusieurs réalisateurs espagnols ayant fait leur apparition après la mort de Franco. L'ambition de cette thèse était de proposer une première analyse dudit phénomène, qui n'avait jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude spécifique, afin de comprendre les facteurs à l'origine de son émergence, de sonder ses mécanismes, ses antécédents ainsi que les diverses formes qu'il peut recouvrir dans le cinéma contemporain. C'est à travers la lentille d'un corpus réunissant cinq metteurs en scène représentatifs de cette tendance que nous avons mené nos investigations, sans jamais perdre de vue le contexte socioculturel dans lequel les différents films abordés ont été réalisés. Notre objectif était de dépasser le niveau de l'impressif pour radiographier cette réalité cinématographique que le terme « outrance » nous semblait refléter dans toute sa densité. Nous nous sommes efforcée de montrer que l'outrance constituait une esthétique à part entière mettant en jeu une limite dont le franchissement engendrait d'inévitables métamorphoses. Nous nous sommes demandé dans quelle mesure cette expérience du débordement pouvait être considérée comme un trait distinctif d'une partie de la production cinématographique de la démocratie, héritière d'une vaste tradition nationale dont le réinvestissement, à l'heure de la postmodernité, participait d'un processus de transformation et de reconfiguration identitaire. À travers l'exploration des formes et stratégies de l'outrance, il s'agissait d'interroger les enjeux de ce cinéma, partagé entre préservation de l'idiosyncrasie espagnole et adaptation aux problématiques de la mondialisation, dans un contexte créatif et industriel au sein duquel certains réalisateurs cherchent à concilier leur vision esthétique personnelle avec une conception toujours plus commerciale du septième art.

Dans un premier temps, il s'est avéré indispensable de poser un cadre contextuel et théorique nécessaire à la définition de ce que nous entendions par cinéma de l'outrance, cadre en regard duquel nous avons pu situer l'émergence des cinq réalisateurs ayant retenu notre attention. Un panorama préalable de la production nationale, de la mort de Franco à nos jours, nous a permis de comprendre les différentes dynamiques impulsées par l'institution cinématographique pour relever les défis culturels et industriels posés par l'évolution d'une Espagne œuvrant à la consolidation de son régime démocratique, puis de sa position à échelle internationale, dans un climat d'européanisation et de globalisation. Les mutations socioculturelles générées par l'avènement de la démocratie ont scellé l'apparition de l'outrance en tant que phénomène symptomatique d'une libération des écrans et de l'exploration de nouveaux modes de représentation cinématographiques. Les cas de Pedro Almodóvar et de Bigas Luna, qui ont tous deux commencé à manier la caméra à l'époque de la Transition, sont

ainsi emblématiques : volontiers provocateurs dans leurs films les plus expérimentaux, ils contribuent à conférer une visibilité inédite à des figures maintenues en marge de la société et de la création sous le franquisme. Ils situent le corps et ses métamorphoses au cœur de leur production, ébranlant les limites normatives imposées par le régime antérieur. Au début des années 1990, émergent de jeunes metteurs en scène dont les films novateurs contribuent à revitaliser une industrie cinématographique en crise. Dans le contexte d'une démocratie désormais stabilisée, chacun à sa manière, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia et Santiago Segura, représentatifs de cette nouvelle génération, explorent les voies de l'outrance que leur ont notamment ouvertes Almodóvar et Bigas Luna. Ils sont les auteurs d'œuvres compilatrices, influencées par le cinéma de genre hollywoodien et regorgeant d'emprunts et de clins d'œil à une culture visuelle populaire, à la fois espagnole et internationale. La pratique du recyclage référentiel, commune aux cinq metteurs en scène, inscrit de plain-pied leur cinéma dans une création postmoderne caractérisée par la recherche du divertissement, le réemploi des figures anciennes et la pratique fragmentaire de la citation.

Les particularités thématiques et formelles mises en exergue lors de l'examen des cinq filmographies ont fait affleurer la prégnance du motif de la limite que ces réalisateurs interrogent et malmènent constamment. Leurs œuvres, qui sont pourtant le fruit de moments distincts de l'histoire de la démocratie et du cinéma national, sont sous-tendues par le principe du franchissement. Il est le moteur d'une esthétique qui, toute contemporaine qu'elle soit, ne renvoie pas moins à une archéologie de l'outrance proprement espagnole et embrassant la production de plusieurs siècles, archéologie dont nous avons mis au jour les traits spécifiques. Les propriétés définitoires que sont la déformation, l'hybridation et le morcellement apparaissent comme des phénomènes corollaires et éminemment monstrueux, en ce qu'ils relèvent d'une perturbation des frontières. Le fil conducteur de la monstruosité, qui se décline sous diverses formes dans les films des cinq réalisateurs, traverse la vaste tradition littéraire et artistique nationale dont ce cinéma est le dépositaire. Elle se manifeste par le glissement de territoires qui ne sont plus clairement démarqués : le rire côtoie l'horreur et la mort, les points névralgiques s'excentrent tandis que les marges se recentrent. Ce jeu tectonique témoigne du caractère ambivalent d'un concept d'outrance qui entretient des liens étroits avec l'esthétique grotesque, elle-même tributaire de la tradition du Carnaval. C'est en particulier à travers le travail sur le corps que s'exprime, chez les cinq réalisateurs, cette connexion, dans un cinéma saturé de représentations anatomiques et invitant à filer la métaphore organique : aux images de corps diégétiques difformes et éclatés répond celle du film lui-même appréhendé comme corps pluriel, soumis à l'action déformante de la réécriture et du détournement.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé à la dissection des différents mondes fictionnels. Ces opérations croisées nous ont permis d'étudier au plus près les multiples expressions de l'outrance à l'intérieur de la diégèse et, tout en tenant compte de la singularité de chaque écriture cinématographique, de mettre en évidence l'existence de points de convergence entre les cinq univers créatifs. Les films analysés ont pour dénominateur commun la primauté d'un corps saisi comme fondamentalement outrancier, dans le double sens quantitatif et qualitatif du terme : d'une part, les organismes s'accumulent, saturent la pellicule, et leurs images envahissent l'écran, tandis que leurs émanations acoustiques emplissent la bande sonore ; d'autre part, les mises en scène dont ils font l'objet reflètent les identités fluctuantes d'un sujet en devenir, excédant continuellement ses frontières somatiques. Ces corps aspirant à la transfiguration évoluent dans un monde où les repères se déplacent sans cesse et se dissolvent, un monde placé sous le signe de l'inachèvement, toujours en instance de métamorphose.

Instables et précaires, les organismes s'imposent dans leur dimension la plus matérielle. Ils s'épanchent, s'extravasent, se dévoilent impudiquement dans un cinéma profondément sensoriel, voire sensuel, qui dépeint le corps dans tous ses états : le spectacle de l'accomplissement des cycles biologiques, de même que celui du sexe, de la violence et de la mort, est livré en pâture au regard du public. Les réalisateurs privilégient les stratégies du grotesque pour représenter des anatomies inachevées, morcelées, dont les limites se distordent et se brouillent. Le procédé récurrent de la déformation constitue à cet égard une expression diégétique essentielle de l'outrance : il contribue à la mise en scène d'univers monstrueux, où la notion de norme est ébranlée et où l'évanouissement des frontières entre les règnes naturels débouche sur d'aberrants métissages entre l'humain et l'animal, entre le vivant et le mécanique. Les sujets hybrides que sont les individus animalisés, les bêtes humanisées et les hommes-pantins constituent le fruit de fusions et d'inversions témoignant de la désagrégation d'une humanité dont les cinéastes mettent à mal les limites pour mieux les redessiner. Les transactions engendrées par cette abolition des frontières trouvent un écho dans la reconfiguration des territoires du centre et de la marge : les identités originellement périphériques sont soumises à une force centripète qui leur confère une position névralgique au sein des différents univers fictionnels. Ce glissement topographique s'opère également à l'échelle de la société : aux multiplicités et aux distorsions du corps individuel répondent les fragmentations et les déformations du corps social. L'exploration des espaces et des cellules – villes, communautés, familles – qui composent ce dernier révèlent que son homogénéité est tout autant mise à mal que celle des organismes de chair.

Les corps de l'outrance se caractérisent ainsi fondamentalement par leur pluralité : ils existent et se réalisent à travers elle. D'un point de vue strictement filmique, cet éclatement se manifeste par le biais des découpages que leur inflige l'image cinématographique, et c'est le texte lui-même qui, en dernière instance, peut-être appréhendé comme le site au sein duquel se jouent les dialectiques de l'homogène et de l'hétérogène, de la dislocation et de la reconstruction. Son unité procède, dans ce cinéma, d'un travail de suture de fragments épars, qui, loin d'être dissimulé, est exhibé et confère au film toute sa spécificité d'œuvre postmoderne.

La radiographie des douze textes filmiques a révélé que les principes de l'outrance observés à l'échelle de la fiction présidaient aussi au processus créatif d'assemblage dont ils sont l'aboutissement. Chacun d'entre eux peut être considéré comme un organisme composite sur lequel ont été greffés les fragments d'autres corps textuels, soumis à la même opération d'atomisation que les sujets diégétiques. C'est cette fois la limite entre les matériaux, entre les médias, entre les patrimoines et niveaux culturels, qui se dérobe, à travers la mise en œuvre des stratégies du recyclage référentiel. Celui-ci constitue la pratique centrale d'une création postmoderne qui met à jour les principes baroques de l'accumulation, du surcroît et du décentrement, principes renvoyant à la dynamique déformante propre à une tradition espagnole dans laquelle ce cinéma plonge ses racines. Nous avons détecté pléthore de références littéraires et artistiques, emprunts volontaires ou inspirations inconscientes, témoignant d'une assimilation de ce legs culturel par des réalisateurs aux univers pourtant très différents. Traversés par ce principe de la distorsion, leurs films constituent la ramification cinématographique et contemporaine d'une généalogie de l'outrance qu'ils prolongent tout en la revitalisant.

Le détournement s'impose comme l'expression privilégiée des déformations inhérentes au processus de recyclage. Ce dernier est synonyme de résurrection textuelle et, en ce sens, présente une dimension carnavalesque qui se concentre tout particulièrement dans la parodie, exercice postmoderne par excellence. À l'image des organismes qui peuplent la diégèse, le texte filmique s'apparente à un corps monstrueux, en raison des déviances que constituent ces détournements, mais aussi de l'hétéroclisme des matériaux qui le composent. Les nombreux exemples que nous avons analysés au cours des différentes phases de la démonstration prouvent que les metteurs en scène brassent et agglomèrent des références de provenances diverses, font interagir les supports et les langages, métissant la tradition espagnole avec des référents empruntés à une culture internationale et mondialisée. Ces hybridations conduisent à une reconfiguration du concept d'espagnolité, envisagé depuis la perspective postmoderne du

décloisonnement et de l'hétérogénéité : les cinéastes de l'outrance renversent toutes les barrières et surmontent les dichotomies en réalisant la synthèse des pôles antagoniques que constituent « haute » culture et culture populaire, tradition et contemporanéité, passé et présent, local et global, idiosyncrasie espagnole et cosmopolitisme.

Ce remodelage se situe au cœur des enjeux d'une production cinématographique dont les auteurs se montrent soucieux d'afficher les indices d'une espagnolité ouverte à la mondialisation : ils voient dans le brouillage des limites une stratégie pour réaffirmer l'identité cinématographique nationale et négocier sa sauvegarde dans un monde globalisé. C'est donc aussi d'un point de vue industriel qu'il convient de penser l'outrance. Cette esthétique du débordement vise en quelque sorte à parer à l'effacement des traits idiosyncrasiques du cinéma espagnol, menacés dans un climat de mondialisation caractérisé par la domination des *majors* nord-américaines et la standardisation des productions cinématographiques à des fins commerciales. L'attention portée par la plupart des réalisateurs de l'outrance à la promotion de leurs films, inspirée des méthodes publicitaires hollywoodiennes, témoigne d'une conscience de l'importance de ces enjeux économiques, sans que ceux-ci soient pour autant forcément incompatibles avec la vision artistique du créateur.

C'est également la question de la viabilité de ce cinéma à l'étranger qui se pose : si des metteurs en scène comme Pedro Almodóvar, Bigas Luna et Álex de la Iglesia ont trouvé le juste équilibre dans leurs opérations de synthèse et de métissage, au point de parvenir à s'imposer comme des auteurs au-delà des frontières de leur propre pays, Juanma Bajo Ulloa et Santiago Segura doivent encore renverser les barrières qui font obstacle à la popularisation de leur cinéma à échelle internationale. Tandis que le premier, avant d'envisager la conquête d'autres publics, doit mener la reconquête des spectateurs et critiques espagnols depuis sa position marginale de créateur indépendant, le second, véritable homme d'affaires, œuvre à tisser des liens avec l'industrie hollywoodienne et il est légitime de se demander si ses collaborations récentes avec des professionnels du cinéma nord-américain, notamment pour *Torrente 4* et *5*, lui ouvriront enfin les portes du succès à l'étranger.

Quoiqu'il semble encore pour l'heure difficilement exportable, le cinéma de Segura a rapidement produit en Espagne une sorte de descendance cinématographique dont il convient de dire ici quelques mots : en 2002, Albert Saguer, metteur en scène fort d'une double expérience de la publicité et de la télévision, réalise *Vivancos 3 (si te gusta, haremos las dos primeras)*, comédie parodique détournant les topiques du film policier et du cinéma d'action, à la manière de *Torrente*. Le rôle de l'inspecteur Vivancos, sorte de double déformé de l'inspecteur

Harry incarné par Clint Eastwood, dans le film de Don Siegel, *Dirty Harry* (1971), est significativement confié à El Gran Wyoming, qui joue le rôle du commissaire dans les films de Segura. On retrouve dans cette comédie les figures et motifs déjà exploités par le père et interprète de Torrente : le policier qui mène son enquête en marge de la loi, flanqué d'un acolyte inexpérimenté, la nymphomane, les narcotrafiquants, les membres des forces de l'ordre corrompus, les assassinats, les transactions mafieuses…, ingrédients d'une intrigue ancrée dans un espace urbain que le spectateur parcourt aux côtés du protagoniste. Là encore, la relecture détournée du cinéma de genre hollywoodien par un réalisateur espagnol, de surcroît habitué à manipuler différentes formes audiovisuelles, est propice à un métissage des référents inscrivant cette comédie dans la tendance parodique espagnole représentée par des films populaires comme *Torrente* et *Airbag*.

Il est encore un degré extrême de l'outrance, une forme d'outrance à outrance, si le lecteur nous permet cette formule redondante, auquel nous souhaitons consacrer quelques lignes. Nous pensons ici en particulier aux curieuses dérivations que constituent les parodies pornographiques de l'œuvre de Segura, *Torrente X, Operación Vinagra* (2005) et *Torrente X 2, misión en Torrelavega* (2006), toutes deux réalisées par Ignacio « Natxo » Allende Fernández, dit Torbe, cinéaste, producteur, homme de télévision et de radio, chanteur, directeur d'une revue de bande dessinée, *webmaster* et acteur pornographique à ses heures, qui incarne littéralement la filiation entre la série originale et ses détournements puisqu'il avait fait deux apparitions dans *Torrente 2* et *3*. Ce cas singulier de réécriture s'apparente à une sorte de mise en abyme des déformations inhérentes à l'outrance : le genre pornographique, obscène par nature, participe de la distorsion d'une œuvre qui est elle-même déformation parodique, et pousse à l'extrême les éléments scabreux du texte original en les inscrivant dans le champ d'une sexualité excessive et spectaculaire. Il exacerbe l'altération des matériaux ayant subi un premier détournement, voire des détournements croisés, dans les films de Segura. Cet exemple invite à penser que non seulement l'outrance, en tant que phénomène cinématographique, signifie l'abolition de toute limite, mais aussi que son curseur est constamment susceptible de se déplacer, que ses propres limites peuvent toujours être repoussées.

Par ailleurs, notre étude de l'outrance nous a conduite à évoquer les dérivations extracinématographiques des films de certains réalisateurs, notamment les scénarii publiés sous la forme d'albums et les adaptations en bande dessinée, ainsi que les collages, les photographies et les œuvres transdisciplinaires de Bigas Luna. Dans ce dernier cas, nous avons mis en relief les correspondances qui s'établissaient entre les productions du réalisateur-plasticien, soit par

l'établissement d'un dialogue inter-médiatique, soit à travers la prégnance de certains motifs se déployant tout autant à l'écran que sur les surfaces utilisées comme supports de la création plastique. C'est par une ultime incursion hors des frontières du domaine cinématographique que s'achèvera notre parcours, à l'orée d'un territoire que nous pourrions envisager d'explorer au cours de futures investigations. Hormis Bigas Luna, auteur de nouvelles qu'il a lui-même transposées ou envisagé d'adapter au cinéma, ainsi que nous l'avons vu dans notre première partie, deux réalisateurs du corpus, Pedro Almodóvar et Álex de la Iglesia, se sont essayés à l'écriture de romans, se détournant provisoirement de la mise en scène cinématographique pour mettre en mots l'outrance qu'ils ont développée à l'écran. En 1991, à l'instigation de l'écrivain Jorge Herralde, paraît *Patty Diphusa y otros textos*, que nous avons succinctement évoqué dans notre travail et qui réunit plusieurs articles publiés par Almodóvar au temps de la Movida (plus exactement entre 1983 et 1984), dans la revue *La Luna*. Le jeune auteur donne la parole à un personnage fictif, Patty Diphusa, femme extrême, insomniaque et nymphomane, toujours en quête d'amants susceptibles de satisfaire son appétit sexuel démesuré, et assurant à la première personne le récit de ses pérégrinations nocturnes. La narration autodiégétique rend compte de la vitalité excessive de ce sujet hors normes, moteur narratif et discursif d'une œuvre pouvant être considérée comme une métaphore de l'époque de la Movida[1]. On retrouve, dans ces écrits, la représentation d'une sexualité perçue à travers le prisme déformant de comportements exclusivement alternatifs et marginaux, distorsion par le biais de laquelle Almodóvar promeut, comme dans ses premiers longs-métrages, le démantèlement des normes sociales. Patty Diphusa apparaît comme une figure on ne peut plus outrancière : ses actes renvoient à un débordement permanent de la limite, en lien avec un cinétisme continu, littéralement inscrit dans le terme « movida ». Quant à l'écriture, elle est la traduction littéraire des expérimentations transgressives qui caractérisent la période. Le texte est émaillé de mots en lettres capitales reflétant l'ego hypertrophié du personnage-narrateur et contribuant à la théâtralisation d'un « yo » désireux de se mettre en scène. Ce même procédé est également utilisé de manière aléatoire, tout comme l'italique, pour faire ressortir typographiquement des vocables insignifiants. Ces stratégies confèrent une dimension fondamentalement visuelle à la mise en mots de l'outrance, aspect que l'on ne peut manquer de signaler lorsqu'on se penche sur les écrits d'un cinéaste. Elles participent, en outre, d'un bouleversement de la hiérarchie habituelle des mots et, par là même, d'une subversion des conventions du langage, système normatif dont l'auteur malmène les limites pour en pointer toute la relativité.

[1] Anne Lenquette développe cette réflexion dans son article « Almodóvar y la Movida: *Patty Diphusa*, una obra de juventud desconocida », *España contemporánea*, Ohio State University / Universidad de Zaragoza, otoño 2000, n° 2, p. 75-92.

Parallèlement à ses multiples expériences audiovisuelles, Álex de la Iglesia s'est également frotté à l'univers de la littérature et a publié deux romans, *Payasos en la lavadora* (1997) et, plus récemment, *Recuérdame que te odie* (2014). Il qualifie lui-même son premier ouvrage de « barroc[o], excesiv[o] y apocalíptic[o] »[1], trois adjectifs que nous avons maintes fois utilisés dans notre travail au sujet de ses films. *Payasos en la lavadora* s'ouvre sur un prologue dans lequel l'auteur s'approprie le topique littéraire du manuscrit trouvé par hasard. Il nous informe lui-même de la supposée découverte d'un ordinateur portable contenant les méditations d'un certain Juan Carlos Satrústegi, personnage fictif de poète au chômage ayant effectué un séjour en hôpital psychiatrique et désirant se venger des êtres qu'il a côtoyés tout au long de son existence. De la Iglesia avertit d'emblée le lecteur du caractère possiblement dérangeant du contenu de ces écrits, instaurant une fausse distance par rapport à la fiction qui va se mettre en place : « Lo que leerán es muy extremo pero no lo he escrito yo. » Le roman prend ensuite la forme d'un récit autodiégétique teinté d'ironie et d'humour noir, dans lequel Juan Carlos, sujet marginal et profondément misanthrope, vomit sa haine d'une humanité qu'il juge décadente. Ses confessions conjuguent la narration d'actes tous plus obscènes les uns que les autres à la révélation de ses fantasmes d'assassinat, mettant à l'épreuve la sensibilité du lecteur, tout aussi malmené que le spectateur des films les plus violents du réalisateur. Celui-ci façonne, par conséquent, un univers littéraire s'inscrivant dans le prolongement de ses fictions cinématographiques et dans lequel on retrouve certains thèmes et motifs obsédants de sa filmographie : on peut mentionner, entre autres, la dialectique centre-marge, le corps grotesque, la scatologie, la figure du clown, les espaces de la *cutrería* ou encore la vision *esperpéntica* de l'existence comme théâtre de marionnettes. La traduction romanesque de cette outrance propre à l'univers d'Álex de la Iglesia trouve un antécédent dans un recueil inédit rassemblant les poèmes de jeunesse du réalisateur, *A tomar por culo*. Le titre provocateur, qui n'est pas sans évoquer l'influence *punk* patente dans les toutes premières œuvres d'Almodóvar, permet d'imaginer la tonalité subversive de ces compositions, sur lesquelles le réalisateur est brièvement revenu dans le cadre d'une interview accordée à *El País* : « me parece que el poeta o la poesía en sí misma son un acto absolutamente anárquico y contracultural. »[2] Pour Álex de la Iglesia, l'écriture constitue ainsi elle-même un acte outrancier, en ce sens qu'elle est transgression d'une limite et permet de faire voler en éclats une certaine norme culturelle. Sur le

---

[1] Álex de la Iglesia dans Robertculturalia, « Novedad editorial: *Recuérdame que te odie*, de Álex de la Iglesia », *Blogculturalia* [en ligne], [s. l.], Wordpress.com, 25/06/2014 disponible sur : <http://blogculturalia.net/2014/06/25/novedad-editorial-recuerdame-que-te-odie-de-alex-de-la-iglesia/> (consulté le 09/11/2014)

[2] Álex de la Iglesia dans MARÍN, Karmentxu, « He aprendido a tener una jeta descomunal », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 12/04/2009, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2009/04/12/ultima/1239487201_850215.html> (consulté le 09/11/2014)

plan de la forme, ce bouleversement se manifeste, dans son premier roman, par la pratique de l'amalgame référentiel, caractéristique essentielle de son cinéma : l'auteur renverse les barrières entre culture livresque et culture populaire, tissant un *patchwork* de citations et de clins d'œil où la philosophie se mêle aux emblèmes de la consommation de masse.

C'est ce même principe d'agglomérat qui préside à l'écriture de *Recuérdame que te odie*, roman rédigé par le réalisateur au cours de ses nuits d'insomnie, alors qu'il recherchait le financement pour son film *Las brujas de Zugarramurdi*. Spinoza et Saint-Jean de la Croix côtoient Mickey Mouse, Kellog's, Cola Cao ou encore l'univers des jeux de rôle, dans un roman qui, comme les films du cinéaste, parodie les codes de genre et, en l'occurrence, ceux de la littérature policière. De la Iglesia combine excès de tous types, humour noir et ironie féroce pour narrer les aventures délirantes d'un éditeur de bande dessinée – monde déjà très présent dans son précédent ouvrage –, neurasthénique et paranoïaque, qui s'improvise détective privé. Sa prédilection, manifeste dans sa filmographie, pour la capitale espagnole, se confirme dans sa production écrite puisqu'il fait à nouveau de Madrid le théâtre de courses-poursuites et d'affrontements déments évoquant ceux de *El día de la bestia*, *La comunidad*, *Crimen ferpecto* ou *Las brujas de Zugarramurdi*.

Nous ne faisons ici qu'ébaucher une piste de réflexion qui mériterait d'être creusée dans le cadre d'une étude comparée de ces romans et des films de leurs réalisateurs respectifs. Il s'agirait de voir comment ces écrits s'insèrent dans la production artistique des deux cinéastes et résonnent avec le reste de leur œuvre. Il conviendrait d'analyser l'outrance cette fois à travers la confrontation de sa mise en images et de sa mise en mots, en tenant compte des spécificités du médium cinématographique et de celles du langage littéraire. Ce travail permettrait de déterminer selon quelles modalités les stratégies de l'esthétique du débordement forgée à l'écran par ces réalisateurs s'exercent aussi sur le corps que constitue la forme romanesque. Nous pourrions nous demander si les procédés d'écriture sont l'exacte traduction des déformations audiovisuelles et discursives observées dans les films, et dans quelle mesure les expressions littéraires de cette outrance laissent transparaître à l'écrit son origine cinématographique. Grâce à une étude approfondie des mécanismes de l'outrance dans les romans, il serait sans doute possible de mettre en évidence d'autres filiations avec le patrimoine culturel espagnol, en particulier avec la tradition des lettres. Une telle analyse révèlerait peut-être l'existence, chez ces cinéastes-écrivains, de formes d'outrance spécifiquement littéraires qui résisteraient à toute conversion dans le langage du septième art.

CORPUS PRINCIPAL

ALMODÓVAR, Pedro, *Entre tinieblas*, 1983, DVD Cameo Media (colección Pedro Almodóvar), 2010.

----------, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1984, DVD Cameo Media (colección Pedro Almodóvar), 2010.

BAJO ULLOA, Juanma, *Alas de mariposa*, 1991, DVD Cameo Media (edición coleccionista), 2008.

----------, *La madre muerta*, 1993, DVD Cameo Media (edición coleccionista), 2008.

BIGAS LUNA, *Jamón jamón*, 1992, DVD Warner Bros Digital, 2006.

----------, *Huevos de oro*, 1993, DVD Warner Bros Digital, 2006.

----------, *La teta y la luna*, 1994, DVD Warner Bros Digital, 2006.

IGLESIA, Álex de la, *Balada triste de trompeta*, 2010, DVD Warner Bros Digital, 2011.

----------, *El día de la bestia*, 1995, DVD Sogepaq, 2001.

----------, *La comunidad*, 2000, DVD Vertice Cine, 2001.

----------, *Muertos de risa*, 1998, DVD Divisa Red, 2012.

SEGURA, Santiago, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1998, DVD Vertice Cine, 2000.

BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE

Nous n'avons intégré dans la bibliographie que les références des articles de presse et des critiques cités dans notre travail. La plupart d'entre eux peuvent être consultés à la *Filmoteca Nacional* de Madrid (presse espagnole) et à la Bibliothèque du Film (BiFi) de Paris (presse française). L'URL figure à côté des titres qui sont disponibles en ligne.

Théorie de l'image et du cinéma

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2001, 134 p.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, trad. Carles Roche Suárez, 332 p.

ALTMAN, Robert, « L'Acteur comme auteur », *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 4-5.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* (1983), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2004 (3ème édition revue et augmentée), 238 p.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel, *L'Analyse des films* (1988), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2004, 234 p.

----------, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », série « Analyse-théorie », 2001, 245 p.

BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages* (1985), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, 289 p.

BUXTON, David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, 155 p.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », n° 21, 1991, 323 p.

CHION, Michel, *Le Son au cinéma* (1985), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994, 220 p.

----------, *L'Audio-vision : son et image au cinéma* (1990), Paris, Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 (2ème édition), 186 p.

COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télévisées ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010, 374 p.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma. I. L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 49, 1983, 298 p.

DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien. Suivi de Marilyn Monroe et la sexualité* (1979), Paris, L'Harmattan, 2004, trad. Noël Burch, 213 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994, 255 p.

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

----------, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 151 p.

GARDIES, André & HAMON-SIRÉJOL, Christine (coord.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, 183 p.

GAUDREAULT, André & JOST François, *Le Récit cinématographique* (1990), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005, 159 p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne & VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. « 128. Cinéma », n° 17, 1992, 128 p.

JULLIER, Laurent, *L'Analyse de séquences*, Paris, Colin, coll. « Armand Colin », 2004, 185 p.

----------, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, 432 p.

LAURICHESSE, Hélène, « La sérialité au cinéma : une stratégie de marque ? », *Sérialité : densités et singularités*, *Mise au point* [en ligne], n° 3, 2011, mis en ligne le 29/03/2012, disponible sur : <http://map.revues.org/398>

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, 217 p.

MAILLOT, Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 258 p.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1978 (4ème tirage), 246 p.

----------, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II (1972), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1981 (3ème tirage), 219 p.

----------, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), Paris, Christian Bourgeois Éditeurs, 1993, coll. « Choix », série « Essais », 370 p.

MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma* (2002), Armand Colin, 2005, 192 p.

MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », n° 5, 1957, 192 p.

MOULLET, Luc, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Essais », 1993, 158 p.

NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, Berkeley / L.A. / London, University of California Press, 1988, 307 p.

RIEGL, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1978, trad. Eliane Kaufholz, 210 p.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, 735 p.

SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 231 p.

SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique de textes littéraires*, Liège, Éd. du Céfal, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 1999, 206 p.

SIPIÈRE, Dominique & COHEN, Alain J.-J. (coord.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2007, 232 p.

SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, 288 p.

VALLET, Antoine, RAMBAUD, Charles & FALCOMBELLO, Louis, *Les Genres du cinéma*, Paris, Ligel, coll. « Perspectives », n° 461, 1958, 116 p.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2007, 188 p.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherche », 2002, 477 p.

Représentations visuelles

AA. VV., *Citation et détournement*, séminaires 2001-2002, Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 219 p.

AA. VV., *Image et divinités*, actes du 2ème congrès international du Grimh (16-17-18 novembre 2000), 2 volumes, Bron, Publications du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, 625 p.

AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, 508 p.

BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LOUGUET, Patrick & VIENNE, Patrick (coord.), *L'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « Cinémas », 2008, 337 p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François & MOINE, Raphaëlle (coord.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, Actes du colloque organisé par l'AFECCAV (Bordeaux, 28-29-30 novembre 2000), 2002, 351 p.

DREUX, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, 218 p.

GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989), Barcelona, Editorial Anagrama, col. « Argumentos », 2005, 371 p.

JOUSSE, Thierry & PAQUOT, Thierry (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 895 p.

KRÁL, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, 342 p.

MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, 281 p.

MONGIN, Olivier, *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, 183 p.

PUAUX, Françoise (coord.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Le Corlet, coll. « CinémAction », n° 82, premier trimestre 1997, 215 p.

----------, *Le Machisme à l'écran*, coll. « CinémAction », n° 99, 2001, 238 p.

ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e Art », 1997, 256 p.

THIÉRY, Natacha, « Assomption du trompe-l'œil », *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », série « Cinéma », 2009, p. 95-102.

Cinéma espagnol

AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), 189 p.

AGUILAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*, Donostia-San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 1999, 553 p.

ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, *Enrique Urbizu: la imagen especial*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca vasca, 2003, 358 p.

ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, 191 p.

AROCENA, Carmen, « El cine vasco en la década de los noventa » *in* DE PABLO, Santiago (ed.), *Los Cineastas: Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho El Sabio, 1998, p. 239-272.

AUBERT, Jean-Paul, « Proposition pour une étude du geste dans le film de Vicente Aranda *Fanny Pelopaja* » *in* SOUBEYROUX, Jacques (coord.), *Le Geste et sa représentation*, Université de Saint-Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n° 6, 1998, p. 105-125.

----------, *Le Cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, 278 p.

----------, « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 11, 2004, mis en ligne le 10 janvier 2011, p. 7, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/3>

----------, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, 164 p.

----------, « Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5249>

AUBERT, Jean-Paul & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *De Goya à Saura : échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, 298 p.

BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección « Arte », 2001, 300 p.

BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2000, 662 p.

BERGER, Verena & SAUMELL, Mercè (ed.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Lit, 2009, 280 p.

BERNALDEZ, José María, « Cine español en la encrucijada », *Cuadernos hispanoamericanos*, enero-mayo 1978, p. 316-323.

BERTHIER, Nancy, « Voir ou ne pas voir : la fonction du hors champ dans *Tesis* d'Alejandro Amenábar » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 119-130.

---------- (coord.), *Le Cinéma d'Alejandro Amenábar*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Hespérides-Espagnol », 2007, 235 p.

---------- (coord.), *Lexique bilingue des arts visuels : français-español*, Paris, Ophrys, coll. « Imágenes », 2011, 220 p.

BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, 324 p.

BRÉMARD, Bénédicte, « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain » *in* BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LOUGUET, Patrick & VIENNE, Patrick (coord.), *L'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « Cinémas », 2008, p. 41-52.

BRINKMANN, Sören, « Les années 1980 : l'hégémonie socialiste » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 68-70.

CADÉ, Michel, « Confrontation 40 : à la recherche de l'hispanité », *Confrontation, L'hispanité au cinéma, Hommage à Marcel Oms*, Fondation Marcel Oms / Institut Jean Vigo, Festival de cinéma de Perpignan, du 1er au 8 avril 2004, p. 26-27.

CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, col. « Palabra plástica », 1992, 446 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis & PENA PÉREZ, Jaime J., *Cine español. Otro trayecto histórico. Nueve puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, col. « Textos Minor », n° 11, 2005, 91 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio & ZUNZUNEGUI, Santos (coord.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, 534 p.

DAVIES, Ann (ed.), *Spanish Cinema: New Perspectives for a New Century*, New York, Palgrave, 2011, 235 p.

DE PABLO, Santiago (ed.), *Los Cineastas: Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho El Sabio, 1998, 399 p.

ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, *Julio Medem*, Madrid, Cátedra, 2010, 215 p.

EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 350 p.

FAUCONNIER, David (sous la direction de Claudine Eizykman), *L'Esprit grotesque dans le cinéma espagnol. 1960-1965*, thèse de doctorat, 2 volumes, Université Paris 8, 2003, 579 p.

FECÉ, Josep Lluís, « La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente », *Archivos de la Filmoteca*, n° 49, 2005, p. 83-95.

FEENSTRA, Pietsie, *Les Nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, 297 p.

---------- (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, 193 p.

FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », série « Espagnol », 189 p.

GABILONDO, Joseba, « Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 262-279.

GABRIELA ROJAS, Ana & SÉRVULO GONZÁLEZ, Jesús, « Borau y García Berlanga se definen como dos pesimistas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 27/07/2005, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2005/07/27/espectaculos/1122415204_850215.html>

GÁMEZ FUENTES, María José, *Cinematergrafía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la Plana, Ellago Ed., Publicacions de la Universitat Jaume I, col. « Sendes », 6, 2004, 268 p.

GARCÍA CHASCO, Gonzalo, « Balance del cine español en el año 2004 » *in* THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coord.), *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, CRINI (Université de Nantes), 2006, Voix Off n° 7, p. 25-48.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 1995, 553 p.

HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. El cine español de los años 50*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, 600 p.

----------, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, 779 p.

----------, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, 414 p.

----------, « Nuovi creatori per nuove immagini » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 21-42.

HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España-Nuevo Milenio, 2006, 246 p.

HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Madrid, El Arquero, col. « Temas de nuestro tiempo », 1989, trad. Carlos Laguna, 479 p.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, *Análisis fílmico del cine español. 60 películas para un fin de siglo*, Salamanca, Caja Duero, 2006, 302 p.

JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998, 216 p.

----------, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, 326 p.

KINDER, Marsha (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, 553 p.

----------, *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*, Durham / London, Duke University Press, 1997, 370 p.

KOWALSKY, Daniel, « Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982) » *in* BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 203-214.

LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Anglet / Paris, Séguier, 2003, 198 p.

LARRAGAÑA JUARISTI, Koldo & CALVO, Enrique, *Lo vasco en el cine (Las películas)*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca vasca, 1997, 600 p.

LARRAZ, Emmanuel, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1986, 341 p.

LÓPEZ GARCÍA, José Luis, *De Almodóvar a Amenábar: el nuevo cine español*, Madrid, Notorious Ediciones, 2005, 270 p.

MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, 246 p.

----------, « Il cinema spagnolo, un cinema di genere? » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Valentina Manacorda, p. 51-60.

MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ed. Libertarias, col. « Universidad », n° 28, 2002, 286 p.

MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, 175 p.

NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, [s. l.], Quiasmo, 2009, 318 p.

ORDÓÑEZ, Marcos, *Tony Leblanc. Genio y Figura* (con texto de Luis G. Berlanga y Santiago Segura), Ayuntamiento de Málaga, Festival de cine español de Málaga, col. « Homenaje », 1999, 171 p.

PALACIO, Manuel, « El placer de ir al cine. El caso español » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 79-90.

PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español de los 90*, Madrid, Ed. JC, 1993, 155 p.

----------, *El cine español actual*, Madrid, Monteleón., 2001, 203 p.

----------, *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, 2007, 463 p.

PELEATO, Floreal, « Le cinéma espagnol », *Positif*, avril 2003, p. 80-95.

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, 985 p.

PÉREZ RUBIO, Pablo & HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 2011, col. « Colección de Letras », 254 p.

POHL, Burkhard & TÜRSCHMANN, Jörg (ed.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Francfurt, Iberocamericana / Vervuet, 2007, 351 p.

RABALSKA, Carmen, « A Dark Desire for the Grotesque » *in* RIX, Rob & RODRIGUEZ-SAONA, Roberto (eds), *Spanish Cinema: Calling the Shots*, Leeds, Trinity and All Saints, 1999, p. 91-111.

RAMOS ALQUEZAR, Ramos, « Le fantastique espagnol, une approche historique du genre » *in* RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 33-50.

REBORDINOS, José Luis, « I cortometraggi dello stato spagnolo degli anni '90. Un decenio prodigioso » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 125-133.

RESINA, José Ramón & LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (eds.), *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, New York, SUNY, 2008, 320 p.

RIX, Rob & RODRIGUEZ-SAONA, Roberto (eds), *Spanish Cinema: Calling the Shots*, Leeds, Trinity and All Saints, 1999, 153 p.

RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, 284 p.

RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p.

RUZAFA ORTEGA, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, 264 p.

----------, « Paisajes, pasajes y paisanajes de la memoria. La historia como simultaneidad en la comedia española de los noventa », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, 2001, p. 54-67.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente & BENET, Vicente J. (coord.), *Les Enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Espagne », 2010, 274 p.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « El cine español y la transición », *Artigrama*, n° 10, 1993, p. 507-522.

SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n° 18, 2001, 314 p.

SCHAEFFER, Claudia, *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain*, Albany, State University of New York Press, 2003, 201 p.

SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol* (1994), Paris, Nathan, coll. « 128. Cinéma », n° 67, 2004, 127 p.

----------, « 20 ans de comédie en Espagne (1975-1995) » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Le Corlet, coll. « CinémAction », n° 82, premier trimestre 1997, p. 175-181.

----------, « Une excentrique du cinéma espagnol : Chus Lampreave » *in* MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (coord.), *Figures du loufoque à la fin du XXème siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », n° 109, 2003, p. 113-124.

----------, « État du fantastique dans le cinéma espagnol », *Le Cinéma espagnol. Les Langues néo-latines*, n° 328, mars 2004, p. 55-70.

SMITH, Paul Julian, *Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2006, 160 p.

----------, *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, 200 p.

SOLER, Juan, (coord.), *Perspectivas del cine actual, cine clásico, cine moderno*, Instituto de estudios almerienses de la diputación de Almería, 1993, 139 p.

TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, 346 p.

THIBAUDEAU, Pascale, « Censure et discours métaphorique dans le cinéma espagnol : une question de détails », *Le Cinéma en détails*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 1998, p. 89-104.

----------, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? » *in* BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 233-246.

----------, « De lo heterogéneo a lo híbrido en arte. El caso de *Bodas de sangre* » *in* CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Espaces ibériques », 2011, p. 39-55.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coord.), *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, CRINI (Université de Nantes), 2006, Voix Off n° 7, 141 p.

TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1985, 208 p.

TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, 348 p.

TRIANA-TORIBIO, Núria, *Spanish National Cinema*, London / New York, Routledge, 2003, 202 p.

VIDAL, Nuria, « Introduzione al cinema spagnolo degli anni '90 » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 15-20.

Sur les réalisateurs et les films du corpus

- **Pedro Almodóvar**

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, *Pedro Almodóvar*, London, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007, 321 p.

ALBALADEJO, Miguel, *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar*, Madrid, Aula 7, 1988, 110 p.

ALLINSON, Mark, *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*, New York, I.B. Tauris, 2001, 257 p.

ARONICA, Daniela, *Pedro Almodóvar*, Roma, Il Castoro, coll. « Il Castoro Cinema », 1993, 141 p.

AUBERT, Jean-Paul, « Réflexion sur la représentation du corps dans le cinéma de Pedro Almodóvar » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne* d'aujourd'hui, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 101-108.

BENOLIEL, Bernard, CHARBIT, Elsa, ORLÉAN, Matthieu *et al.*, *¡Almodóvar : exhibition! Catalogue*, Paris, Les Éditions du Panama, La Cinémathèque française, 2006, 8 fascicules.

BLANCO, Francisco ("Boquerini"), *Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones JC, 1989, 159 p.

BRACCO, Diane, « *La concejala antropófaga*, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 5, octubre de 2012, p. 94-111, disponible sur : <http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=87>

BRÉMARD, Bénédicte (sous la direction de Marie-Claude Chaput), *Le Cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2003, 441 p.

----------, « Pedro Almodóvar : un cinéaste sans histoire ? » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 82-87.

CASSANI, Borja, « Entrevista a Pedro Almodóvar », dossier de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.

CENTENO, Enrique, « Un sainete más », *Diario 16*, Madrid, 06/11/1982.

CORREA ULLOA, Juan David, *Pedro Almodóvar. Alguien del montón*, Bogotá, Panamericana Editorial, col. « 100 personajes autores », 2005, 138 p.

CUETO, Roberto (ed.), ¿Qué he hecho yo para merecer esto!! *de Pedro Almodóvar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Textos Minor, 2009, 397 p.

D'LUGO, Marvin, *Pedro Almodóvar*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press serie « Contemporary Film Directors », 2006, 176 p.

D'LUGO, Marvin & VERNON, Kathleen M. (eds), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, Wiley-Blackwell, coll. « Wiley-Blackwell companions to film directors », n° 5, 2013, 568 p.

EPPS, Brad & KAKOUDAKI, Despina (eds.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2009, 496 p.

FORGIONE, Anna Pasqualina, *Spiando Pedro Almodóvar. Il regista della distorsione*, Napoli, Giannini, 2003, 304 p.

FUENTES, Víctor, « El cine de Almodóvar y la posmodernidad española (logros y límites) », *Cine-Lit*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1992, p. 209-218.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (ed.), *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo. Curso de verano de El Escorial*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, 129 p.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia & MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográfica)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, 291 p.

HEINS WALKER, Lesley, « *What Did I Do to Deserve This*? The 'Mother' in the Films of Pedro Almodóvar » *in* TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, p. 273-288.

HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994, 370 p.

KINDER, Marsha, « Pleasure and the new Spanish mentality. A conversation with Pedro Almodóvar », *Film Quarterly*, University of California, Fall 1987, p. 33-43.

LARRAZ, Emmanuel (coord.), *Voir et lire Pedro Almodóvar*, *Hispanistica XX*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critiques et documents », 1996, 88 p.

LENQUETTE, Anne, « Patty Diphusa de Pedro Almodóvar: un texte de la Movida », *Nouveaux discours narratifs sur l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris / Montréal, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents. Espagne », 1999, p. 187-234.

----------, « Representación(es) de lo divino en las películas de P. Almodóvar » *in* AA. VV., *Image et divinités*, actes du 2ème congrès international du Grimh (16-17-18 novembre 2000), Bron, Publications du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, p. 89-101.

MARKŬS, Saša, *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Littera, 2001, col. « Ensayo. Littera », n° 1, trad. Maja Andrijević, 144 p.

MARTIN, Annabel, « Pedro Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*: Realism, Marginality and Women », *Cine-Lit*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1992, p. 227-231.

----------, « Almodóvar se tiñe de rosa: reinscripciones melodramáticas del conocimiento y del sentir », *Cine-Lit III: Essays on hispanic films and fiction*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1997, p. 14-22.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, « Contempla mis heridas: el cuerpo mancillado en Almodóvar », *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 94, December 2000, p. 83-108.

MÉJEAN, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, coll. « Les Grands réalisateurs », 2004, 121 p.

MOLINA FOIX, Vicente, *Cambio 16*, Madrid, 31/03/1986, p. 42.

----------, *Fotogramas*, n° 1718, Barcelona, abril de 1986, p. 6.

NAITZA, Sergio & PATANÉ, Valeria (coord.), *¡Folle folle folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, Cagliari, Tredicilune, 1992, CCCXLVI p.

OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste (Pepi, Kika, Víctor, Manuela et les autres)*, Paris / Condé-sur-Noireau, Éd. du Cerf / Corlet, coll. « 7e Art », 2002, 253 p.

ORMAÑA ANDUEZA, Julieta, « De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 18, 2001, disponible sur : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>

POLIMENI, Carlos, *Pedro Almodóvar y el* kitsch *español*, Madrid, Campo de Ideas, serie « Intelectuales », 2004, 127 p.

RUBIO, José Luis, « La vida al margen », *Cambio 16*, 10/11/1980, p. 111.

SEGUIN, Jean-Claude, « Pedro Almodóvar : l'art d'accommoder les restes », *Nos années 1980*, *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, n° 7, 1989, p. 7-13.

----------, « Pedro Almodóvar : dispositifs de postmodernité » *in* ROUX, Louis (coord.), *Les Liens et le vide*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », n° 84, 1994, p. 123-143.

----------, « Pedro Almodóvar : les fausses dénonciations » *in* LARRAZ, Emmanuel (coord.), *Voir et lire Pedro Almodóvar*, *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critiques et documents », 1996, p. 23-42.

----------, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, coll. « Culture hispanique. Imágenes », 2009, 129 p.

----------, *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Tres Fronteras, col. « Monografías Filmoteca Regional Francisco Rabal », 2009, 286 p.

SMITH, Paul Julian, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London / New York, Verso, 1994, 179 p.

SOTINEL, Thomas, *Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma / Le Monde, coll. « Grands cinéastes », n° 9, 2007, 94 p.

STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodóvar : conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1994, 157 p.

THIBAUDEAU, Pascale, « L'interférence des codes chez Pedro Almodóvar : quand la télévision passe au cinéma » *in* MONTOYA, Manuel (coord.), *Amadis*, 4, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2000, p. 347-365.

----------, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar » *in* CAMPAN, Véronique & MÉNÉGALDO, Gilles (coord.), *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 2003, p. 195-211.

----------, « El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 13, 2013, p. 192-208, disponible sur :
<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=198>

TRIANA-TORIBIO, Núria, « *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Almodóvar, 1984) » *in* EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 226-241.

VARDERI, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, 239 p.

VERNON, Kathleen & MORRIS, Barbara (ed.), *PostFranco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Westport (Connecticut) / London, Greenwood Press, coll. « Contribution to the study of popular culture », n° 43, 1995, 194 p.

VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Barcelona, Ed. Destino, col. « Destinolibro », n° 285, 2000, 440 p.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.), *Pedro Almodóvar: Interviews*, Jackson, University of Mississippi Press, 2004, 175 p.

YARZA, Alejandro, *El reciclaje de la historia: Camp. Monstruos y travestís en el cine de Pedro Almodóvar* (1994), Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, col. « Universidad », n° 24, 1999, 226 p.

----------, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, col. « Universidad », 1999, 226 p.

ZURIÁN, Fran A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Actas del Congreso Internacional « Pedro Almodóvar », Cuenca, 26-29 de noviembre de 2003, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 530 p.

- **Juanma Bajo Ulloa**

BELATEGUI, Óskar L., « Bajo Ulloa rodará una comedia gamberra sobre el Rey », *El Correo* [en ligne], [s. l.], El Correo Digital, 26/09/2013, disponible sur : <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20130926/cultura/bajo-ulloa-rodara-comedia-20130926.html>

BERNÁDEZ RODAL, Asunción, « Simbolismo y maternidad en *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa », *Rey Lagarto*, III, n° 23, 1995, p. 21-22.

BOYERO, Carlos, « Niños insomnes y traidores », *El Mundo*, 21/09/1991, p. 6.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, « El cine como engaño », *El País*, 15/01/1994, p. 27.

FERRERAS, Iñaki, « 61ª Edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Entrevista a Juanma Bajo Ulloa. Director de 'El Rey Gitano' », *Gaceta local* [en ligne], [s. l.], EditMaker, 15/11/2013, disponible sur : <www.gacetaslocales.com/noticia/3979/Ocio/Director-de-El-Rey-Gitano.html>

FLORES, Félix, « Bajo Ulloa: lo importante es cómo cuentas las cosas, no lo que cuentas », *La Vanguardia*, Barcelona, 30/10/1991, p. 63.

GÓMEZ María Asunción, « On the Failure of Matricide. Juanma Bajo Ulloa's *La madre muerta* », *Journal of Interdisciplinary Studies on Film*, 1.1, 2008, p. 74-85.

GRIÑÁN, Francisco, « El cineasta y el productor Kike Mesa han presentado en San Sebastián el proyecto 'Rey gitano', que recupera el espíritu de 'Airbag' y se rodará en Málaga », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 25/09/2013, disponible sur : <http://blogs.diariosur.es/patiodebutacas/2013/09/25/bajo-ulloa-se-alia-con-la-productora-malaguena-andale-para-volver-a-la-direccion-con-una-comedia-loca/>

ITUARTE PEREZ, Leire, *El imaginario posmoderno de la feminidad en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, serie « Tesis doctorales », 2007, 391 p.

LLOPART, Salvador, « Juanma Bajo Ulloa presenta *Airbag*, una broma con aspiraciones de crítica social », *La Vanguardia*, Barcelona, 19/06/1997, p. 50.

MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 107-119.

----------, « Au nom du grand-père, du père et du Saint-Esprit… Ami : histolyse de la cellule familiale dans *Alas de mariposa* », *Sociocriticism*, vol. XV, n° 2 (dossier « Image(s) (II) »), 2002, p. 159-192.

NICKLAUS, Olivier, « La Madre muerta », *Les Inrockuptibles* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 30/11/1995, disponible sur :
<www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-madre-muerta/>

PATO, Alfonso, « Bajo Ulloa ficha a Tony Lomba », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 25/09/2013, disponible sur :
<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/25/galicia/1380122569_996046.html>

QUINTANA, Ángel, « Juanma Bajo Ulloa no vol que 'Alas de mariposa' deixi el públic indiferent », *Punt Diari*, Gerona, 30/10/1991.

RECIO GIL, David, « *Alas de mariposa*, de Juanma Bajo Ulloa », *Pliegos de la Ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, n° 7, 2004, p. 121-126.

RODRIGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 95-105.

ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997, p. 331-338.

SEGUIN, Jean-Claude, « Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa ('Les ailes de la mort') », *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, n° 13, 1996, p. 77-92.

----------, « La madre muerta » *in* PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, p. 933-935.

SEGURET, Olivier, « Du Basque Juanma Bajo Ulloa, 'la Madre Muerta' décrit, dans une atmosphère étrange, les avanies d'un trio infernal, scato et gourmand. Ulloa : chaos, caca et cacao », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 04/04/1996, disponible sur : <http://www.liberation.fr/culture/0101178893-cinema-du-basque-juanma-bajo-ulloa-la-madre-muerta-decrit-dans-une-atmosphere-etrange-les-avanies-d-un-trio-infernal-scato-et-gourmand-ulloa-chaos-caca-et-cacao>

STRAUSS, Frédéric, « *La Madre muerta* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 501, avril 1996, p. 78.

TRUEBA, Fernando, « Acerca de Juanma », texte extrait du dossier de *Alas de mariposa*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.

VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 5.* La madre muerta*, de Juanma Bajo Ulloa*, Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 140, 2005, 192 p.

ZORRILLA, Mikel, « 'Rey Gitano', el nuevo 'Airbag' de Juanma Bajo Ulloa », *Blog de cine* [en ligne], [s. l.], WeblogsSL, 25/09/2013, disponible sur : <www.blogdecine.com/noticias/rey-gitano-el-nuevo-airbag-de-juanma-bajo-ulloa>

« Bajo Ulloa: 'Ya no nos dejan ni gastar bromas' », *Diariovasco.com* [en ligne], San Sebastián, Sociedad Vascongada de Publicaciones, 25/09/2013, disponible sur : <http://www.diariovasco.com/zinemaldia/noticias/bajo-ulloa-dejan-gastar-201309251605.html>

- **Bigas Luna**

ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), col. « Huesca de cine », 1999, 146 p.

ANGULO BARTUREN, Javier, *El poderoso influjo de* Jamón jamón (2006), Madrid, El Tercer Nombre, 2007, 191 p.

BERTHIER, Nancy, « En avoir ou pas… *Macho* (1993) de Juan José Bigas Luna » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Machisme à l'écran*, coll. « CinémAction », n° 99, 2001, p. 106-114.

BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe & SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, Collection Hespérides, 2001, 127 p.

BOUQUET, Stéphane, *La Lune et le téton*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 491, mai 1995, p. 77.

CAMÍ-VELA María, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 4, 2000, p. 249-263.

CANTEAUT, Stéphanie, « *Jamón jamón,* de Josep Bigas Luna : une question d'identité » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 83-94.

DELEYTO, Celestino, « Motherland: Space, Feminity and Spanishness in *Jamón jamón* (Bigas Luna, 1992) » *in* EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 270-285.

D'LUGO, Marvin, « Bigas Luna's *Jamón, Jamón*: Remaking the National in Spanish Cinema » *in* COLMEIRO, José, DUPLAE, Christina, GREENE, Patricia & SADABELL, Juana (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture and Society*, Hanover, N. H., Darmouth College, Department of Spanish and Portuguese, 1995, p. 67-80.

ESPELT, Ramón, *Mirada al món de Bigas Luna*, Barcelona, Laertes, 1989, 299 p.

ESQUEMBRE, Jaime, « Decidí hacer un retrato del país a través de la comida y el sexo », *Cambio 16*, 28/09/1992.

EVANS, Peter William, Jamón jamón*, Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, 118 p.

F., J.-M., « *Jamón Jamón* de Bigas Luna », *Le Monde*, 18/06/1993.

FANTONI MINNELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese Editore, 2000, 112 p.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, « Bigas Luna reinventa las 'Comedias bárbaras' », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 26/08/2003, disponible sur :
<elpais.com/diario/2003/08/26/revistaverano/1061848801_850215.html>

FONDEVILA, Santiago, « Bigas Luna apunta con su cámara a Cataluña », *La Vanguardia*, Barcelona, 07/03/1994.

FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago, « Enshared Between Pleasure and Politics: Looking for Chicas Bigas Luna, Re-viewing *Bambola* » *in* DAVIES, Ann (ed.), *Spanish Cinema: New Perspectives for a New Century*, New York, Palgrave, 2011, p. 93-113.

FRANCISCO, Itziar de, « Brutalidad ibérica », *El Cultural*, 25/09/2003.

FREIXAS, Ramón, « *Jamón jamón* », *Dirigido por*, 205, septiembre 1992, p. 36.

GAFAROT, Xavier, « Bigas Luna rueda una 'historia romántica de un niño que se enamora de una teta' », *Diario 16*, 24/03/1994, p. 51.

HEREDERO, Carlos F., « Jamón, jamón », *Diario 16*, 18/09/1992, p. 12.

KEOWN, Dominic, « The Catalan Body Politic as Aired in *La teta i la lluna* (Bigas Luna, 1994) » *in* RESINA, José Ramón & LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (eds.), *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, New York, SUNY, 2008, p. 161-172.

LENQUETTE, Anne, « Les représentations du corps dans *Jamón jamón* et *Huevos de oro* de Bigas Luna » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 109-118.

MÁÑEZ, Julio A., « Bigas Luna debuta en el teatro con unas lujosas *Comedias bárbaras* », *El País*, 30/09/2003, p. 46.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, « Ambivalencia, performatividad y nación en *La teta y la luna*, de José Juan Bigas Luna », *Garoza*, 2, 2002, p. 165-185.

MUÑOZ, Diego, « 'La teta i la lluna' es mi homenaje a Cataluña por encima de los nacionalismos », *La Vanguardia*, Barcelona, 06/10/1994, p. 47.

MURAT, Pierre, « *Jamón Jamón* de Bigas Luna », *Télérama*, 16/06/1993.

PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna.*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, 329 p.

« La teta y la luna », *Deia*, Vizcaya, 21/10/1994, p. 51.

« Rodar 'Segundo origen' será el mejor homenaje a Bigas Luna », *Lavanguardia.com* [en ligne], [s. l.], La Vanguardia Ediciones, 06/04/2013, disponible sur : <www.lavanguardia.com/cine/20130406/54372087468/rodar-segundo-origen-sera-el-mejor-homenaje-a-bigas-luna.html>

REMY, Vincent, « *Macho* de Bigas Luna », *Télérama*, 02/03/1994.

----------, « *La Lune et le Téton* de Bigas Luna », *Télérama*, 05/04/1995.

SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona, Laertes, 2010, 164 p.

SÁNCHEZ COSTA, Juanjo, « Bigas gusta con su cinta más personal », *El Periódico*, Barcelona, 09/09/1994, p. 47.

SARTINGEN, Kathrin, « Las películas esperpénticas de Bigas Luna » *in* BERGER, Verena & SAUMELL, Mercè (ed.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Lit, 2009, p. 151-160.

SARTORI, Beatriz, « Bigas Luna: huevos con jamón », *El Mundo*, 07/04/1993, p. 39.

SOLER, Lucas, *3 paellas con Bigas Luna*, Fundación Municipal de Cine – Mostra de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, 155 p.

STOCK, Ann Marie, « Eyeing Our Collections: Selecting Images, Juxtaposing Fragments, and Exposing Conventions in the Films of Bigas Luna » *in* TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, p. 171-187.

VIANA, Víctor & PLA, Lena, « Las Comedias Bárbaras de Bigas Luna », *Cuadrante: Revista cultural de 'Asociación Amigos de Valle-Inclán'*, n° 11, 2005, p. 91-100.

WEINRICHTER, Antonio, *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón/Fundación Municipal de Cultura, 1992, 94 p.

- **Álex de la Iglesia**

ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko filmategia / Filmoteca vasca, 2012, 366 p.

BERNAL, Fernando, « Entrevista Álex de la Iglesia. Había una vez un circo (mediático) », *Caimán cuadernos de cine*, n° 1 (enero), 2012, p. 33.

BONET MOJICA, Lluís, « De la Iglesia y el anticristo », *La Vanguardia*, Barcelona, 01/11/1995, p. 39.

BOUQUET, Stéphane, *Acción mutante*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 474, décembre 1993, p. 82.

BRACCO, Diane, « Figures et procédés du dédoublement dans *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) d'Álex de la Iglesia », *Líneas, revue interdisciplinaire d'études hispaniques* [en ligne], numéro en texte intégral, 2, décembre 2012, « Trompe-l'œil et vérité », disponible sur : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/736>

----------, « *El Madrid de la bestia* : l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5302>

----------, « Las entrañas de Madrid: la radiografía urbana de Álex de la Iglesia » *in* LLOMBART, María & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIe siècle*, *Pandora*, n° 12, Saint-Denis, Université Paris 8, 2014, à paraître.

BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, 210 p.

CALLEJA, Pedro & COSTA, Jordi, Muertos de risa*: el álbum de la película*, Madrid, Gaviota, 1999, 79 p.

CANTEAUT, Stéphanie, « *El Día de la Bestia* d'Alex de la Iglesia, Espagne, 1997 : perte ou reconnaissance d'un Éros ? » *in* BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François & MOINE, Raphaëlle (coord.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, Actes du colloque organisé par l'AFECCAV (Bordeaux, 28-29-30 novembre 2000), 2002, p. 273-283.

CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo, « España fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) » *in* RUZAFA ORTEGA, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 235-256.

COMPITELLO, Malcolm Alan, « From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, 1999, p. 199-219.

CRESPO, Borja, « Álex de la Iglesia. Portrait of a famous monster » *in* AGUILAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*, Donostia-San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 1999, p. 57-71.

DOMÍNGUEZ NÚÑEZ, Óscar & BARCELLÓS MORANTE, Elena María, « Lo quijotesco en *El día de la bestia* y la obra fílmica de Adolfo Aristarain », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, disponible sur : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/quibesti.html>

FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco, « *El día de la bestia*: Recasting Madrid », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, 2008, p. 33-45.

GARCÍA, Rocío, « Álex de la Iglesia deja la Academia de Cine por su desacuerdo con la 'ley Sinde' », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 25/01/2011, disponible sur : <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910008_850215.html>

GÓMEZ, François-Xavier, « Álex de la Iglesia : j'avais quatre Bob l'éponge dans le cadre ! », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 07/01/2014, disponible sur : <http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/07/j-avais-quatre-bob-l-eponge-dans-le-cadre_971187>

HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De* Los santos inocentes *a* El día de la bestia, Sevilla, Ed. Alfar, col. « Alfar / Universidad », 102, serie « Investigación y ensayo », 1999, 221 p.

IGLESIA, Álex de la, « De Isbert, Ferreri, Azcona y Fernán-Gómez », *Cinemanía*, n° 8 (mayo), 1996, p. 76-77.

----------, « Autoentrevista demencial », *Fotograma.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 2001, disponible sur : <fotograma.com/notas/yodirector/1421.shtml>

----------, « Discurso íntegro de Álex de la Iglesia en la entrega de los Goya », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 13/02/2011, disponible sur : <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/13/actualidad/1297551609_850215.html>

KERCHER, Dona, « Hitting the mark from television to film: Violence, Timing and the Comedy Team in Álex de la Iglesia's *Muertos de Risa* (1999) », *PostScript*, 21:2, 2002, p. 60-63.

L., E., « *Mes chers voisins* », *L'Express*, 04/07/2002.

LARCHER, Jérôme, *Le Jour de la Bête*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 516, septembre 1997, p. 81.

MARÍN, Karmentxu, « He aprendido a tener una jeta descomunal », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 12/04/2009, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2009/04/12/ultima/1239487201_850215.html>

MAROTO CAMINO, Mercedes, « 'Madrid me mata'. Killing the Husband in Álex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Pedro Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) », *Forum for Modern Language Studies*, 41:3, 2005, p. 333-342.

MARTÍN-CABRERA, Luis, « Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia » *in* SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American*

Literature, Film, and Linguistics, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n° 18, 2001, p. 79-91.

MOREIRAS-MENOR, Cristina, « Temporalidad e historia en 'La comunidad' de Álex de la Iglesia », *MLN* [en ligne], vol. 123, n° 2, Hispanic Issue, Mar. 2008, p. 374-395, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/30133938>

ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n° 12, 1997, 210 p.

OSTRIA, Vincent, « *Balada triste* d'Álex de la Iglesia », *Les Inrockuptibles*, 22/06/2011.

PÉREZ FRANCO, Neftalí, « La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n° 1, octubre de 2010, p. 39-73.

PLANES PEDREÑO, José A., « Balada triste de trompeta » *in* MARTÍN, Jerónimo José et al. (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2010, p. 217-218.

RAMÍREZ, Alejandro A., « El desplante neorromántico de Álex de la Iglesia en el contexto finisecular », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008, disponible sur : <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html>

ROBERTCULTURALIA, « Novedad editorial: *Recuérdame que te odie*, de Álex de la Iglesia », *Blogculturalia* [en ligne], [s. l.], Wordpress.com, 25/06/2014, disponible sur : <http://blogculturalia.net/2014/06/25/novedad-editorial-recuerdame-que-te-odie-de-alex-de-la-iglesia/>

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005, 189 p.

VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 2.* El día de la bestia *de Álex de la Iglesia*, Madrid, Editorial Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 131, 2002, 233 p.

« Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste...* », *Cineyteatro* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 17/01/2010, disponible sur : <http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>

« Au lieu d'assassiner des gens, je fais des films ! », *Le Journal du dimanche*, 19/06/2011.

- **Santiago Segura**

BELATEGUI, Oskar L., « El padre de Torrente reivindica la cultura del tebeo al presentar su homenaje al genial y ácrata dibujante », *Ideal* [en ligne], Granada, Ideal Comunicación Digital SL Unipersonal, 19/09/2010, disponible sur : <http://www.ideal.es/granada/v/20100919/cultura/santiago-segura-vazquez-berlanga-20100919.html>

BELINCHÓN, Gregorio, « ¿Nos hacemos otra 'secuelilla'? », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 18/08/2010, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2010/08/18/revistaverano/1282082401_850215.html>

----------, « Taquilla fin de semana: *Torrente 4* llega a los 8,4 millones de euros », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 16/03/2011, disponible sur : <http://www.blogs.elpais.com/version-muy-orignal/2011/03/tagtor.html>

BRACCO, Diane, « Affreux, sales et méchants : Evilio et le *Perturbado*, figures de l'outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994) » *in* HANICOT-BOURDIER, Sylvie, FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 211-229.

BRAVO, Ana, « Inaugura con Santiago Segura 'Diálogos de cine'. ¿Berlanga 'versus' memoria? », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 31/05/2005, disponible sur : <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/31/cultura/11174998739.html>

CASTILLA, Amelia, « Hago de facha pero mi película es antifascista », *El País*, 15/03/1998, p. 35.

----------, « Segura arremete contra la crítica y defiende la libertad del público », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 30/09/2005, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2005/09/30/cine/1128031202_850215.html>

COSTA, Jordi, « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenomeno Torrente » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, p. 61-68.

----------, « Torrente aprende idiomas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 14/11/2006, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2006/11/14/cultura/1163458805_850215.html>

CRESPO, Irene, « Santiago Segura: 'El 3D está muy bien para la escatología y el porno », *Cinemanía*, n° 186, 2011, p. 84-87.

DÍAZ, Roberto, « Vuelve Torrente… pero en cómic », *Infolibre. Información libre e independiente* [en ligne], [s. l.], Ediciones Prensa Libre, 30/08/2013, disponible sur : <www.infolibre.es/noticias/cultura/2013/08/29/vuelve_torrente_pero_comic_7150_1026.html

ESQUIROL, Meritxell & FECÉ, Josep Lluís, « Un freak en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley* », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, p. 27-39.

GALIZZI FLORES, Silvio, « Torrente en Montevideo », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 04/11/2011, disponible sur : <http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/11/11/04/cultural_603608.asp>

GARRIGÓS, Pablo, « Santiago Segura: 'Berlanga es mi padre cinematográfico' », *Levante-EMV* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/06/2011, disponible sur : <http://www.levante.emv.com/cultura/2011/06/18/santiago-segura-berlanga-padre-cinematografico/817203.html>

HUERTA, Miguel Ángel « Torrente 4: Lethal Crisis » *in* MARTÍN, Jerónimo José, *et al.* (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2004, p. 119-121.

MUÑOZ, Diego, « Mi película es un vómito sobre la España cutre que todos llevamos dentro », *La Vanguardia*, Barcelona, 09/03/1998, p. 36.

NIETO, Marta, « El hijo de la España casposa », *El País de las Tentaciones*, 06/03/1998, p. 4.

PÈRE, Olivier, *Torrente, le bras gauche de la loi*, *Les Inrockuptibles*, 21/04/1999.

RAMÍREZ, Fatima, « Al abrigo de la torrentemanía. El triunfo de lo cutre », *Tribuna de Actualidad*, 25/05/1998, p. 72.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, « Torrente, el brazo tonto de la ley », *Cine para leer*, Bilbao, Ed. Mensajero, col. « Equipo reseña », 1998, p. 560-562.

SEGUIN, Jean-Claude, « Le Gros Dégueulasse » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 119-127.

SEGURA, Santiago, « El cine español no existe », *Academia*, n° 25, enero de 1999, p. 25.

----------, « Recuerdos de Luis » *in* ALEGRE, Luis (ed.), *¡Viva Berlanga!*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2009, p. 61-63.

SEGURA, Santiago & VIZCAÍNO, Eduardo, *Un vendedor de película*, Barcelona, Alienta, 2012, versión eBook.

TRIANA-TORIBIO, Núria, « Santiago Segura: Just When You Thought Spanish Masculinities Were Getting Better… », *Hispanic Research Journal*, vol. 15, n° 2, 2004, p. 147-156.

VARGA, Josu de la, « Las paradojas del éxito de *Torrente* de Santiago Segura », *Forum Libertas*, diario digital [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur : <http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/noticia.php?id_noticia=19579&id_seccion=9>

VASSE, David, « *Torrente* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999, p. 98.

VIDAL, Nuria, « Volver a Torrente », [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur le blog de l'auteure : <http://nuvidal.blogspot.fr/2011/03/volver-torrente.html>

« Me trae sin cuidado que mi película no sea exportable », *El Ideal Gallego General*, A Coruña, 25/03/1998, p. 22.

« *Torrente*, un arroto de liberdade », *A Nosa Terra*, Pontevedra, 16/04/1998, p. 24.

« *Pánico en el túnel*, el filme más visto de la década », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], Unidad Editorial Internet, 31/10/2010, disponible sur : <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/31/television/1288526942.html>

« Sacha Baron Cohen : candidato para encarnar a Torrente », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 16/12/2010, disponible sur : <http://elpais.com/elpais/2010/12/16/actualidad/1292485729_850215.html>

« Los cameos de Torrente, otro de los ganchos de Santiago Segura », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 11/03/2011, disponible sur : <www.diariosur.es/20110311/mas-actualidad/cultura/cameos-torrente-otro-ganchos-201102111205.html>

« Taquilla: *Torrente 4* es la tercera producción más exitosa del mercado internacional, *Los colores de la montaña* superó al cine hollywoodiense en Colombia », *Noticine.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 15/05/2011, disponible sur :

<http://www.noticine.com/industria/42-industria/14778-taquilla-qtorrente-4q-es-la-tercera-produccion-mas-exitosa-del-mercado-internacional-qlos-colores-de-la-montanaq-supero-al-cine-hollywoodiense-en-colombia.html>

« Santiago Segura, el hombre detrás de 'Torrente' », *El Vocero de Puerto Rico* [en ligne], San Juan, 05/09/2013, disponible sur :
<www.vocero.com/santiago-segura-un-hombre-con-muchos-sombreros/>

Contexte socioculturel et postmodernité

ALEXANDER, Jeffrey C., « The Mass Media in Systematic, Historical and Comparative Perspective » *in* KATZ, Elihu & SZECKSÖ, Tamás (coord.), *Mass Media and Social Change*, Beverly Hills, CA, Sage, 1981, p. 17-52.

ALLINSON, Mark, « Alaska: Star of Stage and Screen and Optimistic Punk » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spanish Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 222-236.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús, *La Transition en Espagne. 1975-1986*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », « série Espagnol », 316 p.

AUBRY, Danielle & VISY, Gilles (coord.), *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, Paris, Publibook, coll. « Audiovisuels & Cinéma », 2009, 205 p.

AYMES, Jean-René & SALAÜN, Serge, *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 338 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 233 p.

BÉNAT TACHOT, Louise & GRUZINSKI, Serge (coord.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme / Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2001, 319 p.

BESSIÈRE, Bernard, *La Culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents – *Espagne* », 1992, 415 p.

----------, *Vingt ans de création espagnole. 1975-1995*, Paris, Nathan Université, « Civilisation. 128 », 1995, 127 p.

CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca* (1987), Bari, Laterza, coll. « Sagittari Laterza », n° 8, 1987 (2ª edizione), 213 p.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (1987), Madrid, Tecnos, 2003 (2ª edición), trad. Francisco Rodríguez Martín, 325 p.

CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Espaces ibériques », 2011, 184 p.

COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la Posguerra a la Posmodernidad*, Rubí (Barcelona), Anthropos, col. « Memoria rota. Exilios y Heterodoxias », serie « Estudios », 2005, 286 p.

COLMEIRO, José, DUPLAE, Christina, GREENE, Patricia & SADABELL, Juana (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture and Society*, Hanover, N. H., Darmouth College, Department of Spanish and Portuguese, 1995, 159 p.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 209 p.

DUMOUSSEAU-LESQUER, Magali, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012, 345 p.

ECO, Umberto, *Postille a 'Il nome della rosa'*, *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1983, p. 507-533.

----------, *Travels in Hyperreality: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1986, 307 p.

GALLERO, José Luis, *Sólo se vive una vez la movida. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, 416 p.

GIANDOMENICO, Amendola, *La città postmoderna: magie e paura della metrópoli contemporanea* (1997), Bari / Roma, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 2008, 272 p.

GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

GUBERN, Román, « La fiesta de la cultura », *Letra internacional*, n° 95, 2007, p. 60-69.

HERMAN, Edward S. & MC CHESNEY, Robert W., *The Global Media: the New Missionaries of Corporate Capitalism*, London, Cassell, 1997, 262 p.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York/ London, Methuen, 1985, 143 p.

----------, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London / New York, Routledge, 1994, 248 p.

----------, *The Politics of Postmodernism* (1989), London / New York, Routledge, 2002, 222 p.

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux Arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, trad. Florence Nevoltry, 608 p.

JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, 203 p.

KATZ, Elihu & SZECKSÖ, Tamás (coord.), *Mass Media and Social Change*, Beverly Hills, CA, Sage, 1981, 271 p.

LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spanish Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, 352 p.

LENQUETTE, Anne, *Nouveaux discours narratifs sur l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris / Montréal, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents. Espagne », 1999, 359 p.

----------, « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 77, avril 2005, p. 77-87.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 121, 2013, 327 p.

----------, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne* (2007), Paris, Seuil, 2011, 384 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

----------, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985* (1986), Paris, Galilée, coll. « Biblio essais », n° 4183, 1993, 150 p.

MONLEÓN, José B. (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Ediciones Akal, col. « Akal Universitaria », Serie Letras, 1995, 350 p.

MOSER, Walter, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique » *in* DUCHET, Claude & VACHON, Stéphane (éd.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Québec, PUF / CCIFQ / XYZ, 1993, p. 519-533.

NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, col. « Humanidades », n° 10, 1996, 191 p.

O'DONNELL, Hugh, *Good Times*, *Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*, Leicester, Leicester University Press, 1998, 247 p.

ROUX, Louis (coord.), *Les Liens et le vide*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », n° 84, 1994, 178 p.

SMITH, Paul Julian, *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Spanish Contemporary Culture*, New York, Oxford University Press, 2000, 206 p.

SUBIRATS, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, México / Madrid / Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1988, 228 p.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente* (1989), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Éclats », 1990, trad. J. P. Pisetta, 98 p.

VATTIMO, Gianni *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, col. « Autores, textos y temas Hermeneusis », 1990, 169 p.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, coll. « Papers and Architecture », 1966, 143 p.

Autour du concept d'outrance

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Litote ou hyperbole ? La catégorie de l'obscène, d'hier à aujourd'hui » *in* SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *L'Obscène*, Université Lyon 2, Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 9-13.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, 471 p.

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1961, p. 975-993.

BAYON, Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, 289 p.

BERNAS, Steven & DAKHLIA, Jamil (coord.), *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image – Images de la théorie », 2008, 254 p.

BRUNN, Alain (éd.), *Mesure et démesure*, Paris, Flammarion, coll. « Prépas scientifiques », 2003, 174 p.

DIEGO, Rosa & VÁZQUEZ, Lydia (eds), *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Diputación foral de Álava, 1996, 205 p.

D'ORS, Eugenio, *Lo barroco* (1935), Madrid, Tecnos / Alianza, col. « Neometrópolis », prólogo de Alfredo E. Pérez Sánchez, 2013, 144 p.

HANICOT-BOURDIER, Sylvie, FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, Presses Universitaires de Nancy, 2013, 609 p.

HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1966, trad. Ángela Figuera, 491 p.

HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell* (1827), Paris, Flammarion, 1968, p. 61-109.

IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3228, 1997, 127 p.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, 344 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 248 p.

MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (coord.), *Figures du loufoque à la fin du XXème siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », n° 109, 2003, 380 p.

PENJON, Jacqueline (coord.), *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2005, 213 p.

----------, *Débordements : études sur l'excès*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2006, 301 p.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Saint-Denis, 1991, 163 p.

ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid* (1853), Belval, Circé, 2004, trad. Sibylle Muller, 407 p.

SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999, 199 p.

SARDUY, Severo, *Barroco* (1974), Paris, Seuil, 1975, trad. Jacques Henric et Severo Sarduy, 143 p.

SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *L'Obscène*, Université Lyon 2, Grimh-LCE-Grimia, 2006, 203 p.

TIREL, Magali (sous la direction de Françoise Dastur), *Excès : points de vue sur l'énigme du hors-limite*, thèse de doctorat en philosophie, Université Nice Sophia-Antipolis, 2003, 380 p.

L'outrance comme legs culturel national

ALEGRE, Luis (ed.), *¡Viva Berlanga!*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2009, 142 p.

ARREDONDO, María Soledad, « Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 11-33.

BATAILLON, Marcel, « Serviteurs, rufians et prostituées », *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, M. Didier, Études de littérature étrangère et comparée, n° 42, 1961, p. 135-170.

BIKANDI-MEJIAS, Aitor, *El Carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Madrid, Ed. del Laberinto, col. « Hermes », n° 9, 2000, 155 p.

BONNEROT, Sylviane, *Visages du théâtre contemporain*, Paris, Masson et cie, coll. « Ensembles littéraires », 1971, 239 p.

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, 316 p.

CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto (coord.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 1997, 567 p.

CANOVAS BELCHI, Joaquín, « Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura » *in* AUBERT, Jean-Paul & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *De Goya à Saura : échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, p. 83-92.

CAÑEQUE, Carlos & GRAU, Maite, *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, col. « Destinolibro », n° 341, 1993, 351 p.

CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. « La lupa y el escalpelo », n° 9, 1987, 255 p.

CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, trad. Sylvie Sesé-Léger, 417 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2010, 377 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis & CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relectura del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, sol. « Signo e imagen », n° 133, 2011, 222 p.

CELA, Camilo José, *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1939), prólogo de Francisco Umbral, versión PDF, disponible sur : <http://www.librosintinta.in/biblioteca/ver-pdf/www.librosgratisweb.com/pdf/cela-jose-camilo/san-camilo-1936.pdf.htx>

----------, « Dos tendencias de la nueva literatura española », *Papeles de son Armadans*, 79, 1962, p. 16-17.

CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 1219 p.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 297 p.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, « José Gutiérrez Solana, pintor de Madrid y de sus calles », *Revista de Occidente*, Madrid, año II, n° 10, abril 1924, p. 114-117.

EPPS, Brad, « El ojo cojo: las muletas de Dalí » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 135-150.

EVANS, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, col. « Paidós Comunicación Cine », n° 96, 1998, trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, 195 p.

FAUCHEREAU, Serge (coord.), *Dalí*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Découvrons l'art », 2000, 63 p.

FUENTES, Víctor, *Los mundos de Luis Buñuel*, Madrid, Akal, 2000, 210 p.

GAILLEMAIN, Jean-Louis, *Dalí. Le Grand Paranoïaque*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard Arts », 2004, 159 p.

GARCÍA LORCA, Federico, « Teoría y juego del duende » (1918), *Conferencias* [en ligne], [s. l.], [s. e.], [s. d.], disponible sur : <http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm>

GILLE, Bernard, *Arrabal*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 12, 1970, 192 p.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel, *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, col. « Grandes maestros españoles del arte moderno y contemporáneo », 2006, 180 p.

HERNÁNDEZ LES, Juan & HIDALGO, Manuel, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, col. « Cinemateca Anagrama », 1981, 157 p.

IFFLAND, James, « Theories of the Grotesque and Their Applicability to the Problem of the Grotesque in Quevedo », *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Book Limited, 1978, p. 17-57.

LARRAZ, Emmanuel (coord.), *Voir et lire García Berlanga :* El Verdugo, *Hispanística XX*, Centre d'Etudes et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critique et documents », 1998, 175 p.

LEFÈVRE, Raymond, *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, coll. « Filmo 9 », 1984, 159 p.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Pierre et Gilles au-delà du kitsch espagnol ? À travers l'étude du *Toréador* (1985) et de *La Madone au cœur blessé* (1991) » *in* AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, p. 23-37.

LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, 268 p.

LÓPEZ SERRANO, Ricardo, *J. Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, 256 p.

MASONI, Tullio, *Marco Ferreri*, Roma, Gremese, 1998, 125 p.

MOLHO, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. XI-CXLII.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael & NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, 476 p.

PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, 335 p.

REGUEIRO, Manuel (sous la direction de Janet Pérez), *Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela*, thèse de doctorat, Texas Tech University, 2009, p. 29, disponible sur : <http://repositories.tdlr.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/12507/Regueiro_Manuel_Diss.pdf?sequence=1>

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997, 175 p.

RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel, *Luis Buñuel*, Paris / Courbevoie, Bifi / Durante, coll. « Ciné-Regards », 2000, 270 p.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, « *Pícaras*: The Modal Approach to the Picaresque », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 32-46.

RUFFA, Astrid, KAENEL, Philippe & CHAPERON, Daniel (coord.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Éd. Desjonquères, 2007, 317 p.

SALAZAR, María José & TRAPIELLO, Andrés (coord.), *José Gutiérrez Solana*, exposición marzo-junio de 2004 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, 379 p.

SEGUIN, Jean-Claude, MERLO, Philippe & RIESGO, Begoña (coord.), *L'Humour hispanique*, actes de la 2ème journée d'études (Lyon, 19 septembre 2003), Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA-LCE, coll. « Les Journées du GRIMH-GRIMIA », n° 2, 2004, 233 p.

SOLDEVILA-DUARTE, Ignacio, « Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela » *in* CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 921-928.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. « Austral Teatro », 1961, 295 p.

VALLENTÍN, Antonina, *Goya*, Buenos Aires, Losada, 1957, 338 p.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a* Luces de Bohemia*)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 205 p.

ZANELLO TICÓ, Liliana, *Crueldad y sexo en la novela española contemporánea: del Tremendismo a la Generación X*, Antigua Librería, Prado, Buenos Aires, 1998, 123 p.

ZUNZUNEGUI, Santos, « Retablo del esperpento, el sainete, el mito y la vanguardia o las vetas creativas del cine español » *in* AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, p. 465-477.

Outrances organiques : le corps et ses métamorphoses

AMIEL, Vincent, « Le Corps en image (de Buster Keaton à John Cassavetes) », *Esprit*, n° 98, février 1994, p. 135-146.

----------, *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998, 121 p.

ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2010, 507 p.

AUMONT, Jacques (coord.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique (1994-1995), Paris, Cinémathèque française, 1995, 363 p.

BAUDRY, Patrick, *Violences invisibles. Corps, monde urbain, singularité*, Bègles, Éd. du Passant, coll. « Poches de résistance », 2004, 201 p.

BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., coll. « Trafic », 2009, 637 p.

BERTHIER, Nancy, « Corps sanglants, corps souffrants, corps tombant : la résistance aux images violentes dans *Tesis* et *El bola* » *in* GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, p. 184-190.

BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne* d'aujourd'hui, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, 127 p.

BOURQUE, Guillaume, « Quand l'œuvre est à l'image de son sujet : *Gummo*, un film *freak* » *in* AUBRY, Danielle & VISY, Gilles (coord.), *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, Paris, Publibook, coll. « Audiovisuels & Cinéma », 2009, p. 43-58.

BOUZA, Fernando & BETRÁN, José Luis, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*, Barcelona, Random House Mondadori, col. « Debolsillo », n°121, 2005, 250 p.

BRENEZ, Nicole, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris / Bruxelles, De Boeck Université, 1998, 466 p.

CORBIN, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre* (*Histoire du corps*, volume 2), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 442 p.

COURTINE, Jean-Jacques (coord.), *Les Mutations du regard. Le XX*ème *siècle* (*Histoire du corps*, volume 3), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 522 p.

----------, *Déchiffrer le corps : penser avec Foucault*, Grenoble, Jérôme Million, 2011, 166 p.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, col. « AdHoc », serie « Seminarios », n° 4, 2004, 292 p.

CSERGO, Julia (coord.), *Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 254, 2009, 257 p.

DESBLACHE, Lucile (coord.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 283 p.

DESCAMPS, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1986, 191 p.

DEVEL, Laetitia, « La figuration des corps de la ville. Photographie et cinéma de la fragmentation », *MEI (Médiation Et Information*), « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p. 162, disponible sur :
<http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue21/15MEI%20no%2021MEI-21.pdf>

ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriem Bouzaher, 452 p.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de València, col. « Oberta, Historia / Universitat de València », 2004, 264 p.

FIEDLER, Leslie, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. « Touchstone », 1978, 367 p.

FINTZ, Claude (éd.), *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2007, actes du colloque de Grenoble, décembre 2002, 405 p.

----------, *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2008, actes du colloque de Grenoble, décembre 2006, 506 p.

FOUCAULT, Michel, « Cours du 22 janvier 1975 », *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études / Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 51-74.

FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago & MARTÍNEZ-EXPOSITO, Alfredo, *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London / New York, I. B. Tauris, 2007, 278 p.

FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, ed. Bellaterra, serie « General Universitaria », n° 139, 2013, 378 p.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid* (1978), Seyssel, Champ Vallon, « L'or d'Atalante », 1998, 333 p.

GAME, Jérôme (coord.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2010, 252 p.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel, G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid / Barcelona, Egales, 2004, 247 p.

GARLAND THOMSON, Rosemarie (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996, 400 p.

GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, 218 p.

HOLMLUND, Chris, *Impossible Bodies: Feminity and Masculinity at the Movies*, London / New York, Routledge, 2002, 237 p.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 466 p.

LE BRETON, David, *La Chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, 335 p.

MARKS, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*, Durham / London, Duke University Press, 2000, 298 p.

MONESTIER, Martin, *Cannibales. Histoires et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le Cherche Midi, 2000, 264 p.

MONTAGNE, Albert (coord.), *Le Monstre, du mythe au culte*, Colombelles, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 126, 2008, 261 p.

PACHE, Raphaëlle, « Les corps hors normes chez Fellini » *in* GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, p. 26-31.

PAREDES BADIA, Israel, *Imágenes del cuerpo*, Cáceres / Madrid, Asociación Cinéfila Re Bross / Filmoteca de Extremadura / Ocho y medio. Libros de cine, col. « Versión original », 2007, 225 p.

RIBON, Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie-épistémologie », 1995, 457 p.

RICHARDSON, Niall, *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*, Farnham / Burlington VT, Ashgate, 2010, 237 p.

ROSWITA & VASSEROT, Christilla (coord.), *Le Corps grotesque*, Toulouse, Lansman, Théâtre espagnol et argentin, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 3, 2002, 126 p.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, 238 p.

SAVADA, Elias & SKAL, David, « La difficile histoire de Freaks » *in* RISTERUCCI, Pascale & UZAL, Marcos (coord.), *Tod Browing, fameux inconnu*, Colombelles, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 125, 2007, p. 130-138.

SCHIFANO, Laurence (coord.), *La Vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, 317 p.

SEGUIN, Jean-Claude, « La Dispersion des corps » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, Bron, GRIMH / GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 29-40.

SINGER-DELAUNAY, Hélène, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, 195 p.

SOUBEYROUX, Jacques (coord.), *Le Geste et sa représentation*, Université de Saint-Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n° 6, 1998, 199 p.

VERGEZ-SEIJA, Sarah (coord.), *La Peau. Un continent à explorer*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 240, 2005, 128 p.

VIGARELLO, Georges (coord.), *De la Renaissance aux Lumières* (*Histoire du corps*, volume 1), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 573 p.

----------, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, 2010, 363 p.

Théorie littéraire

BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía* (1974), Madrid, Taurus Humanidades, 1989, trad. Jesús Fernández Zulaica & Aurelio Martínez Benito, 368 p.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », n° 33, 1982, 467 p.

----------, « Morts de rire », *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 134-225.

RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 160, 1977, 269 p.

SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature* (2001), Paris, Armand Colin, coll. « 128. Littérature », 2005, 127 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p.

TASSEL, Alain (éd.), *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *Narratologie*, n° 4, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, 373 p.

TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, 186 p.

Essais et autres ouvrages

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

BAUDRILLARD, Jean, *D'un fragment à l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2001, 167 p.

BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997, 157 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, 188 p.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.

DE FELIPE, Fernando, *Joel y Ethan Cohen. El cine siamés*, Barcelona, Glénat, 1999, 562 p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, 158 p.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », n° 14, 1985, 286 p.

FOURASTIÉ, Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983, 263 p.

FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », série « Œuvres de Sigmund Freud », 1987, trad. Philippe Koeppel, 211 p.

LEMAIGRE, Bernard, *Karl Abraham*, Paris, PUF, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 2003, 127 p.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, 396 p.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, 637 p.

MONTAIGNE, Michel de, « De l'amitié » (chapitre XXVIII), *Les Essais* (1580), Livre I, Paris, Quadrige / PUF, édition de Pierre Villey (1924), 1999, p. 183-195.

Sainte Bible, en latin et en français, avec des notes littérales, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations, tirées du Commentaire de dom Augustin CALMET, abbé de Senones, de l'abbé DE VENCE, et des Auteurs les plus célèbres, pour faciliter l'intelligence de l'Écriture Sainte, tome vingt-quatrième, *Apocalypse, chronologie sacrée, géographie sacrée*, Paris, Méquignon, 1823 (4ème édition revue, corrigée et augmentée de différentes notes), 13 volumes.

SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, 318 p.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 (3ème édition), 1493 p.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », n° 254, 1974, 1757 p.

Scénarii publiés

BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *Alas de mariposa* (guión cinematográfico), Madrid, Ed. Ocho y Medio, col. « Espiral », 2005, 149 p.

IGLESIA, Álex de la & GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *El día de la bestia. Libro oficial de la película* (guión), Valencia, Midons Ed., colección Serie B, 1995, 111 p.

SEGURA, Santiago, *Santiago Segura's Torrente: el brazo tonto de la ley. The Book*, Barcelona, Ediciones B, 1998, 71 p.

Scénarii inédits

ALMODÓVAR, Pedro, *Entre tinieblas*, Madrid, 1982, 67 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *La madre muerta* (1a versión), 1993, 74 p. (conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid)

BIGAS LUNA & CANALS, Cuca, *Huevos de oro*, 1992, 98 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

BIGAS LUNA & CANALS, Cuca, *La teta y la luna (on parle français)*, 1994, 101 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

IGLESIA, Álex de la & GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *Muertos de risa* (4a versión), 1999, 93 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

----------, *La comunidad* (3a versión), Madrid, Lolafilms, 103 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

SEGURA, Santiago, *Torrente 2: Misión en Marbella* (2ª versión), junio 2000, Amiguetes Entertainment SL y Lolafilms SA, 110 p.

----------, *Torrente 3, el Protector* (2ª versión), 29/10/2004, 113 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

----------, *Torrente 4*, 2011, 86 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

Autres ouvrages publiés par les réalisateurs

AA. VV. (con la colaboración de Santiago Segura), *Manual de buenas maneras de Torrente*, Barcelona, Timunmas, col. « Libros cúpula », 2013, 304 p.

ALMODÓVAR, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos* (1991), Barcelona, Anagrama, 1998, 217 p.

BIGAS LUNA & CHAVES GASTALDO, Carmen, *Iberia: un proyecto de Bigas Luna*, Ediciones Aborigen, Festival de Cine de Arnedo, 2008, 1 carpeta (8 pliegos).

IGLESIA, Álex de, *Payasos en la lavadora* (1997), Barcelona, Seix Barral, 2009, 176 p.

----------, *Recuérdame que te odie*, Barcelona, Planeta, 2014, 240 p.

MÓNICA & BEATRIZ[1], *Torrente 3, el Protector: una película de Santiago Segura*, Barcelona, La Cúpula, 2005, 32 p.

SEGURA, Santiago & REBOLLO, Enric, *Torrente n° 1. Un descubrimiento de América muy cañí*, Barcelona, Planeta de Agostini, 2013, 96 p.

Sites et blogs officiels

Balada triste de trompeta (http://baladatristedetrompeta.blogspot.fr/)

Bigas Luna – Club Cultura (http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/bigas/bi-info/info.htm)

El Deseo (www.eldeseo.es)

[1] Santiago Segura signe ses bandes dessinées sous le pseudonyme Beatriz (« Bea ») depuis le début de sa carrière.

Juanma Bajo Ulloa – Web oficial (http://juanmabajoulloa.com/)

Muertos de risa – BorjaNet (http://www.borjanet.com/muertos/)

Rey Gitano (http://www.reygitanolapelicula.com/)

Torrente 5 (http://www.torrente5.com/)

Comptes Twitter :

Juanma Bajo Ulloa (projet *Rey Gitano*) : https://twitter.com/ReyGitano_

Álex de la Iglesia : https://twitter.com/alexdelaIglesia

Santiago Segura : https://twitter.com/SSantiagosegura

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

AA. VV., *Citation et détournement*, séminaires 2001-2002, Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 219 p.

AA. VV., *Image et divinités*, actes du 2ème congrès international du Grimh (16-17-18 novembre 2000), 2 volumes, Bron, Publications du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, 625 p.

AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, 508 p.

AA. VV. (con la colaboración de Santiago Segura), *Manual de buenas maneras de Torrente*, Barcelona, Timunmas, col. « Libros cúpula », 2013, 304 p.

AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), 189 p.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Litote ou hyperbole ? La catégorie de l'obscène, d'hier à aujourd'hui » *in* SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *L'Obscène*, Université Lyon 2, Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 9-13.

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, *Pedro Almodóvar*, London, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007, 321 p.

AGUILAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*, Donostia-San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 1999, 553 p.

ALBALADEJO, Miguel, *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar*, Madrid, Aula 7, 1988, 110 p.

ALEGRE, Luis (ed.), *¡Viva Berlanga!*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2009, 142 p.

ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), col. « Huesca de cine », 1999, 146 p.

ALEXANDER, Jeffrey C., « The Mass Media in Systematic, Historical and Comparative Perspective » *in* KATZ, Elihu & SZECKSÖ, Tamás (coord.), *Mass Media and Social Change*, Beverly Hills, CA, Sage, 1981, p. 17-52.

ALLINSON, Mark, *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*, New York, I.B. Tauris, 2001, 257 p.

----------, « Alaska: Star of Stage and Screen and Optimistic Punk » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spanish Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 222-236.

ALMODÓVAR, Pedro, *Entre tinieblas*, Madrid, 1982, 67 p. (conservé à la *Biblioteca Nacional* de Madrid)

----------, *Patty Diphusa y otros textos* (1991), Barcelona, Anagrama, 1998, 217 p.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús, *La Transition en Espagne. 1975-1986*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », « série Espagnol », 316 p.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, trad. Carles Roche Suárez, 332 p.

ALTMAN, Robert, « L'Acteur comme auteur », *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 4-5.

AMIEL, Vincent, « Le Corps en image (de Buster Keaton à John Cassavetes) », *Esprit*, n° 98, février 1994, p. 135-146.

----------, *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998, 121 p.

----------, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2001, 134 p.

ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, *Enrique Urbizu: la imagen especial*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca vasca, 2003, 358 p.

ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko filmategia / Filmoteca vasca, 2012, 366 p.

ANGULO BARTUREN, Javier, *El poderoso influjo de* Jamón jamón (2006), Madrid, El Tercer Nombre, 2007, 191 p.

ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2010, 507 p.

ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, 191 p.

AROCENA, Carmen, « El cine vasco en la década de los noventa » *in* DE PABLO, Santiago (ed.), *Los Cineastas: Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho El Sabio, 1998, p. 239-272.

ARONICA, Daniela, *Pedro Almodóvar*, Roma, Il Castoro, coll. « Il Castoro Cinema », 1993, 141 p.

ARREDONDO, María Soledad, « Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 11-33.

AUBERT, Jean-Paul, « Proposition pour une étude du geste dans le film de Vicente Aranda *Fanny Pelopaja* » *in* SOUBEYROUX, Jacques (coord.), *Le Geste et sa représentation*, Université de Saint-Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n° 6, 1998, p. 105-125.

----------, *Le Cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, 278 p.

----------, « Réflexion sur la représentation du corps dans le cinéma de Pedro Almodóvar » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne* d'aujourd'hui, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 101-108.

----------, « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 11, 2004, mis en ligne le 10 janvier 2011, p. 7, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/3>

----------, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », série « Espagnol », 2013, 164 p.

----------, « Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5249>

AUBERT, Jean-Paul & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *De Goya à Saura : échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, 298 p.

AUBRY, Danielle & VISY, Gilles (coord.), *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, Paris, Publibook, coll. « Audiovisuels & Cinéma », 2009, 205 p.

AUMONT, Jacques (coord.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique (1994-1995), Paris, Cinémathèque française, 1995, 363 p.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* (1983), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2004 (3ème édition revue et augmentée), 238 p.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel, *L'Analyse des films* (1988), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2004, 234 p.

----------, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », série « Analyse-théorie », 2001, 245 p.

AYMES, Jean-René & SALAÜN, Serge, *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 338 p.

BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *La madre muerta* (1a versión), 1993, 74 p.

----------, *Alas de mariposa* (guión cinematográfico), Madrid, Ed. Ocho y Medio, col. « Espiral », 2005, 149 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, 471 p.

BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección « Arte », 2001, 300 p.

BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LOUGUET, Patrick & VIENNE, Patrick (coord.), *L'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « Cinémas », 2008, 337 p.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

BATAILLON, Marcel, « Serviteurs, rufians et prostituées », *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, M. Didier, Études de littérature étrangère et comparée, n° 42, 1961, p. 135-170.

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1961, p. 975-993.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 233 p.

----------, *D'un fragment à l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2001, 167 p.

BAUDRY, Patrick, *Violences invisibles. Corps, monde urbain, singularité*, Bègles, Éd. du Passant, coll. « Poches de résistance », 2004, 201 p.

BAYON, Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, 289 p.

BELATEGUI, Oskar L., « El padre de Torrente reivindica la cultura del tebeo al presentar su homenaje al genial y ácrata dibujante », *Ideal* [en ligne], Granada, Ideal Comunicación Digital SL Unipersonal, 19/09/2010, disponible sur :
<http://www.ideal.es/granada/v/20100919/cultura/santiago-segura-vazquez-berlanga-20100919.html>

----------, « Bajo Ulloa rodará una comedia gamberra sobre el Rey », *El Correo* [en ligne], [s. l.], El Correo Digital, 26/09/2013, disponible sur :
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20130926/cultura/bajo-ulloa-rodara-comedia-20130926.html>

BELINCHÓN, Gregorio, « ¿Nos hacemos otra 'secuelilla'? », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 18/08/2010, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2010/08/18/revistaverano/1282082401_850215.html>

----------, « Taquilla fin de semana: *Torrente 4* llega a los 8,4 millones de euros », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 16/03/2011, disponible sur :
<http://www.blogs.elpais.com/version-muy-orignal/2011/03/tagtor.html>

BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., coll. « Trafic », 2009, 637 p.

BÉNAT TACHOT, Louise & GRUZINSKI, Serge (coord.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme / Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2001, 319 p.

BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2000, 662 p.

BENOLIEL, Bernard, CHARBIT, Elsa, ORLÉAN, Matthieu *et al.*, *¡Almodóvar : exhibition! Catalogue*, Paris, Les Éditions du Panama, La Cinémathèque française, 2006, 8 fascicules.

BERGER, Verena & SAUMELL, Mercè (ed.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Lit, 2009, 280 p.

BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997, 157 p.

BERNÁDEZ RODAL, Asunción, « Simbolismo y maternidad en *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa », *Rey Lagarto*, III, n° 23, 1995, p. 21-22.

BERNAL, Fernando, « Entrevista Álex de la Iglesia. Había una vez un circo (mediático) », *Caimán cuadernos de cine*, n° 1 (enero), 2012, p. 33.

BERNALDEZ, José María, « Cine español en la encrucijada », *Cuadernos hispanoamericanos*, enero-mayo 1978, p. 316-323.

BERNAS, Steven & DAKHLIA, Jamil (coord.), *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image – Images de la théorie », 2008, 254 p.

BERTHIER, Nancy, « En avoir ou pas… *Macho* (1993) de Juan José Bigas Luna » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Machisme à l'écran*, coll. « CinémAction », n° 99, 2001, p. 106-114.

----------, « Voir ou ne pas voir : la fonction du hors champ dans *Tesis* d'Alejandro Amenábar » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, GRIMH-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 119-130.

----------, « Corps sanglants, corps souffrants, corps tombant : la résistance aux images violentes dans *Tesis* et *El bola* » *in* GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, p. 184-190.

---------- (coord.), *Le Cinéma d'Alejandro Amenábar*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Hespérides-Espagnol », 2007, 235 p.

---------- (coord.), *Lexique bilingue des arts visuels : français-español*, Paris, Ophrys, coll. « Imágenes », 2011, 220 p.

BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe & SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, Collection Hespérides, 2001, 127 p.

BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, 324 p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François & MOINE, Raphaëlle (coord.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, Actes du colloque organisé par l'AFECCAV (Bordeaux, 28-29-30 novembre 2000), 2002, 351 p.

BESSIÈRE, Bernard, *La Culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents – *Espagne* », 1992, 415 p.

----------, *Vingt ans de création espagnole. 1975-1995*, Paris, Nathan Université, « Civilisation. 128 », 1995, 127 p.

BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne* d'aujourd'hui, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, 127 p.

BIGAS LUNA & CANALS, Cuca, *Huevos de oro*, 1992, 98 p.

----------, *La teta y la luna (on parle français)*, 1994, 101 p.

BIGAS LUNA & CHAVES GASTALDO, Carmen, *Iberia: un proyecto de Bigas Luna*, Ediciones Aborigen, Festival de Cine de Arnedo, 2008, 1 carpeta (8 pliegos).

BIKANDI-MEJIAS, Aitor, *El Carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Madrid, Ed. del Laberinto, col. « Hermes », n° 9, 2000, 155 p.

BLANCO, Francisco ("Boquerini"), *Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones JC, 1989, 159 p.

BONET MOJICA, Lluís, « De la Iglesia y el anticristo », *La Vanguardia*, Barcelona, 01/11/1995, p. 39.

BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages* (1985), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », série « Théories de l'image. Images de la théorie », 2007, 289 p.

BONNEROT, Sylviane, *Visages du théâtre contemporain*, Paris, Masson et cie, coll. « Ensembles littéraires », 1971, 239 p.

BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía* (1974), Madrid, Taurus Humanidades, 1989, trad. Jesús Fernández Zulaica & Aurelio Martínez Benito, 368 p.

BOUQUET, Stéphane, *Acción mutante*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 474, décembre 1993, p. 82.

----------, *La Lune et le téton*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 491, mai 1995, p. 77.

BOURQUE, Guillaume, « Quand l'œuvre est à l'image de son sujet : *Gummo*, un film *freak* » *in* AUBRY, Danielle & VISY, Gilles (coord.), *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, Paris, Publibook, coll. « Audiovisuels & Cinéma », 2009, p. 43-58.

BOUZA, Fernando & BETRÁN, José Luis, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*, Barcelona, Random House Mondadori, col. « Debolsillo », n°121, 2005, 250 p.

BOYERO, Carlos, « Niños insomnes y traidores », *El Mundo*, 21/09/1991, p. 6.

BRACCO, Diane, « *La concejala antropófaga*, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 5, octubre de 2012, p. 94-111, disponible sur : <http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=87>

----------, « Figures et procédés du dédoublement dans *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) d'Álex de la Iglesia », *Líneas, revue interdisciplinaire d'études hispaniques* [en ligne], numéro en texte intégral, 2, décembre 2012, « Trompe-l'œil et vérité », disponible sur : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/736>

----------, « *El Madrid de la bestia* : l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], n° 13, 2014, mis en ligne le 30/12/2014, disponible sur : <http://ccec.revues.org/5302>

----------, « Affreux, sales et méchants : Evilio et le *Perturbado*, figures de l'outrance et de la déviance dans les courts-métrages de Santiago Segura (1992-1994) » *in* HANICOT-BOURDIER, Sylvie, FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 211-229.

----------, « Las entrañas de Madrid: la radiografía urbana de Álex de la Iglesia » *in* LLOMBART, María & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIe siècle*, *Pandora*, n° 12, Saint-Denis, Université Paris 8, 2014, à paraître.

BRAVO, Ana, « Inaugura con Santiago Segura 'Diálogos de cine'. ¿Berlanga 'versus' memoria? », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 31/05/2005, disponible sur : <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/31/cultura/11174998739.html>

BRÉMARD, Bénédicte (sous la direction de Marie-Claude Chaput), *Le Cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nanterre, 2003, 441 p.

----------, « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain » *in* BARILLET, Julie, HEITZ, Françoise, LOUGUET, Patrick & VIENNE, Patrick

(coord.), *L'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « Cinémas », 2008, p. 41-52.

----------, « Pedro Almodóvar : un cinéaste sans histoire ? » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 82-87.

BRENEZ, Nicole, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris / Bruxelles, De Boeck Université, 1998, 466 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, 188 p.

BRINKMANN, Sören, « Les années 1980 : l'hégémonie socialiste » *in* FEENSTRA, Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 68-70.

BRUNN, Alain (éd.), *Mesure et démesure*, Paris, Flammarion, coll. « Prépas scientifiques », 2003, 174 p.

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, 316 p.

BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, 210 p.

BUXTON, David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, 155 p.

CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto (coord.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 1997, 567 p.

CADÉ, Michel, « Confrontation 40 : à la recherche de l'hispanité », *Confrontation, L'hispanité au cinéma, Hommage à Marcel Oms*, Fondation Marcel Oms / Institut Jean Vigo, Festival de cinéma de Perpignan, du 1er au 8 avril 2004, p. 26-27.

CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca* (1987), Bari, Laterza, coll. « Sagittari Laterza », n° 8, 1987 (2a edizione), 213 p.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (1987), Madrid, Tecnos, 2003 (2ª edición), trad. Francisco Rodríguez Martín, 325 p.

CALLEJA, Pedro & COSTA, Jordi, Muertos de risa*: el álbum de la película*, Madrid, Gaviota, 1999, 79 p.

CAMÍ-VELA María, « Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 4, 2000, p. 249-263.

CANOVAS BELCHI, Joaquín, « Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura » *in* AUBERT, Jean-Paul & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *De Goya à Saura : échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, p. 83-92.

CANTEAUT, Stéphanie, « *Jamón jamón,* de Josep Bigas Luna : une question d'identité » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 83-94.

----------, « *El Día de la Bestia* d'Alex de la Iglesia, Espagne, 1997 : perte ou reconnaissance d'un Éros ? » *in* BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François & MOINE, Raphaëlle (coord.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, Actes du colloque organisé par l'AFECCAV (Bordeaux, 28-29-30 novembre 2000), 2002, p. 273-283.

CAÑEQUE, Carlos & GRAU, Maite, *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, col. « Destinolibro », n° 341, 1993, 351 p.

CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, col. « Palabra plástica », 1992, 446 p.

CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. « La lupa y el escalpelo », n° 9, 1987, 255 p.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », n° 21, 1991, 323 p.

CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, trad. Sylvie Sesé-Léger, 417 p.

CASSANI, Borja, « Entrevista a Pedro Almodóvar », dossier de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.

CASTILLA, Amelia, « Hago de facha pero mi película es antifascista », *El País*, 15/03/1998, p. 35.

----------, « Segura arremete contra la crítica y defiende la libertad del público », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 30/09/2005, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2005/09/30/cine/1128031202_850215.html>

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2010, 377 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis & CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relectura del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, sol. « Signo e imagen », n° 133, 2011, 222 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis & PENA PÉREZ, Jaime J., *Cine español. Otro trayecto histórico. Nueve puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, col. « Textos Minor », n° 11, 2005, 91 p.

CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio & ZUNZUNEGUI, Santos (coord.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, 534 p.

CELA, Camilo José, *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1939), prólogo de Francisco Umbral, versión PDF, disponible sur : <http://www.librosintinta.in/biblioteca/ver-pdf/www.librosgratisweb.com/pdf/cela-jose-camilo/san-camilo-1936.pdf.htx>

----------, « Dos tendencias de la nueva literatura española », *Papeles de son Armadans*, 79, 1962, p. 16-17.

CENTENO, Enrique, « Un sainete más », *Diario 16*, Madrid, 06/11/1982.

CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo, « España fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) » *in* RUZAFA ORTEGA, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 235-256.

CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Espaces ibériques », 2011, 184 p.

CHION, Michel, *Le Son au cinéma* (1985), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994, 220 p.

----------, *L'Audio-vision : son et image au cinéma* (1990), Paris, Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 (2ème édition), 186 p.

COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la Posguerra a la Posmodernidad*, Rubí (Barcelona), Anthropos, col. « Memoria rota. Exilios y Heterodoxias », serie « Estudios », 2005, 286 p.

COLMEIRO, José, DUPLAE, Christina, GREENE, Patricia & SADABELL, Juana (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture and Society*, Hanover, N. H., Darmouth College, Department of Spanish and Portuguese, 1995, 159 p.

COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télévisées ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010, 374 p.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

COMPITELLO, Malcolm Alan, « From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, 1999, p. 199-219.

CORBIN, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre* (*Histoire du corps*, volume 2), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 442 p.

CORREA ULLOA, Juan David, *Pedro Almodóvar. Alguien del montón*, Bogotá, Panamericana Editorial, col. « 100 personajes autores », 2005, 138 p.

COSTA, Jordi, « Cinema-spazzatura in Spagna: il fenomeno Torrente » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, p. 61-68.

----------, « Torrente aprende idiomas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 14/11/2006, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2006/11/14/cultura/1163458805_850215.html>

COURTINE, Jean-Jacques (coord.), *Les Mutations du regard. Le XXème siècle* (*Histoire du corps*, volume 3), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 522 p.

----------, *Déchiffrer le corps : penser avec Foucault*, Grenoble, Jérôme Million, 2011, 166 p.

CRESPO, Borja, « Álex de la Iglesia. Portrait of a famous monster » *in* AGUILAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*, Donostia-San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 1999, p. 57-71.

CRESPO, Irene, « Santiago Segura: 'El 3D está muy bien para la escatología y el porno », *Cinemanía*, n° 186, 2011, p. 84-87.

CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 1219 p.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, col. « AdHoc », serie « Seminarios », n° 4, 2004, 292 p.

CSERGO, Julia (coord.), *Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 254, 2009, 257 p.

CUETO, Roberto (ed.), ¿Qué he hecho yo para merecer esto!! *de Pedro Almodóvar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Textos Minor, 2009, 397 p.

DAVIES, Ann (ed.), *Spanish Cinema: New Perspectives for a New Century*, New York, Palgrave, 2011, 235 p.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 209 p.

DE FELIPE, Fernando, *Joel y Ethan Cohen. El cine siamés*, Barcelona, Glénat, 1999, 562 p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, 158 p.

----------, *Cinéma. I. L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 49, 1983, 298 p.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.

DELEYTO, Celestino, « Motherland: Space, Feminity and Spanishness in *Jamón jamón* (Bigas Luna, 1992) » *in* EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 270-285.

DE PABLO, Santiago (ed.), *Los Cineastas: Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho El Sabio, 1998, 399 p.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », n° 14, 1985, 286 p.

DESBLACHE, Lucile (coord.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 283 p.

DESCAMPS, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1986, 191 p.

DEVEL, Laetitia, « La figuration des corps de la ville. Photographie et cinéma de la fragmentation », *MEI (Médiation Et Information*), « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p. 162, disponible sur :
<http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue21/15MEI%20no%2021MEI-21.pdf>

DÍAZ, Roberto, « Vuelve Torrente… pero en cómic », *Infolibre. Información libre e independiente* [en ligne], [s. l.], Ediciones Prensa Libre, 30/08/2013, disponible sur :
<www.infolibre.es/noticias/cultura/2013/08/29/vuelve_torrente_pero_comic_7150_1026.html

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 297 p.

DIEGO, Rosa & VÁZQUEZ, Lydia (eds), *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Diputación foral de Álava, 1996, 205 p.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, « José Gutiérrez Solana, pintor de Madrid y de sus calles », *Revista de Occidente*, Madrid, año II, n° 10, abril 1924, p. 114-117.

D'LUGO, Marvin, « Bigas Luna's *Jamón, Jamón*: Remaking the National in Spanish Cinema » *in* COLMEIRO, José, DUPLAE, Christina, GREENE, Patricia & SADABELL, Juana (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture and Society*, Hanover, N. H., Darmouth College, Department of Spanish and Portuguese, 1995, p. 67-80.

----------, *Pedro Almodóvar*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press serie « Contemporary Film Directors », 2006, 176 p.

D'LUGO, Marvin & VERNON, Kathleen M. (eds), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, Wiley-Blackwell, coll. « Wiley-Blackwell companions to film directors », n° 5, 2013, 568 p.

DOMÍNGUEZ NÚÑEZ, Óscar & BARCELLÓS MORANTE, Elena María, « Lo quijotesco en *El día de la bestia* y la obra fílmica de Adolfo Aristarain », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, disponible sur :
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/quibesti.html>

D'ORS, Eugenio, *Lo barroco* (1935), Madrid, Tecnos / Alianza, col. « Neometrópolis », prólogo de Alfredo E. Pérez Sánchez, 2013, 144 p.

DREUX, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, 218 p.

DUMOUSSEAU-LESQUER, Magali, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012, 345 p.

DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien. Suivi de Marilyn Monroe et la sexualité* (1979), Paris, L'Harmattan, 2004, trad. Noël Burch, 213 p.

ECO, Umberto, *Postille a 'Il nome della rosa'*, *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1983, p. 507-533.

----------, *Travels in Hyperreality: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1986, 307 p.

----------, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, trad. Myriem Bouzaher, 452 p.

EPPS, Brad, « El ojo cojo: las muletas de Dalí » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 135-150.

EPPS, Brad & KAKOUDAKI, Despina (eds.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2009, 496 p.

ESPELT, Ramón, *Mirada al món de Bigas Luna*, Barcelona, Laertes, 1989, 299 p.

ESQUEMBRE, Jaime, « Decidí hacer un retrato del país a través de la comida y el sexo », *Cambio 16*, 28/09/1992.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994, 255 p.

ESQUIROL, Meritxell & FECÉ, Josep Lluís, « Un freak en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley* », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, p. 27-39.

ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, *Julio Medem*, Madrid, Cátedra, 2010, 215 p.

EVANS, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, col. « Paidós Comunicación Cine », n° 96, 1998, trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, 195 p.

---------- (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 350 p.

----------, Jamón jamón*, Bigas Luna (estudio crítico)*, Barcelona, Paidós, 2004, 118 p.

F., J.-M., « *Jamón Jamón* de Bigas Luna », *Le Monde*, 18/06/1993.

FANTONI MINNELLA, Maurizio, *Bigas Luna*, Roma, Gremese Editore, 2000, 112 p.

FAUCHEREAU, Serge (coord.), *Dalí*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Découvrons l'art », 2000, 63 p.

FAUCONNIER, David (sous la direction de Claudine Eizykman), *L'Esprit grotesque dans le cinéma espagnol. 1960-1965*, thèse de doctorat, 2 volumes, Université Paris 8, 2003, 579 p.

FECÉ, Josep Lluís, « La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente », *Archivos de la Filmoteca*, n° 49, 2005, p. 83-95.

FEENSTRA, Pietsie, *Les Nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, 297 p.

---------- (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, 193 p.

FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco, « *El día de la bestia*: Recasting Madrid », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, 2008, p. 33-45.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de València, col. « Oberta, Historia / Universitat de València », 2004, 264 p.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, « El cine como engaño », *El País*, 15/01/1994, p. 27.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, « Bigas Luna reinventa las 'Comedias bárbaras' », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 26/08/2003, disponible sur :
<elpais.com/diario/2003/08/26/revistaverano/1061848801_850215.html>

FERRERAS, Iñaki, « 61ª Edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Entrevista a Juanma Bajo Ulloa. Director de 'El Rey Gitano' », *Gaceta local* [en ligne], [s. l.], EditMaker, 15/11/2013, disponible sur :
<www.gacetaslocales.com/noticia/3979/Ocio/Director-de-El-Rey-Gitano.html>

FIEDLER, Leslie, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Shuster, coll. « Touchstone », 1978, 367 p.

FINTZ, Claude (éd.), *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2007, actes du colloque de Grenoble, décembre 2002, 405 p.

----------, *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2008, actes du colloque de Grenoble, décembre 2006, 506 p.

FLORES, Félix, « Bajo Ulloa: lo importante es cómo cuentas las cosas, no lo que cuentas », *La Vanguardia*, Barcelona, 30/10/1991, p. 63.

FONDEVILA, Santiago, « Bigas Luna apunta con su cámara a Cataluña », *La Vanguardia*, Barcelona, 07/03/1994.

FORGIONE, Anna Pasqualina, *Spiando Pedro Almodóvar. Il regista della distorsione*, Napoli, Giannini, 2003, 304 p.

FOUCAULT, Michel, « Cours du 22 janvier 1975 », *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études / Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 51-74.

FOURASTIÉ, Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983, 263 p.

FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago, « Enshared Between Pleasure and Politics: Looking for Chicas Bigas Luna, Re-viewing *Bambola* » *in* DAVIES, Ann (ed.), *Spanish Cinema: New Perspectives for a New Century*, New York, Palgrave, 2011, p. 93-113.

----------, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, ed. Bellaterra, serie « General Universitaria », n° 139, 2013, 378 p.

FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago & MARTÍNEZ-EXPOSITO, Alfredo, *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London / New York, I. B. Tauris, 2007, 278 p.

FRANCISCO, Itziar de, « Brutalidad ibérica », *El Cultural*, 25/09/2003.

FREIXAS, Ramón, « *Jamón jamón* », *Dirigido por*, 205, septiembre 1992, p. 36.

FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », série « Œuvres de Sigmund Freud », 1987, trad. Philippe Koeppel, 211 p.

FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », série « Espagnol », 189 p.

FUENTES, Víctor, « El cine de Almodóvar y la posmodernidad española (logros y límites) », *Cine-Lit*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1992, p. 209-218.

----------, *Los mundos de Luis Buñuel*, Madrid, Akal, 2000, 210 p.

GABILONDO, Joseba, « Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema » *in* LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, p. 262-279.

GABRIELA ROJAS, Ana & SÉRVULO GONZÁLEZ, Jesús, « Borau y García Berlanga se definen como dos pesimistas », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 27/07/2005, disponible sur : <http://elpais.com/diario/2005/07/27/espectaculos/1122415204_850215.html>

GAFAROT, Xavier, « Bigas Luna rueda una 'historia romántica de un niño que se enamora de una teta' », *Diario 16*, 24/03/1994, p. 51.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid* (1978), Seyssel, Champ Vallon, « L'or d'Atalante », 1998, 333 p.

GAILLEMAIN, Jean-Louis, *Dalí. Le Grand Paranoïaque*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard Arts », 2004, 159 p.

GALIZZI FLORES, Silvio, « Torrente en Montevideo », *El País* [en ligne], Madrid, Ed. El País, 04/11/2011, disponible sur : <http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/11/11/04/cultural_603608.asp>

GALLERO, José Luis, *Sólo se vive una vez la movida. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, 416 p.

GAME, Jérôme (coord.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2010, 252 p.

GÁMEZ FUENTES, María José, *Cinematergrafía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la Plana, Ellago Ed., Publicacions de la Universitat Jaume I, col. « Sendes », 6, 2004, 268 p.

GARCÍA, Rocío, « Álex de la Iglesia deja la Academia de Cine por su desacuerdo con la 'ley Sinde' », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 25/01/2011, disponible sur :

<http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910008_850215.html>

GARCÍA CHASCO, Gonzalo, « Balance del cine español en el año 2004 » *in* THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coord.), *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, CRINI (Université de Nantes), 2006, Voix Off n° 7, p. 25-48.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel, G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid / Barcelona, Egales, 2004, 247 p.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (ed.), *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo. Curso de verano de El Escorial*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, 129 p.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia & MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográfica)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, 291 p.

GARCÍA LORCA, Federico, « Teoría y juego del duende » (1918), *Conferencias* [en ligne], [s. l.], [s. e.], [s. d.], disponible sur :
<http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm>

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

----------, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 151 p.

GARDIES, André & HAMON-SIRÉJOL, Christine (coord.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, 183 p.

GARLAND THOMSON, Rosemarie (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996, 400 p.

GARRIGÓS, Pablo, « Santiago Segura: 'Berlanga es mi padre cinematográfico' », *Levante-EMV* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/06/2011, disponible sur :
<http://www.levante.emv.com/cultura/2011/06/18/santiago-segura-berlanga-padre-cinematografico/817203.html>

GAUDREAULT, André & JOST François, *Le Récit cinématographique* (1990), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005, 159 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », n° 33, 1982, 467 p.

----------, « Morts de rire », *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 134-225.

GIANDOMENICO, Amendola, *La città postmoderna: magie e paura della metrópoli contemporanea* (1997), Bari / Roma, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 2008, 272 p.

GILLE, Bernard, *Arrabal*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 12, 1970, 192 p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne & VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. « 128. Cinéma », n° 17, 1992, 128 p.

GÓMEZ, François-Xavier, « Álex de la Iglesia : j'avais quatre Bob l'éponge dans le cadre ! », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 07/01/2014, disponible sur : <http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/07/j-avais-quatre-bob-l-eponge-dans-le-cadre_971187>

GÓMEZ María Asunción, « On the Failure of Matricide. Juanma Bajo Ulloa's *La madre muerta* », *Journal of Interdisciplinary Studies on Film*, 1.1, 2008, p. 74-85.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel, *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, col. « Grandes maestros españoles del arte moderno y contemporáneo », 2006, 180 p.

GRIÑÁN, Francisco, « El cineasta y el productor Kike Mesa han presentado en San Sebastián el proyecto 'Rey gitano', que recupera el espíritu de 'Airbag' y se rodará en Málaga », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 25/09/2013, disponible sur : <http://blogs.diariosur.es/patiodebutacas/2013/09/25/bajo-ulloa-se-alia-con-la-productora-malaguena-andale-para-volver-a-la-direccion-con-una-comedia-loca/>

GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, 218 p.

GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989), Barcelona, Editorial Anagrama, col. « Argumentos », 2005, 371 p.

----------, « La fiesta de la cultura », *Letra internacional*, n° 95, 2007, p. 60-69.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 1995, 553 p.

HANICOT-BOURDIER, Sylvie, FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (coord.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, Presses Universitaires de Nancy, 2013, 609 p.

HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1966, trad. Ángela Figuera, 491 p.

HEINS WALKER, Lesley, « *What Did I Do to Deserve This*? The 'Mother' in the Films of Pedro Almodóvar » *in* TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, p. 273-288.

HEREDERO, Carlos F., « Jamón, jamón », *Diario 16*, 18/09/1992, p. 12.

----------, *Las huellas del tiempo. El cine español de los años 50*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, 600 p.

----------, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, 779 p.

----------, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, 414 p.

----------, « Nuovi creatori per nuove immagini » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 21-42.

HEREDERO, Carlos F. & SANTAMARINA, Antonio, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España-Nuevo Milenio, 2006, 246 p.

HERMAN, Edward S. & MC CHESNEY, Robert W., *The Global Media: the New Missionaries of Corporate Capitalism*, London, Cassell, 1997, 262 p.

HERNÁNDEZ LES, Juan & HIDALGO, Manuel, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, col. « Cinemateca Anagrama », 1981, 157 p.

HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994, 370 p.

HOLMLUND, Chris, *Impossible Bodies: Feminity and Masculinity at the Movies*, London / New York, Routledge, 2002, 237 p.

HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Madrid, El Arquero, col. « Temas de nuestro tiempo », 1989, trad. Carlos Laguna, 479 p.

HUERTA, Miguel Ángel « Torrente 4: Lethal Crisis » *in* MARTÍN, Jerónimo José, *et al.* (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2004, p. 119-121.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, *Análisis fílmico del cine español. 60 películas para un fin de siglo*, Salamanca, Caja Duero, 2006, 302 p.

HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell* (1827), Paris, Flammarion, 1968, p. 61-109.

HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De* Los santos inocentes *a* El día de la bestia, Sevilla, Ed. Alfar, col. « Alfar / Universidad », 102, serie « Investigación y ensayo », 1999, 221 p.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, 143 p.

----------, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London / New York, Routledge, 1994, 248 p.

----------, *The Politics of Postmodernism* (1989), London / New York, Routledge, 2002, 222 p.

IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3228, 1997, 127 p.

IFFLAND, James, « Theories of the Grotesque and Their Applicability to the Problem of the Grotesque in Quevedo », *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Book Limited, 1978, p. 17-57.

IGLESIA, Álex de la, « De Isbert, Ferreri, Azcona y Fernán-Gómez », *Cinemanía*, n° 8 (mayo), 1996, p. 76-77.

----------, « Autoentrevista demencial », *Fotograma.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 2001, disponible sur :
<fotograma.com/notas/yodirector/1421.shtml>

----------, « Discurso íntegro de Álex de la Iglesia en la entrega de los Goya », *El País* [en ligne], [s. l.], ediciones El País, 13/02/2011, disponible sur :
<http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/13/actualidad/1297551609_850215.html>

IGLESIA, Álex de la & GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *El día de la bestia. Libro oficial de la película* (guión), Valencia, Midons Ed., colección Serie B, 1995, 111 p.

----------, *Muertos de risa* (4ª versión), 1999, 93 p.

----------, *La comunidad* (3ª versión), Madrid, Lolafilms, 103 p.

IGLESIA, Álex de, *Payasos en la lavadora* (1997), Barcelona, Seix Barral, 2009, 176 p.

----------, *Recuérdame que te odie*, Barcelona, Planeta, 2014, 240 p.

ITUARTE PEREZ, Leire, *El imaginario posmoderno de la feminidad en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, serie « Tesis doctorales », 2007, 391 p.

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux Arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, trad. Florence Nevoltry, 608 p.

JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998, 216 p.

----------, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold / Oxford University Press, 2000, 326 p.

JOUSSE, Thierry & PAQUOT, Thierry (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 895 p.

JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, 203 p.

----------, *L'Analyse de séquences*, Paris, Colin, coll. « Armand Colin », 2004, 185 p.

----------, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, 432 p.

KATZ, Elihu & SZECKSÖ, Tamás (coord.), *Mass Media and Social Change*, Beverly Hills, CA, Sage, 1981, 271 p.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, 344 p.

KEOWN, Dominic, « The Catalan Body Politic as Aired in *La teta i la lluna* (Bigas Luna, 1994) » *in* RESINA, José Ramón & LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (eds.), *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, New York, SUNY, 2008, p. 161-172.

KERCHER, Dona, « Hitting the mark from television to film: Violence, Timing and the Comedy Team in Álex de la Iglesia's *Muertos de Risa* (1999) », *PostScript*, 21:2, 2002, p. 60-63.

KINDER, Marsha, « Pleasure and the new Spanish mentality. A conversation with Pedro Almodóvar », *Film Quarterly*, University of California, Fall 1987, p. 33-43.

---------- (ed.), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993, 553 p.

---------- (ed.), *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*, Durham / London, Duke University Press, 1997, 370 p.

KOWALSKY, Daniel, « Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982) » *in* BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 203-214.

KRÁL, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, 342 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 248 p.

L., E., « *Mes chers voisins* », *L'Express*, 04/07/2002.

LABANYI, Jo (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spanish Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2002, 352 p.

LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Anglet / Paris, Séguier, 2003, 198 p.

LARCHER, Jérôme, *Le Jour de la Bête*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 516, septembre 1997, p. 81.

LARRAGAÑA JUARISTI, Koldo & CALVO, Enrique, *Lo vasco en el cine (Las películas)*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca vasca, 1997, 600 p.

LARRAZ, Emmanuel, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1986, 341 p.

---------- (coord.), *Voir et lire Pedro Almodóvar*, *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critiques et documents », 1996, 88 p.

---------- (coord.), *Voir et lire García Berlanga :* El Verdugo, *Hispanística XX*, Centre d'Etudes et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critique et documents », 1998, 175 p.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 466 p.

LAURICHESSE, Hélène, « La sérialité au cinéma : une stratégie de marque ? », *Sérialité : densités et singularités*, *Mise au point* [en ligne], n° 3, 2011, mis en ligne le 29/03/2012, disponible sur : <http://map.revues.org/398>

LE BRETON, David, *La Chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, 335 p.

LEFÈVRE, Raymond, *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, coll. « Filmo 9 », 1984, 159 p.

LEMAIGRE, Bernard, *Karl Abraham*, Paris, PUF, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 2003, 127 p.

LENQUETTE, Anne, « Patty Diphusa de Pedro Almodóvar: un texte de la Movida », *Nouveaux discours narratifs sur l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris / Montréal, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents. Espagne », 1999, p. 187-234.

----------, « Representación(es) de lo divino en las películas de P. Almodóvar » *in* AA. VV., *Image et divinités*, actes du 2ème congrès international du Grimh (16-17-18 novembre 2000), Bron, Publications du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, p. 89-101.

----------, « Les représentations du corps dans *Jamón jamón* et *Huevos de oro* de Bigas Luna » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 109-118.

----------, « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 77, avril 2005, p. 77-87.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Pierre et Gilles au-delà du kitsch espagnol ? À travers l'étude du *Toréador* (1985) et de *La Madone au cœur blessé* (1991) » *in* AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, p. 23-37.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, 217 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 121, 2013, 327 p.

----------, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne* (2007), Paris, Seuil, 2011, 384 p.

LLOPART, Salvador, « Juanma Bajo Ulloa presenta *Airbag*, una broma con aspiraciones de crítica social », *La Vanguardia*, Barcelona, 19/06/1997, p. 50.

LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, 268 p.

LÓPEZ GARCÍA, José Luis, *De Almodóvar a Amenábar: el nuevo cine español*, Madrid, Notorious Ediciones, 2005, 270 p.

LÓPEZ SERRANO, Ricardo, *J. Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, 256 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

----------, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985* (1986), Paris, Galilée, coll. « Biblio essais », n° 4183, 1993, 150 p.

MAILLOT, Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 258 p.

MÁÑEZ, Julio A., « Bigas Luna debuta en el teatro con unas lujosas *Comedias bárbaras* », *El País*, 30/09/2003, p. 46.

MARÍN, Karmentxu, « He aprendido a tener una jeta descomunal », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 12/04/2009, disponible sur :
<http://elpais.com/diario/2009/04/12/ultima/1239487201_850215.html>

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, 396 p.

MARKS, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*, Durham / London, Duke University Press, 2000, 298 p.

MARKŬS, Saša, *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Littera, 2001, col. « Ensayo. Littera », n° 1, trad. Maja Andrijević, 144 p.

MAROTO CAMINO, Mercedes, « 'Madrid me mata'. Killing the Husband in Álex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Pedro Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) », *Forum for Modern Language Studies*, 41:3, 2005, p. 333-342.

MARTIN, Annabel, « Pedro Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*: Realism, Marginality and Women », *Cine-Lit*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1992, p. 227-231.

----------, « Almodóvar se tiñe de rosa: reinscripciones melodramáticas del conocimiento y del sentir », *Cine-Lit III: Essays on hispanic films and fiction*, Corvallis, Oregon State University, Department of Foreign Languages and Literatures, 1997, p. 14-22.

MARTÍN-CABRERA, Luis, « Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia » *in* SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n° 18, 2001, p. 79-91.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, « Contempla mis heridas: el cuerpo mancillado en Almodóvar », *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 94, December 2000, p. 83-108.

----------, « Ambivalencia, performatividad y nación en *La teta y la luna*, de José Juan Bigas Luna », *Garoza*, 2, 2002, p. 165-185.

MASONI, Tullio, *Marco Ferreri*, Roma, Gremese, 1998, 125 p.

MÉJEAN, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, coll. « Les Grands réalisateurs », 2004, 121 p.

MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, 281 p.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1978 (4ème tirage), 246 p.

----------, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II (1972), Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck esthétique », 1981 (3ème tirage), 219 p.

----------, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), Paris, Christian Bourgeois Éditeurs, 1993, coll. « Choix », série « Essais », 370 p.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, 637 p.

MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma* (2002), Armand Colin, 2005, 192 p.

MOLHO, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. XI-CXLII.

MOLINA FOIX, Vicente, *Cambio 16*, Madrid, 31/03/1986, p. 42.

----------, *Fotogramas*, n° 1718, Barcelona, abril de 1986, p. 6.

MONESTIER, Martin, *Cannibales. Histoires et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le Cherche Midi, 2000, 264 p.

MONGIN, Olivier, *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, 183 p.

MÓNICA & BEATRIZ, *Torrente 3, el Protector: una película de Santiago Segura*, Barcelona, La Cúpula, 2005, 32 p.

MONLEÓN, José B. (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Ediciones Akal, col. « Akal Universitaria », Serie Letras, 1995, 350 p.

MONTAGNE, Albert (coord.), *Le Monstre, du mythe au culte*, Colombelles, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 126, 2008, 261 p.

MONTAIGNE, Michel de, « De l'amitié » (chapitre XXVIII), *Les Essais* (1580), Livre I, Paris, Quadrige / PUF, édition de Pierre Villey (1924), 1999, p. 183-195.

MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, 246 p.

----------, « Il cinema spagnolo, un cinema di genere? » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Valentina Manacorda, p. 51-60.

MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 107-119.

----------, « Au nom du grand-père, du père et du Saint-Esprit… Ami : histolyse de la cellule familiale dans *Alas de mariposa* », *Sociocriticism*, vol. XV, n° 2 (dossier « Image(s) (II) »), 2002, p. 159-192.

MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ed. Libertarias, col. « Universidad », n° 28, 2002, 286 p.

----------, « Temporalidad e historia en 'La comunidad' de Álex de la Iglesia », *MLN* [en ligne], vol. 123, n° 2, Hispanic Issue, Mar. 2008, p. 374-395, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/30133938>

MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », n° 5, 1957, 192 p.

MOSER, Walter, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique » *in* DUCHET, Claude & VACHON, Stéphane (éd.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Québec, PUF / CCIFQ / XYZ, 1993, p. 519-533.

MOULLET, Luc, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Essais », 1993, 158 p.

MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (coord.), *Figures du loufoque à la fin du XXème siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », n° 109, 2003, 380 p.

MUÑOZ, Diego, « 'La teta i la lluna' es mi homenaje a Cataluña por encima de los nacionalismos », *La Vanguardia*, Barcelona, 06/10/1994, p. 47.

----------, « Mi película es un vómito sobre la España cutre que todos llevamos dentro », *La Vanguardia*, Barcelona, 09/03/1998, p. 36.

MURAT, Pierre, « *Jamón Jamón* de Bigas Luna », *Télérama*, 16/06/1993.

MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, 175 p.

NAITZA, Sergio & PATANÉ, Valeria (coord.), *¡Folle folle folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, Cagliari, Tredicilune, 1992, CCCXLVI p.

NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, Berkeley / L.A. / London, University of California Press, 1988, 307 p.

NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, col. « Humanidades », n° 10, 1996, 191 p.

NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, [s. l.], Quiasmo, 2009, 318 p.

NICKLAUS, Olivier, « La Madre muerta », *Les Inrockuptibles* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 30/11/1995, disponible sur :
<www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-madre-muerta/>

NIETO, Marta, « El hijo de la España casposa », *El País de las Tentaciones*, 06/03/1998, p. 4.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael & NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, 476 p.

OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste (Pepi, Kika, Víctor, Manuela et les autres)*, Paris / Condé-sur-Noireau, Éd. du Cerf / Corlet, coll. « 7e Art », 2002, 253 p.

O'DONNELL, Hugh, *Good Times*, *Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*, Leicester, Leicester University Press, 1998, 247 p.

ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. « Biblioteca del Dr. Vértigo », n° 12, 1997, 210 p.

----------, *Tony Leblanc. Genio y Figura* (con texto de Luis G. Berlanga y Santiago Segura), Ayuntamiento de Málaga, Festival de cine español de Málaga, col. « Homenaje », 1999, 171 p.

ORMAÑA ANDUEZA, Julieta, « De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 18, 2001, disponible sur :
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>

OSTRIA, Vincent, « *Balada triste* d'Álex de la Iglesia », *Les Inrockuptibles*, 22/06/2011.

PACHE, Raphaëlle, « Les corps hors normes chez Fellini » *in* GRUNERT, Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 121, 2006, p. 26-31.

PALACIO, Manuel, « El placer de ir al cine. El caso español » *in* MERLO, Philippe (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, actes du 5ème colloque international du GRIMH (Université Lumière-Lyon 2, 8-9 décembre 2005), Bron, Le Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 79-90.

PAREDES BADIA, Israel, *Imágenes del cuerpo*, Cáceres / Madrid, Asociación Cinéfila Re Bross / Filmoteca de Extremadura / Ocho y medio. Libros de cine, col. « Versión original », 2007, 225 p.

PATO, Alfonso, « Bajo Ulloa ficha a Tony Lomba », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 25/09/2013, disponible sur :
<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/25/galicia/1380122569_996046.html>

PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español de los 90*, Madrid, Ed. JC, 1993, 155 p.

----------, *El cine español actual*, Madrid, Monteleón., 2001, 203 p.

----------, *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, 2007, 463 p.

PELEATO, Floreal, « Le cinéma espagnol », *Positif*, avril 2003, p. 80-95.

PENJON, Jacqueline (coord.), *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2005, 213 p.

----------, *Débordements : études sur l'excès*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Cahier – Centre de recherche sur les pays lusophones », 2006, 301 p.

PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, 335 p.

PÈRE, Olivier, *Torrente, le bras gauche de la loi*, *Les Inrockuptibles*, 21/04/1999.

PÉREZ FRANCO, Neftalí, « La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n° 1, octubre de 2010, p. 39-73.

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, 985 p.

PÉREZ RUBIO, Pablo & HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 2011, col. « Colección de Letras », 254 p.

PISANO, Isabel, *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna.*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 2001, 329 p.

PLANES PEDREÑO, José A., « Balada triste de trompeta » *in* MARTÍN, Jerónimo José et al. (ed.), *Cine Fórum*, Madrid, Ed. Dossat, 2010, p. 217-218.

POHL, Burkhard & TÜRSCHMANN, Jörg (ed.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Francfurt, Iberocamericana / Vervuet, 2007, 351 p.

POLIMENI, Carlos, *Pedro Almodóvar y el* kitsch *español*, Madrid, Campo de Ideas, serie « Intelectuales », 2004, 127 p.

PUAUX, Françoise (coord.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Le Corlet, coll. « CinémAction », n° 82, premier trimestre 1997, 215 p.

----------, *Le Machisme à l'écran*, coll. « CinémAction », n° 99, 2001, 238 p.

QUINTANA, Ángel, « Juanma Bajo Ulloa no vol que 'Alas de mariposa' deixi el públic indiferent », *Punt Diari*, Gerona, 30/10/1991.

RABALSKA, Carmen, « A Dark Desire for the Grotesque » *in* RIX, Rob & RODRIGUEZ-SAONA, Roberto (eds), *Spanish Cinema: Calling the Shots*, Leeds, Trinity and All Saints, 1999, p. 91-111.

RAMÍREZ, Alejandro A., « El desplante neorromántico de Álex de la Iglesia en el contexto finisecular », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008, disponible sur :
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html>

RAMÍREZ, Fatima, « Al abrigo de la torrentemanía. El triunfo de lo cutre », *Tribuna de Actualidad*, 25/05/1998, p. 72.

RAMOS ALQUEZAR, Ramos, « Le fantastique espagnol, une approche historique du genre » *in* RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 33-50.

REBORDINOS, José Luis, « I cortometraggi dello stato spagnolo degli anni '90. Un decenio prodigioso » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 125-133.

RECIO GIL, David, « *Alas de mariposa*, de Juanma Bajo Ulloa », *Pliegos de la Ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, n° 7, 2004, p. 121-126.

REGUEIRO, Manuel (sous la direction de Janet Pérez), *Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela*, thèse de doctorat, Texas Tech University, 2009, p. 29, disponible sur :
<http://repositories.tdlr.org/ttuir/bitstream/handle/2346/12507/Regueiro_Manuel_Diss.pdf?sequence=1>

REMY, Vincent, « *Macho* de Bigas Luna », *Télérama*, 02/03/1994.

----------, « *La Lune et le Téton* de Bigas Luna », *Télérama*, 05/04/1995.

RESINA, José Ramón & LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (eds.), *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, New York, SUNY, 2008, 320 p.

RIBON, Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie-épistémologie », 1995, 457 p.

RICHARDSON, Niall, *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*, Farnham / Burlington VT, Ashgate, 2010, 237 p.

RIEGL, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1978, trad. Eliane Kaufholz, 210 p.

RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 160, 1977, 269 p.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997, 175 p.

RIX, Rob & RODRIGUEZ-SAONA, Roberto (eds), *Spanish Cinema: Calling the Shots*, Leeds, Trinity and All Saints, 1999, 153 p.

ROBERTCULTURALIA, « Novedad editorial: *Recuérdame que te odie*, de Álex de la Iglesia », *Blogculturalia* [en ligne], [s. l.], Wordpress.com, 25/06/2014, disponible sur : <http://blogculturalia.net/2014/06/25/novedad-editorial-recuerdame-que-te-odie-de-alex-de-la-iglesia/>

RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, 284 p.

RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » *in* MURCIA, Claude & THIBAUDEAU, Pascale (coord.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 95-105.

---------- (éd.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p.

RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel, *Luis Buñuel*, Paris / Courbevoie, Bifi / Durante, coll. « Ciné-Regards », 2000, 270 p.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, « *Pícaras*: The Modal Approach to the Picaresque », *Comparative Literature*, 1979, 31, p. 32-46.

ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa », *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997, p. 331-338.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Saint-Denis, 1991, 163 p.

ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid* (1853), Belval, Circé, 2004, trad. Sibylle Muller, 407 p.

ROSWITA & VASSEROT, Christilla (coord.), *Le Corps grotesque*, Toulouse, Lansman, Théâtre espagnol et argentin, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 3, 2002, 126 p.

ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e Art », 1997, 256 p.

ROUX, Louis (coord.), *Les Liens et le vide*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », n° 84, 1994, 178 p.

RUBIO, José Luis, « La vida al margen », *Cambio 16*, 10/11/1980, p. 111.

RUFFA, Astrid, KAENEL, Philippe & CHAPERON, Daniel (coord.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Éd. Desjonquères, 2007, 317 p.

RUZAFA ORTEGA, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, 264 p.

Sainte Bible, en latin et en français, avec des notes littérales, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations, tirées du Commentaire de dom Augustin CALMET, abbé de Senones, de l'abbé DE VENCE, et des Auteurs les plus célèbres, pour faciliter l'intelligence de l'Écriture Sainte, tome vingt-quatrième, *Apocalypse, chronologie sacrée, géographie sacrée*, Paris, Méquignon, 1823 (4ème édition revue, corrigée et augmentée de différentes notes), 13 volumes.

SALAZAR, María José & TRAPIELLO, Andrés (coord.), *José Gutiérrez Solana*, exposición marzo-junio de 2004 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, 379 p.

SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999, 199 p.

----------, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature* (2001), Paris, Armand Colin, coll. « 128. Littérature », 2005, 127 p.

SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona, Laertes, 2010, 164 p.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, 238 p.

----------, « Paisajes, pasajes y paisanajes de la memoria. La historia como simultaneidad en la comedia española de los noventa », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, 2001, p. 54-67.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente & BENET, Vicente J. (coord.), *Les Enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Espagne », 2010, 274 p.

SÁNCHEZ COSTA, Juanjo, « Bigas gusta con su cinta más personal », *El Periódico*, Barcelona, 09/09/1994, p. 47.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ed., 2005, 189 p.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, « Torrente, el brazo tonto de la ley », *Cine para leer*, Bilbao, Ed. Mensajero, col. « Equipo reseña », 1998, p. 560-562.

----------, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, 735 p.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « El cine español y la transición », *Artigrama*, n° 10, 1993, p. 507-522.

SARDUY, Severo, *Barroco* (1974), Paris, Seuil, 1975, trad. Jacques Henric et Severo Sarduy, 143 p.

SARTINGEN, Kathrin, « Las películas esperpénticas de Bigas Luna » *in* BERGER, Verena & SAUMELL, Mercè (ed.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Lit, 2009, p. 151-160.

SARTORI, Beatriz, « Bigas Luna: huevos con jamón », *El Mundo*, 07/04/1993, p. 39.

SAVADA, Elias & SKAL, David, « La difficile histoire de Freaks » *in* RISTERUCCI, Pascale & UZAL, Marcos (coord.), *Tod Browing, fameux inconnu*, Colombelles, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 125, 2007, p. 130-138.

SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. « Hispanic Monographs », series « Homenajes », n° 18, 2001, 314 p.

SCHAEFFER, Claudia, *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain*, Albany, State University of New York Press, 2003, 201 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p.

SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 231 p.

SCHIFANO, Laurence (coord.), *La Vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, 317 p.

SEGUIN, Jean-Claude, « Pedro Almodóvar : l'art d'accommoder les restes », *Nos années 1980*, *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, n° 7, 1989, p. 7-13.

----------, *Histoire du cinéma espagnol* (1994), Paris, Nathan, coll. « 128. Cinéma », n° 67, 2004, 127 p.

----------, « Pedro Almodóvar : dispositifs de postmodernité » *in* ROUX, Louis (coord.), *Les Liens et le vide*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux », n° 84, 1994, p. 123-143.

----------, « Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa ('Les ailes de la mort') », *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, n° 13, 1996, p. 77-92.

----------, « Pedro Almodóvar : les fausses dénonciations » *in* LARRAZ, Emmanuel (coord.), *Voir et lire Pedro Almodóvar*, *Hispanistica XX*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. « Critiques et documents », 1996, p. 23-42.

----------, « 20 ans de comédie en Espagne (1975-1995) » *in* PUAUX, Françoise (coord.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Le Corlet, coll. « CinémAction », n° 82, premier trimestre 1997, p. 175-181.

----------, « La madre muerta » *in* PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca española, serie mayor, 1997, p. 933-935.

----------, « La Dispersion des corps » *in* AA. VV., *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, Bron, GRIMH / GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, 1, Les journées du GRIMH / GRIMIA (Paris, décembre 2001), p. 29-40.

----------, « Le Gros Dégueulasse » *in* BESSIÈRE, Bernard & MENDIBOURE, Jean-Michel (coord.), *Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Toulouse, Lansman, Image espagnole contemporaine, CRIC 21, coll. « Hispania », n° 6, 2003, p. 119-127.

----------, « Une excentrique du cinéma espagnol : Chus Lampreave » *in* MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (coord.), *Figures du loufoque à la fin du XXème siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », n° 109, 2003, p. 113-124.

----------, « État du fantastique dans le cinéma espagnol », *Le Cinéma espagnol. Les Langues néo-latines*, n° 328, mars 2004, p. 55-70.

---------- (coord.), *L'Obscène*, Université Lyon 2, Grimh-LCE-Grimia, 2006, 203 p.

----------, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, coll. « Culture hispanique. Imágenes », 2009, 129 p.

----------, *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Tres Fronteras, col. « Monografías Filmoteca Regional Francisco Rabal », 2009, 286 p.

SEGUIN, Jean-Claude, MERLO, Philippe & RIESGO, Begoña (coord.), *L'Humour hispanique*, 2ème journée d'études (Lyon, 19 septembre 2003), Bron, Publication du GRIMH-GRIMIA-LCE, coll. « Les Journées du GRIMH-GRIMIA », n° 2, 2004, 233 p.

SEGURA, Santiago, *Santiago Segura's Torrente: el brazo tonto de la ley. The Book*, Barcelona, Ediciones B, 1998, 71 p.

----------, « El cine español no existe », *Academia*, n° 25, enero de 1999, p. 25.

----------, *Torrente 2: Misión en Marbella* (2a versión), junio 2000, Amiguetes Entertainment SL y Lolafilms SA, 110 p.

----------, *Torrente 3, el Protector* (2a versión), 29/10/2004, 113 p.

----------, « Recuerdos de Luis » *in* ALEGRE, Luis (ed.), *¡Viva Berlanga!*, Madrid, Cátedra, col. « Signo e imagen », 2009, p. 61-63.

----------, *Torrente 4*, 2011, 86 p.

SEGURA, Santiago & REBOLLO, Enric, *Torrente n° 1. Un descubrimiento de América muy cañí*, Barcelona, Planeta de Agostini, 2013, 96 p.

SEGURA, Santiago & VIZCAÍNO, Eduardo, *Un vendedor de película*, Barcelona, Alienta, 2012, versión eBook.

SEGURET, Olivier, « Du Basque Juanma Bajo Ulloa, 'la Madre Muerta' décrit, dans une atmosphère étrange, les avanies d'un trio infernal, scato et gourmand. Ulloa : chaos, caca et cacao », *Libération* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 04/04/1996, disponible sur : <http://www.liberation.fr/culture/0101178893-cinema-du-basque-juanma-bajo-ulloa-la-madre-muerta-decrit-dans-une-atmosphere-etrange-les-avanies-d-un-trio-infernal-scato-et-gourmand-ulloa-chaos-caca-et-cacao>

SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique de textes littéraires*, Liège, Éd. du Céfal, coll. « Grand écran, petit écran. Essais », 1999, 206 p.

SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, 318 p.

SINGER-DELAUNAY, Hélène, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, 195 p.

SIPIÈRE, Dominique & COHEN, Alain J.-J. (coord.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2007, 232 p.

SMITH, Paul Julian, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London / New York, Verso, 1994, 179 p.

----------, *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Spanish Contemporary Culture*, New York, Oxford University Press, 2000, 206 p.

----------, *Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2006, 160 p.

----------, *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, 200 p.

SOLDEVILA-DUARTE, Ignacio, « Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela » *in* CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 921-928.

SOLER, Juan, (coord.), *Perspectivas del cine actual, cine clásico, cine moderno*, Instituto de estudios almerienses de la diputación de Almería, 1993, 139 p.

SOLER, Lucas, *3 paellas con Bigas Luna*, Fundación Municipal de Cine – Mostra de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, 155 p.

SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, 288 p.

SOTINEL, Thomas, *Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma / Le Monde, coll. « Grands cinéastes », n° 9, 2007, 94 p.

SOUBEYROUX, Jacques (coord.), *Le Geste et sa représentation*, Université de Saint-Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n° 6, 1998, 199 p.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 (3ème édition), 1493 p.

STOCK, Ann Marie, « Eyeing Our Collections: Selecting Images, Juxtaposing Fragments, and Exposing Conventions in the Films of Bigas Luna » *in* TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, p. 171-187.

STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodóvar : conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1994, 157 p.

----------, « *La Madre muerta* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 501, avril 1996, p. 78.

SUBIRATS, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, México / Madrid / Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1988, 228 p.

TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, coll. « Hispanic issues », n° 16, 1998, 346 p.

TASSEL, Alain (éd.), *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *Narratologie*, n° 4, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, 373 p.

THIBAUDEAU, Pascale, « Censure et discours métaphorique dans le cinéma espagnol : une question de détails », *Le Cinéma en détails*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 1998, p. 89-104.

----------, « L'interférence des codes chez Pedro Almodóvar : quand la télévision passe au cinéma » *in* MONTOYA, Manuel (coord.), *Amadis*, 4, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2000, p. 347-365.

----------, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar » *in* CAMPAN, Véronique & MÉNÉGALDO, Gilles (coord.), *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, MSHS, 2003, p. 195-211.

----------, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? » *in* BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (coord.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 233-246.

----------, « De lo heterogéneo a lo híbrido en arte. El caso de *Bodas de sangre* » *in* CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, série « Espaces ibériques », 2011, p. 39-55.

----------, « El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* [en ligne], n° 13, 2013, p. 192-208, disponible sur : <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=198>

THIÉRY, Natacha, « Assomption du trompe-l'œil », *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », série « Cinéma », 2009, p. 95-102.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coord.), *Temps, mémoire et représentation. L'avant-scène du cinéma espagnol*, CRINI (Université de Nantes), 2006, Voix Off n° 7, 141 p.

TIREL, Magali (sous la direction de Françoise Dastur), *Excès : points de vue sur l'énigme du hors-limite*, thèse de doctorat en philosophie, Université Nice Sophia-Antipolis, 2003, 380 p.

TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, 186 p.

TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1985, 208 p.

TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, 348 p.

TRIANA-TORIBIO, Núria, « *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Almodóvar, 1984) » *in* EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 226-241.

----------, *Spanish National Cinema*, London / New York, Routledge, 2003, 202 p.

----------, « Santiago Segura: Just When You Thought Spanish Masculinities Were Getting Better… », *Hispanic Research Journal*, vol. 15, n° 2, 2004, p. 147-156.

TRUEBA, Fernando, « Acerca de Juanma », texte extrait du dossier de *Alas de mariposa*, conservé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », n° 254, 1974, 1757 p.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. « Austral Teatro », 1961, 295 p.

VALLENTÍN, Antonina, *Goya*, Buenos Aires, Losada, 1957, 338 p.

VALLET, Antoine, RAMBAUD, Charles & FALCOMBELLO, Louis, *Les Genres du cinéma*, Paris, Ligel, coll. « Perspectives », n° 461, 1958, 116 p.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2007, 188 p.

VARDERI, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, 239 p.

VARGA, Josu de la, « Las paradojas del éxito de *Torrente* de Santiago Segura », *Forum Libertas*, diario digital [en ligne], [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur : <http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/noticia.php?id_noticia=19579&id_seccion=9>

VASSE, David, « *Torrente* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 534, avril 1999, p. 98.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente* (1989), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Éclats », 1990, trad. J. P. Pisetta, 98 p.

VATTIMO, Gianni *et al*., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, col. « Autores, textos y temas Hermeneusis », 1990, 169 p.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, coll. « Papers and Architecture », 1966, 143 p.

VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & CASTRO, Débora, *Cómo hacer cine 2.* El día de la bestia *de Álex de la Iglesia*, Madrid, Editorial Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 131, 2002, 233 p.

----------, *Cómo hacer cine 5.* La madre muerta*, de Juanma Bajo Ulloa*, Madrid, Ed. Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n° 140, 2005, 192 p.

VERGEZ-SEIJA, Sarah (coord.), *La Peau. Un continent à explorer*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Mutations », n° 240, 2005, 128 p.

VERNON, Kathleen & MORRIS, Barbara (ed.), *PostFranco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Westport (Connecticut) / London, Greenwood Press, coll. « Contribution to the study of popular culture », n° 43, 1995, 194 p.

VIANA, Víctor & PLA, Lena, « Las Comedias Bárbaras de Bigas Luna », *Cuadrante: Revista cultural de 'Asociación Amigos de Valle-Inclán'*, n° 11, 2005, p. 91-100.

VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Barcelona, Ed. Destino, col. « Destinolibro », n° 285, 2000, 440 p.

----------, « Introduzione al cinema spagnolo degli anni '90 » *in* ARMOCIDA, Pedro, SPAGNOLETTI, Giovanni & VIDAL, Nuria, *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 21-29 giugno 2002), Torino, Lindau, 2002, trad. Giorgio De Marchis, p. 15-20.

----------, « Volver a Torrente », [s. l.], [s. e.], 18/03/2011, disponible sur le blog de l'auteure : <http://nuvidal.blogspot.fr/2011/03/volver-torrente.html>

VIGARELLO, Georges (coord.), *De la Renaissance aux Lumières* (*Histoire du corps*, volume 1), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, 573 p.

----------, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, 2010, 363 p.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherche », 2002, 477 p.

WEINRICHTER, Antonio, *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón/Fundación Municipal de Cultura, 1992, 94 p.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.), *Pedro Almodóvar: Interviews*, Jackson, University of Mississippi Press, 2004, 175 p.

YARZA, Alejandro, *El reciclaje de la historia: Camp. Monstruos y travestís en el cine de Pedro Almodóvar* (1994), Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, col. « Universidad », n° 24, 1999, 226 p.

----------, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, col. « Universidad », 1999, 226 p.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a* Luces de Bohemia*)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 205 p.

ZANELLO TICÓ, Liliana, *Crueldad y sexo en la novela española contemporánea: del Tremendismo a la Generación X*, Antigua Librería, Prado, Buenos Aires, 1998, 123 p.

ZORRILLA, Mikel, « 'Rey Gitano', el nuevo 'Airbag' de Juanma Bajo Ulloa », *Blog de cine* [en ligne], [s. l.], WeblogsSL, 25/09/2013, disponible sur :
<www.blogdecine.com/noticias/rey-gitano-el-nuevo-airbag-de-juanma-bajo-ulloa>

ZUNZUNEGUI, Santos, « Retablo del esperpento, el sainete, el mito y la vanguardia o las vetas creativas del cine español » *in* AA. VV., *Image et hispanité*, Bron, Publication du Grimh / Grimia, Université Lumière-Lyon 2, Cahiers du GRIMH n° 1, Actes des premières journées du GRIMH (21-23 novembre 1998), 1999, p. 465-477.

ZURIÁN, Fran A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Actas del Congreso Internacional « Pedro Almodóvar », Cuenca, 26-29 de noviembre de 2003, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 530 p.

« La teta y la luna », *Deia*, Vizcaya, 21/10/1994, p. 51.

« Me trae sin cuidado que mi película no sea exportable », *El Ideal Gallego General*, A Coruña, 25/03/1998, p. 22.

« *Torrente*, un arroto de liberdade », *A Nosa Terra*, Pontevedra, 16/04/1998, p. 24.

« Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste...* », *Cineyteatro* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 17/01/2010, disponible sur :
<http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>

« *Pánico en el túnel*, el filme más visto de la década », *El Mundo* [en ligne], [s. l.], Unidad Editorial Internet, 31/10/2010, disponible sur :
<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/31/television/1288526942.html>

« Sacha Baron Cohen: candidato para encarnar a Torrente », *El País* [en ligne], [s. l.], Ediciones El País, 16/12/2010, disponible sur :
<http://elpais.com/elpais/2010/12/16/actualidad/1292485729_850215.html>

« Los cameos de Torrente, otro de los ganchos de Santiago Segura », *Sur.es* [en ligne], [s. l.], Diario SUR Digital, 11/03/2011, disponible sur :

<www.diariosur.es/20110311/mas-actualidad/cultura/cameos-torrente-otro-ganchos-201102111205.html>

« Taquilla: *Torrente 4* es la tercera producción más exitosa del mercado internacional, *Los colores de la montaña* superó al cine hollywoodiense en Colombia », *Noticine.com* [en ligne], [s. l.], [s. e.], 15/05/2011, disponible sur : <http://www.noticine.com/industria/42-industria/14778-taquilla-qtorrente-4q-es-la-tercera-produccion-mas-exitosa-del-mercado-internacional-qlos-colores-de-la-montanaq-supero-al-cine-hollywoodiense-en-colombia.html>

« Au lieu d'assassiner des gens, je fais des films ! », *Le Journal du dimanche*, 19/06/2011.

« Rodar 'Segundo origen' será el mejor homenaje a Bigas Luna », *Lavanguardia.com* [en ligne], [s. l.], La Vanguardia Ediciones, 06/04/2013, disponible sur : <www.lavanguardia.com/cine/20130406/54372087468/rodar-segundo-origen-sera-el-mejor-homenaje-a-bigas-luna.html>

« Santiago Segura, el hombre detrás de 'Torrente' », *El Vocero de Puerto Rico* [en ligne], San Juan, 05/09/2013, disponible sur : <www.vocero.com/santiago-segura-un-hombre-con-muchos-sombreros/>

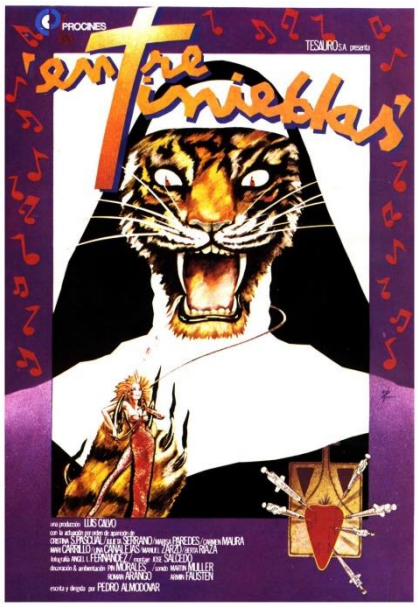
« Bajo Ulloa: 'Ya no nos dejan ni gastar bromas' », *Diariovasco.com* [en ligne], San Sebastián, Sociedad Vascongada de Publicaciones, 25/09/2013, disponible sur : <http://www.diariovasco.com/zinemaldia/noticias/bajo-ulloa-dejan-gastar-201309251605.html>

ANNEXES :

FICHES TECHNIQUES DES FILMS DU CORPUS

Entre tinieblas

(*Dans les ténèbres*)



Pays : Espagne

Durée : 115 minutes

Date de sortie en Espagne : 3 octobre 1983

Réalisation et scénario : Pedro Almodóvar

Production : Luis Calvo et Luis Briales pour Tesauro

Photographie : Ángel Luis Fernández

Son : Martin Müller, Armin Fausten

Montage : José Salcedo

Musique : Cam España

Distribution : Cristina Sánchez Pascual (Yolanda Bel) ; Julieta Serrano (Mère Supérieure) ; Mari Carrillo (Marquise) ; Marisa Paredes (Sor Estiércol) ; Lina Canalejas (Sor Víbora) ; Carmen Maura (Sor Perdida) ; Chus Lampreave (Sor Rata de Callejón) ; Manuel Zarzo (prêtre) ; Marisa Tejada (Lola) ; Cecilia Roth (Merche).

Pour échapper à la police après le décès accidentel de son compagnon, mort d'une overdose, la chanteuse de cabaret Yolanda Bel trouve refuge auprès des *Redentoras Humilladas*, congrégation religieuse recueillant les filles perdues. La Mère Supérieure étant l'une de ses ferventes admiratrices, une relation trouble se tisse entre les deux femmes, unies par leur toxicomanie. Tandis que la nonne s'éprend de la nouvelle-venue, Yolanda fait la connaissance des autres membres de cette communauté peu conventionnelle : Sor Perdida veille à l'entretien du couvent et élève un tigre dans le jardin ; Sor Estiércol, assassine repentie, consomme des acides qui lui provoquent des visions mystiques ; Sor Rata de Callejón écrit des romans à l'eau de rose sous le pseudonyme de Concha Torres, identité littéraire que tente d'usurper sa sœur ; Sor Víbora et le prêtre se consacrent à la confection de robes de haute couture pour des sculptures de la Vierge. Mais privé du soutien financier de la marquise, mère d'une ancienne religieuse dévorée par les cannibales en Afrique, le couvent doit fermer ses portes. À l'issue d'une fête organisée en l'honneur de la Mère Supérieure, la congrégation se dissout : Sor Perdida décide de retourner à Albacete et confie son tigre au couple formé par Sor Víbora et le prêtre, qui se sont déclaré leur amour ; Sor Rata de Callejón et Yolanda partent vivre avec la marquise ; seule Sor Estiércol demeure aux côtés de la Mère Supérieure, bouleversée par le départ de la chanteuse.

¿Qué he hecho yo para merecer esto!

(*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*)

Pays : Espagne

Durée : 102 minutes

Date de sortie en Espagne : 25 octobre 1984

Réalisation et scénario : Pedro Almodóvar

Production : Hervé Hachuel et Luis Briales pour Tesauro

Photographie : Ángel Luis Fernández

Son : Bernardo Menz

Montage : José Salcedo

Musique : Bernardo Bonezzi

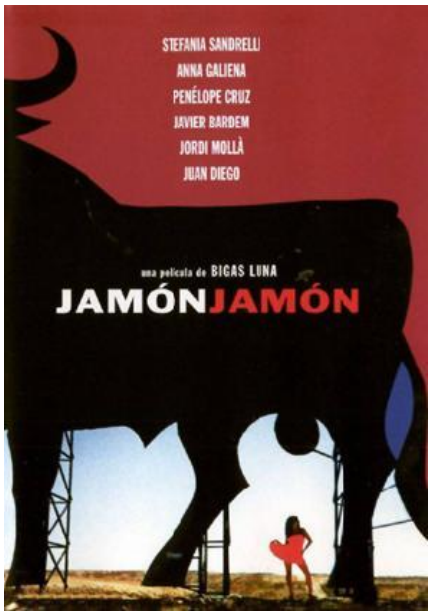
Distribution : Carmen Maura (Gloria) ; Ángel de Andrés López (Antonio) ; Chus Lampreave (la grand-mère) ; Verónica Forqué (Cristal) ; Kiti Manver (Juani) ; Juan Martínez (Toni) ; Miguel Ángel Herranz (Miguel) ; Gonzalo Suárez (Lucas) ; Amparo Soler Leal (Patricia) ; Emilio Gutiérrez Caba (Pedro) ; Luis Hostalot (Polo) ; Katia Lortiz (Ingrid Müller) ; Sonia Anabela

Holiman (Vanessa) ; Jaime Chávarri (client strip-tease) ; Javier Gurruchaga (dentiste) ; Francisca Caballero (la voisine du village) ; María del Carmen Rives (la pharmacienne) ; Cecilia Roth (la femme de la publicité) ; Diego Careti (l'homme de la publicité) ; Agustín Almodóvar (le guichetier de la banque) ; Pedro Almodóvar et Fabio McNamara (clip « La bien pagá »).

Gloria, femme de ménage constamment sous l'emprise d'amphétamines, mène une existence sordide dans un petit appartement de la banlieue madrilène aux côtés de son époux misogyne Antonio, chauffeur de taxi, de sa belle-mère et de ses deux fils, Toni, *dealer* à ses heures, et Miguel, qui se prostitue auprès des pères de ses camarades de classe. Son combat quotidien pour assurer la subsistance de sa famille l'amène à côtoyer toute une galerie de personnages hauts en couleurs : ses voisines, l'exubérante prostituée Cristal et la couturière revêche Juani, qui maltraite sa fille Vanessa, dotée de pouvoirs télékinésiques, le couple d'écrivains ratés Lucas et Patricia, chez qui Gloria effectue des ménages, le psychiatre alcoolique Pedro, l'inspecteur de police impuissant Polo, ainsi qu'un dentiste pédophile auquel elle vend son fils cadet pour s'acheter un fer à friser. Excédée par une crise de manque, elle se dispute violemment avec son mari, déterminé à aller retrouver son ancien amour, la chanteuse allemande Ingrid Müller, censée venir lui rendre visite à Madrid, et lui assène un coup d'os à jambon, mortel. À l'issue d'une piètre enquête policière, l'origine du crime reste inexpliquée. Toni et sa grand-mère décident de quitter la capitale pour regagner le village familial. Désormais seule, Gloria envisage d'attenter à ses jours mais y renonce, sauvée *in extremis* par son fils Miguel qui a abandonné le dentiste pour revenir vivre avec elle.

Jamón jamón

(Jambon jambon)



Pays : Espagne

Durée : 94 minutes

Date de sortie en Espagne : 4 septembre 1992

Réalisation : Bigas Luna

Scénario : Bigas Luna et Cuca Canals

Dialogues : Quim Monzó

Production : Andrés Vicente Gómez pour Lola Films ; Ovideo TV

Photographie : José Luis Alcaine

Son : Miguel Rejas

Montage : Teresa Font

Musique : Nicola Piovani

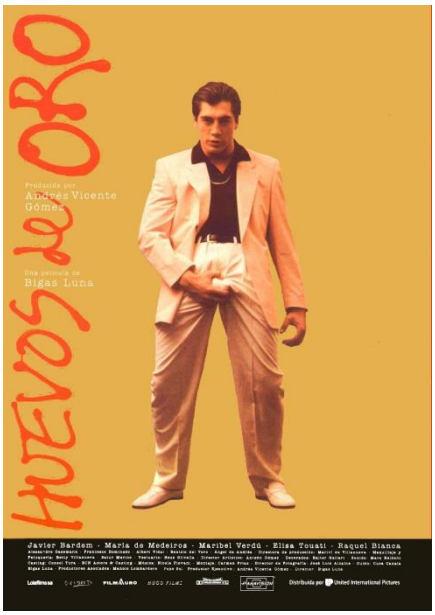
Distribution : Penélope Cruz (Silvia) ; Javier Bardem (Raúl) ; Jordi Mollà (José Luis) ; Stefania Sandrelli (Conchita) ; Anna Galiena (Carmen) ; Juan Diego (Manuel).

Récompense : Lion d'Argent à la Mostra de Venise (1992).

De modeste condition sociale, Silvia vit avec ses sœurs et sa mère Carmen, tenancière d'un bar à hôtesses dans le désert aragonais. Elle attend un enfant de son petit ami José Luis, fils de bonne famille qui lui promet de la présenter à ses parents et de l'épouser. Mais la mère du jeune homme, Conchita, femme castratrice et patronne ambitieuse d'une entreprise de sous-vêtements masculins, ne l'entend pas de cette oreille. Elle échafaude un plan pour briser la relation amoureuse de José Luis : elle visionne les vidéos d'un casting organisé par son entreprise pour une campagne publicitaire de caleçons et fait appel au mannequin qui lui semble le plus viril, Raúl, afin de séduire la fiancée de son fils. D'abord rejeté par celle-ci, il parvient à la détourner de José Luis, lequel, de son côté, entretient en secret une relation avec la mère de Silvia, qui fut aussi jadis la maîtresse de Manuel, père du jeune homme. Quant à Conchita, elle est victime de sa propre machination et finit par s'éprendre de Raúl, qui lui accorde ses faveurs en échange de l'achat d'une moto sportive. S'apercevant que Silvia lui préfère Raúl, José Luis, désespéré, fait irruption dans le hangar à jambons où travaille son rival et le découvre en compagnie de sa propre mère. S'ensuit alors un duel à coups de jambon entre les deux hommes, qui s'achève par la mort de José Luis ; atteint dans sa virilité, Raúl vient se lover dans le giron de Conchita tandis que Carmen, Manuel et Silvia, qui s'est finalement réfugiée auprès de ce dernier, les rejoignent.

Huevos de oro

(*Macho*)



Pays : Espagne / Italie / France

Durée : 95 minutes

Date de sortie en Espagne : 24 septembre 1993

Réalisation : Bigas Luna

Scénario : Bigas Luna et Cuca Canals

Production : Andrés Vicente Gómez pour Lola Films en collaboration avec Ovideo TV, Filmauro et Hugo Films

Photographie : José Luis Alcaine

Directeur artistique : Antxón Gómez

Son : Marc A. Beldent

Montage : Carmen Frías

Musique : Nicola Piovani

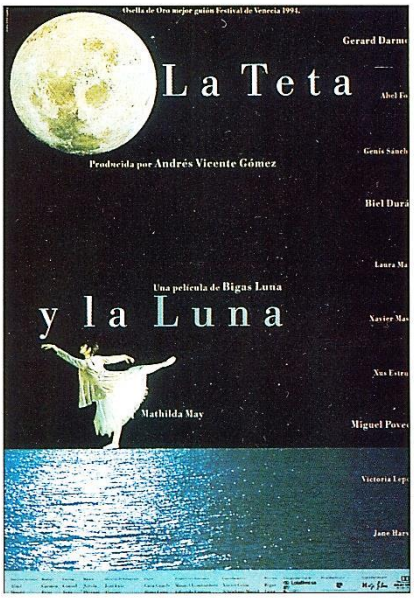
Distribution : Javier Bardem (Benito) ; Elisa Touati (Rita) ; Maribel Verdú (Claudia) ; María de Medeiros (Marta) ; Raquel Bianca (Ana) ; Alessandro Gasman (Miguel) ; Francesco Maria Dominedo (Mosca) ; Albert Vidal (Folch) ; Ángel de Andrés (Gil) ; Benicio del Toro (Bob).

Récompense : Mention spéciale du Jury du Festival de Cinéma de Saint-Sébastien (1993).

Benito effectue son service militaire à Melilla avec son ami Miguel. Découvrant que sa fiancée marocaine Rita le trompe avec ce dernier, il émigre à Benidorm où il fonde une société de construction immobilière et fait peu à peu fortune. À l'occasion d'un déjeuner dans un restaurant, il fait la connaissance de la sensuelle Claudia, qui devient sa maîtresse. Mû par l'ambition, il séduit également la fille de son banquier, Marta, et l'épouse. Grand admirateur du personnage de Dalí et de ses œuvres, dont les reproductions ornent ses propriétés, il emménage avec Marta dans une luxueuse villa, tout en continuant à rendre visite à Claudia dans sa garçonnière. Obsédé par l'idée de tout posséder en double, il réunit une nuit les deux femmes dans son lit et leur impose un ménage à trois dont elles finissent par s'accommoder. Mais à l'issue d'une soirée trop arrosée, Benito et Claudia sont victimes d'un accident de voiture : la jeune femme périt et le protagoniste est grièvement blessé. Il doit suivre une rééducation mais souffre désormais d'impuissance. Parallèlement, son ami Mosca se tue sur le chantier de l'un de ses immeubles et son entreprise fait faillite. Un soir, dans une discothèque, Benito rencontre une danseuse latino-américaine, Ana, et la ramène chez lui. Peu disposée à tolérer la présence de cette nouvelle conquête, Marta quitte son mari, lequel décide de suivre Ana à Miami, destination dont il a toujours rêvé mais qui s'avère être en réalité pour le don juan une terre de désillusions : il perd toute position sociale et c'est désormais lui qui doit accepter le ménage à trois que lui impose sa compagne avec le jardinier.

La teta y la luna

(La Lune et le Téton)



Pays : Espagne / France

Durée : 90 minutes

Date de sortie en Espagne : 7 octobre 1994

Réalisation : Bigas Luna

Scénario : Bigas Luna et Cuca Canals

Production : Andrés Vicente Gómez pour Lola Films ; Cartel ; Hugo Films ; Sogepag

Photographie : José Luis Alcaine

Direction artistique : Aimé Deudé

Effets spéciaux : Juan Ramón Molina

Montage : Carmen Frías

Son : Marc A. Beldent et José Antonio Bermúdez

Musique : Nicola Piovani

Distribution : Biel Durán (Tete) ; Mathilda May (Estrellita) ; Gérard Darmon (Maurice) ; Miguel Poveda (Miguel) ; Xus Estruch (Stallone) ; Abel Folk (le père de Tete) ; Laura Mañá (la mère de Tete) ; Xavier Massé (le grand-père de Tete) ; Jane Harvey (la Caballé).

Récompenses

1994

Prix Osella du meilleur scénario à la Mostra de Venise.

Prix *Ondas de Cinematografía*.

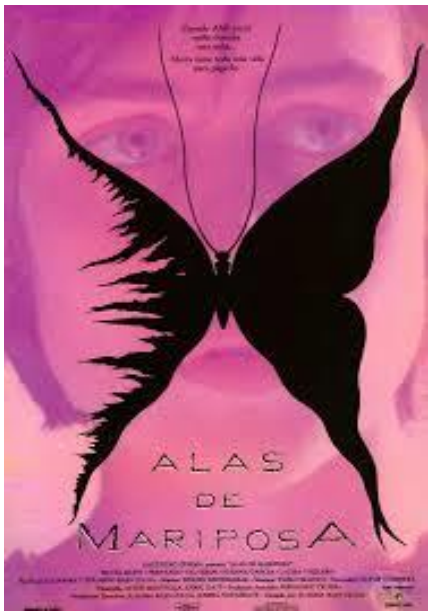
1995

Cœur d'Or au Festival International du Film D'Amour à Mons.

Tete a huit ans et est *anxaneta*. Malgré les encouragements virils de son père qui s'efforce de lui transmettre l'orgueil catalan, il échoue à gravir un *castell*. Ce sentiment de frustration est redoublé par la naissance d'un petit frère qui vient le priver de l'exclusivité du lait maternel. Tete, qui ne trouve de réconfort qu'auprès de son grand-père, entreprend alors de conquérir un nouveau sein et porte son choix sur celui de la danseuse franco-portugaise Estrellita, qui s'est provisoirement installée sur la côte catalane pour une série de représentations dans un cabaret local. Mais le garçonnet doit faire face à la concurrence de son mari, le pétomane Maurice, et à celle d'un habitant de son village, le jeune Miguel, d'origine andalouse. Ses tentatives pour attirer l'attention de la foraine font de lui le témoin privilégié des amours de ces trois personnages : malgré les sentiments profonds qu'elle éprouve pour son époux, plus âgé et impuissant, Estrellita, séduite par les chants flamencos de Miguel, tombe dans les bras de ce dernier. La quête menée par Tete permettra à l'enfant de mûrir et de réaliser sa masculinité en parvenant enfin à se hisser au sommet du *castell*, tandis qu'Estrellita et Maurice poursuivront leur tournée internationale en compagnie de Miguel.

Alas de mariposa

(Ailes de papillon)



Pays : Espagne

Durée : 108 minutes

Date de sortie en Espagne : 18 octobre 1991

Réalisation : Juanma Bajo Ulloa

Scénario : Juanma Bajo Ulloa et Eduardo Bajo Ulloa

Production : Juanma Bajo Ulloa et Joseba Nafarrate pour Gasteizko Zinema, avec la participation de Fernando Trueba

Photographie : Aitor Mantxola et Enric Daví

Montage : Pablo Blanco

Son : Goldstein & Steinberg

Musique : Bingen Mendizábal

Distribution : Laura Vaquero (Ami enfant) ; Susana García Díez (Ami adolescente) ; Silvia Munt (Carmen) ; Fernando Valverde (Fernando) ; Txema Blanco (Alejandro) ; Alberto Martín Aranaga (Gorka) ; Olivia Sánchez (Olivia) ; Carmen Ruiz del Corral (l'institutrice).

Récompenses (1991)

Concha de Oro au Festival de Saint-Sébastien.

Goya du meilleur réalisateur débutant, du meilleur scénario original et de la meilleure actrice (Silvia Munt).

Amanda, dite Ami, grandit dans une modeste famille espagnole, aux côtés d'un père aimant, Gabriel, éboueur de son état, et d'une mère, Carmen, femme au foyer obnubilée par l'idée de donner naissance à un fils, obsession que lui a transmise son propre père. Plutôt introvertie, l'enfant n'a qu'une seule amie, Olivia, et se réfugie dans le dessin, s'appliquant en particulier à représenter des papillons. Son austère grand-père meurt et Carmen tombe enceinte. Dès lors, les rapports entre la mère et la fillette commencent à se détériorer. À la naissance du fils tant attendu, la paranoïa s'empare de Carmen qui, persuadée qu'Ami va s'en prendre au nouveau-né, rêve que celle-ci le défenestre et la bat en découvrant le berceau vide. Blessée après une chute, Ami est rejetée par sa mère, en train d'allaiter le bébé, et décide alors de faire disparaître son petit frère en l'étouffant avec un coussin. Une dizaine d'années plus tard, les relations familiales ont achevé de se dégrader : Ami est devenue une adolescente repliée sur elle-même et vit recluse dans sa chambre, qu'elle décore d'effrayantes créations en métal. Carmen est tombée dans la dépression et Gabriel est le témoin impuissant de la haine que se manifestent mère et fille. L'adolescente commence à voler des provisions à l'épicerie pour pouvoir économiser l'argent des commissions, dans l'espoir de fuir un jour son foyer. Un jeune collègue de son père, Gorka, tente de la séduire par l'entremise de la porte d'entrée. Un soir, alors qu'Ami apporte son dîner à son père sur son lieu de travail, Gorka l'attire dans un baraquement et la viole. Gabriel se précipite pour la secourir, trop tard, et l'agresseur lui assène un coup fatal sur la nuque, qui le laisse paralysé à vie. Alors qu'Ami s'apprête à quitter la maison familiale, Carmen, qui a perdu la raison et se croit revenue des années en arrière, s'adresse avec tendresse à sa fille. Émue, celle-ci choisit de rester pour prendre en charge ses parents malades et mettre au monde l'enfant qu'elle attend.

La madre muerta

(La Mère morte)

Pays : Espagne

Durée : 108 minutes

Date de sortie en Espagne : 14 janvier 1994

Réalisation : Juanma Bajo Ulloa

Scénario : Juanma Bajo Ulloa et Eduardo Bajo Ulloa

Production : Gasteizko Zinema, avec la collaboration de Sogepag

Photographie : Javier Aguirresarobe

Direction artistique : Satur Idarreta

Montage : Pablo Blanco

Son : Gilles Ortion

Musique : Bingen Mendizábal

Distribution : Karra Elejalde (Ismael) ; Ana Álvarez (Leire) ; Lio (Maite) ; Silvia Marsó (Blanca) ; Ramón Barea (le propriétaire du *nightclub*) ; Gregoria Mangas (la vieille femme) ; Elena Irureta (la directrice de la clinique) ; Raquel Santamaría (Leire enfant).

Récompenses

1993

Prix du meilleur réalisateur au Festival de Cinéma de Montréal.

Prix de la meilleure actrice (Ana Álvarez) et Prix de la Critique du meilleur film au Festival International de Stockholm.

Prix du Public et Prix de la Critique Internationale du meilleur film au Festival International de Porto Rico.

Goya des meilleurs effets spéciaux.

1994

Prix de la meilleure actrice (Ana Álvarez) au Festival de Carthagène des Indes.

Prix du Public du meilleur film au Festival Cinéma Méditerranée de Montpellier.

Prix du Gouvernement Flamand de la distribution au Festival International de Cinéma Van-Vlaanderen de Gand.

Prix du meilleur film au Festival International du Cinéma de São Paulo.

1995

Prix du meilleur réalisateur, prix du meilleur acteur (Karra Elejalde) et Prix du Public du meilleur film au Festival International de Cinéma Fantastique Fantasporto (Portugal).

Grand Prix Lino Ventura du meilleur film au Festival du Film d'Action et d'Aventure de Valenciennes.

Mention Spéciale du Jury de la meilleure actrice (Ana Álvarez) au Festival International du film policier de Cognac.

1996

Prix du meilleur acteur (Karra Elejalde) et Prix du Jury du meilleur film au Festival International de Cinéma d'Aubagne.

1997

Prix *Amore e Psyche* au MedFilm Festival Laboratorio (Italie).

Lors d'un cambriolage nocturne, Ismael abat une femme et blesse grièvement sa fille. Des années plus tard, il retrouve cette dernière par hasard : sa victime, prénommée Leire, est devenue adolescente mais souffre d'un handicap mental et ne saisit pas le monde qui l'entoure. Elle séjourne dans une clinique, où elle est suivie par une jeune infirmière, Blanca, et est de temps en temps prise en charge par une vieille femme sourde. Après le meurtre sauvage du patron du *nightclub* dans lequel il travaillait sous une fausse identité, persuadé que Leire l'a reconnu, Ismael entreprend de la kidnapper dans l'objectif de la faire disparaître en la jetant sous le train. Il s'introduit chez la tutrice de la jeune fille, qui meurt d'une crise cardiaque en découvrant sa présence, enlève l'adolescente et la séquestre dans la maison abandonnée qu'il occupe avec sa compagne Maite. Mais il s'attache progressivement à son otage, qu'il contemple pendant de longues heures, et ne parvient pas à accomplir l'acte criminel, au grand dam de Maite, brutalisée et délaissée par son amant. Espérant profiter de l'enlèvement de Leire pour obtenir une rançon, la jeune femme contacte la clinique et met Blanca sur leur piste. L'infirmière s'aventure seule sur le territoire des ravisseurs, imprudence qui lui est fatale. Maite envisage également d'abattre Leire mais y renonce. Après le meurtre de Blanca, les deux marginaux abandonnent leur repaire pour se réfugier dans une cathédrale abandonnée où leur relation achève d'exploser, sous les yeux de leur victime. Ismael échoue une nouvelle fois à jeter Leire sous le train. Folle de jalousie, sa compagne tire sur la jeune fille, qu'il conduit d'urgence à l'hôpital. Face à l'hostilité qu'il lui manifeste, Maite se défenestre. Ismael laisse l'adolescente entre les mains des médecins et reprend, seul, ses braquages. Quelque temps après, alors qu'il passe devant les jardins de la clinique pour handicapés mentaux, Ismael retrouve Leire. Blessé, affaibli, il la serre dans ses bras avant d'être neutralisé par les infirmiers.

El día de la bestia

(Le Jour de la Bête)

Pays : Espagne / Italie

Durée : 103 minutes

Date de sortie en Espagne : 20 octobre 1995

Réalisation : Álex de la Iglesia

Scénario : Álex de la Iglesia et Jorge Guerricaechevarría

Production : Andrés Vicente Gómez et Claudio Gaeta pour Lola Films ; Iberoamericana ; Sogetel ; Films Producción ; MG

Photographie : Flavio Martínez Labiano

Direction artistique : José Luis Arrizabalaga (Arri) et Arturo García (Biaffra)

Effets spéciaux : Reyes Abades et Juan Tomicic (Daiquiri)

Son : Gilles Ortión, Miguel Rejas, Jorge Rodríguez, José Antonio Bermúdez et Carlos Garrido

Montage son : Bala da Costa

Montage image : Teresa Font

Musique : Battista Lena (chansons de Def con Dos)

Distribution : Álex Angulo (Ángel Berriartúa) ; Santiago Segura (José María) ; Armando de Razza (Cavan) ; Terele Pávez (Rosario) ; Nathalie Seseña (Mina) ; Maria Grazia Cucinotta (Susanna) ; Gianni Oppoliti (le producteur) ; Jimmy Barnatán (l'enfant possédé) ; El Gran Wyoming (le nouveau Cavan).

Récompenses

1995

Águila de oro au cours de la septième *Semana de Cine Español* de Aguilar de Campóo (Palencia)

1996

Goya du meilleur réalisateur, de la meilleure révélation masculine (Santiago Segura), de la meilleure direction artistique, du meilleur son, du meilleur maquillage et de la meilleure coiffure, des meilleurs effets spéciaux.

Grand Prix du Festival du Cinéma Fantastique « Fantastic Arts » de Gérardmer.

Prix du meilleur film fantastique européen au Festival International de Cinéma Fantastique de Bruxelles.

Méliès d'Or au Festival International du Film Fantastique de Bruxelles.

Le curé basque Ángel Berriartúa croit avoir décodé dans l'*Apocalypse* selon Saint Jean la date et le lieu de naissance de l'Antéchrist. Après la mort de l'autre religieux à qui il a révélé sa découverte, il se retrouve seul pour débusquer et anéantir le diable. Il se rend à Madrid la nuit du 25 décembre et découvre une capitale chaotique, théâtre de violence où sévit un groupuscule d'extrême-droite, le gang « Limpia Madrid », dont les membres immolent par le feu immigrés et miséreux. Cherchant désespérément un signe du démon, il rencontre José María, vendeur dans une boutique satanique. Celui-ci l'invite à se loger dans la pension de sa mère, l'austère Rosario, où vivent également son grand-père sénile et la provocante Mina. Ángel prie José María de l'aider dans sa mission. Ils suivent à son domicile Ennio Lombardi, alias le Professeur Cavan,

présentateur italien d'une émission télévisée sur les sciences occultes et pseudo-devin cynique qui exploite la crédulité du public. Convaincus qu'il sait comment communiquer avec Satan, ils le forcent à les guider dans la mise en place d'un rituel d'invocation, terrorisant au passage Susanna, la maîtresse de Cavan. Lors de cette messe noire, alors qu'ils sont sous l'emprise de drogues hallucinogènes, le diable leur apparaît sous la forme d'un bouc. Pour fuir la police alertée par Susanna, ils s'échappent par la fenêtre et escaladent une gigantesque enseigne lumineuse : Cavan fait une chute vertigineuse et se blesse tandis que le curé et José María parviennent à gagner l'appartement voisin. Ces deux derniers parcourent la ville, à la recherche d'un signe du diable ; ils se retrouvent impliqués dans un affrontement sanglant en plein centre de Madrid puis dans une salle de concert. Plus tard, ils retrouvent Cavan, désormais convaincu de l'existence du démon. L'enquête du présentateur conduit le trio à la *Puerta de Europa*, antre supposé de l'Antéchrist, où ils doivent affronter les membres de la bande « Limpia Madrid ». José María est jeté dans le vide par l'un d'entre eux et le père Berriartúa, qui croit voir le diable en personne, abat les délinquants qui s'apprêtaient à brûler vif Cavan. Quelque temps après, nous retrouvons les deux personnages dans un piteux état, assis sur un banc du *Parque del Retiro*. Ils font le bilan de leur mission tout en commentant la prestation télévisée du remplaçant de Cavan : celui-ci, à moitié défiguré, déplore que nul ne sache qu'ils viennent de sauver l'humanité tandis que le curé a perdu la foi.

Muertos de risa

(Morts de rire)

Pays : Espagne

Durée : 109 minutes

Date de sortie en Espagne : 12 mars 1999

Réalisation : Álex de la Iglesia

Scénario : Álex de la Iglesia et Jorge Guerricaechevarría

Production : Andrés Vicente Gómez pour Lola Films, avec la participation de Tele 5 et de Vía Digital

Photographie : Flavio Martínez Labiano

Direction artistique : Biaffra et Arri

Effets spéciaux : Molina

Son : Antonio Rodríguez « Mármol »

Montage : Teresa Font

Musique : Roque Baños

Distribution : Santiago Segura (Nino) ; El Gran Wyoming (Bruno) ; Álex Angulo (Julián) ; Carla Hidalgo (Laura) ; María Asquerino (la mère de Nino) ; Eduardo Gómez (Tino) ; Jesús Bonilla (le militaire) ; Sancho Gracia (le légionnaire).

Deux vedettes de la télévision espagnole se criblent de balles réelles sur un plateau, devant un public hilare. Leur agent, Julián, se remémore leur rencontre, leur parcours et les événements qui ont mené à cet affrontement tragicomique : dans les années 1970, Javier Marina et José Luis Esposito décident de tenter leur chance à Madrid après que la discothèque dans laquelle ils travaillaient a été incendiée par des légionnaires en permission. Lors d'un casting, ils font la connaissance de Julián, qui décide de monter un duo comique, devient leur imprésario et les renomme Nino et Bruno. Lors de leur premier spectacle dans un cabaret sordide, Nino, plus timide que son compère, est paralysé par le trac ; Bruno lui flanque une gifle qui déclenche automatiquement le rire des spectateurs. Naît alors le gag qui sera la clé de leur succès et qu'ils déclineront à l'infini. Mais Nino se lasse de son rôle passif de victime. Les tensions naissantes entre les deux humoristes se cristallisent lorsqu'à l'issue d'une soirée dans un bar, Bruno, hâbleur et séducteur, vole à Nino la femme qu'il convoitait, Laura. Leur rivalité grandit en même temps que leur popularité et dégénère en une jalousie morbide. Nino décide de renverser la situation et entreprend à son tour de persécuter Bruno, qui réside dans une maison mitoyenne et parfaitement identique à la sienne. Ce dernier s'introduit chez son acolyte et tue accidentellement sa mère, cardiaque. Malgré leur haine mutuelle, ils continuent de travailler ensemble mais Nino jouit, à l'aube des années 1990, d'une plus grande popularité que Bruno. Celui-ci lui tend un piège et Nino est incarcéré pour trafic de drogues tandis que son ancien partenaire lui cherche vainement un remplaçant. Le détenu parvient à s'échapper, retrouve Bruno chez lui et incendie sa maison. Tous deux décident alors de s'entretuer. Poursuivis par la police, ils se rendent aux studios de télévision pour une ultime et mortelle prestation.

La comunidad

(Mes chers voisins)

Pays : Espagne

Durée : 104 minutes

Date de sortie en Espagne : 29 septembre 2000

Réalisation : Álex de la Iglesia

Scénario : Álex de la Iglesia et Jorge Guerricaechevarría

Production : Andrés Vicente Gómez pour Lola Films, avec la participation de Antena 3 TV et de Vía Digital

Photographie : Kiko de la Rica

Direction artistique : José Luis Arrizabalaga et Biaffra

Effets spéciaux : Félix Bergés Daiquiri

Montage : Alejandro Lázaro

Son : Antonio Rodríguez

Musique : Roque Baños

Distribution : Carmen Maura (Julia) ; Eduardo Antuña (Charly) ; Terele Pávez (Ramona) ; Sancho Gracia (Castro) ; Kiti Manver (Dolores) **;** Roberto Perdomo (Oswaldo) ; María Asquerino (Encarna) ; Marta Muro (Paquita) ; Paca Gabaldón (Hortensia) ; Ane Gabarain (Karina) ; Enrique Villén (Domínguez) ; Manuel Tejada (Julián Chueca) ; Eduardo Gómez (García) ; Jesús Bonilla (Ricardo) ; Antonio de la Torre (Quique).

Récompenses (2000)

Concha de Plata de la meilleure actrice (Carmen Maura) au Festival International de Cinéma de Saint-Sébastien.

Goya de la meilleure actrice (Carmen Maura), du meilleur second rôle masculin (Emilio Gutiérrez Caba) et des meilleurs effets spéciaux.

Fotogramas de Plata du meilleur film espagnol, de la meilleure actrice de cinéma (Carmen Maura).

Prix *Unión de Actores* du meilleur interprète de cinéma (Carmen Maura) et des meilleurs seconds rôles de cinéma (Emilio Gutiérrez Caba et Terele Pávez).

Prix *Círculo de Escritores Cinematográficos* de la meilleure actrice (Carmen Maura), du meilleur second rôle masculin (Emilio Gutiérrez Caba) et du meilleur montage.

Julia travaille pour une agence immobilière et doit faire visiter un coquet appartement niché dans un vieil immeuble, en plein cœur de Madrid. Séduite par l'élégance et la modernité des lieux, elle décide de s'accorder une nuit de confort avec son compagnon Ricardo, ancien chauffeur de taxi qui vient d'être engagé comme videur dans une discothèque. Mais la soirée romantique préparée par Julia est gâchée par l'irruption de cafards à travers une fissure dans le plafond de la chambre à coucher : l'appartement du dessus abrite le cadavre de son occupant, en train de se décomposer au milieu des ordures et de l'eau croupie. Les pompiers évacuent le corps, sous le regard attentif des autres habitants de l'immeuble, agglutinés devant la porte. Guidée par une carte au trésor retrouvée dans le portefeuille du défunt et malgré la surveillance incessante des voisins, Julia découvre six cents millions de *pesetas* emballés dans des sacs plastiques et dissimulés sous le carrelage de l'appartement décrépit. Elle se sépare de son médiocre compagnon, qui vient d'être licencié, et se montre bien disposée à profiter de sa fortune. Mais son allégresse est vite dissipée par la méfiance puis la terreur que font naître en elle les manœuvres de ses nouveaux voisins, menés par le syndic Emilio, pour récupérer le butin.

L'irruption de Gloria dans leur microcosme a en effet perturbé le plan des habitants de l'immeuble, qui, pendant plus de vingt ans, ont calfeutré l'ancien propriétaire dans son logement, le surveillant à tour de rôle pour lui arracher la fortune gagnée à la *quiniela*. C'est grâce à l'aide du simple d'esprit Charly, membre le plus inoffensif de cette communauté, que Gloria parvient à échapper à ses poursuivants, après une lutte acharnée à l'intérieur de l'édifice puis sur les toits du centre-ville. Quelque temps plus tard, elle lit dans la presse que les voisins se sont entretués et retrouve le jeune homme dans un bar où il lui a donné rendez-vous pour partager l'argent, qu'il avait mis en lieu sûr, et célébrer leur triomphe.

Balada triste de trompeta

(Balada triste)

Pays : Espagne / France

Durée : 107 minutes

Date de sortie en Espagne : 17 décembre 2010

Réalisation et scénario : Álex de la Iglesia

Production : Canal + España ; Castafiore Films ; La Fabrique 2 ; Mikado Film ; Tornasol Films ; TVE ; uFilm

Producteurs : Vérane Frédiani, Gerardo Herrero et Franck Ribière

Distribution : Warner Bros (Espagne) / SND (France)

Photographie : Kiko de la Rica

Direction artisique : Hedou Hydallgo

Costumes : Paco Delgado

Montage : Alejandro Lázaro

Son : Charly Schmukler

Musique : Roque Baños

Distribution : Carlos Areces (Javier) ; Antonio de la Torre (Sergio) ; Carolina Bang (Natalia) ; Manuel Tallafé (Ramiro) ; Sancho Gracia (le colonel Salcedo) ; Enrique Villén (Andrés) ; Gracia Olayo (Sonsoles) ; Manuel Tejada (le chef de piste) ; Alejandro Tejerías (le *motorista fantasma*) ; Santiago Segura (le père de Javier) ; Fernando Guillén Cuervo (le capitaine milicien).

Récompenses

2010

Lion d'argent du meilleur réalisateur et prix Osella d'argent du meilleur scénario à la Mostra de Venise.

2011

Goya des meilleurs effets spéciaux.

Méliès d'or au Festival International du Film de Catalogne.

Grand Prix Long-Métrage au Festival « Hallucinations Collectives » de Lyon.

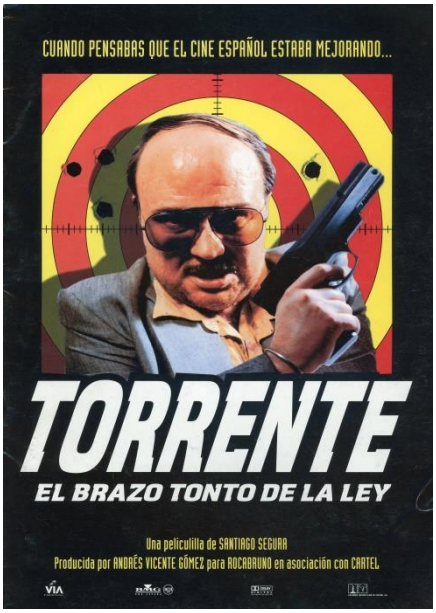
Madrid, 1937. En pleine Guerre Civile, des miliciens sous le commandement d'Enrique Líster font irruption dans un hangar où un cirque présente son spectacle et interrompent le numéro de deux clowns pour enrôler de force les membres de la troupe. Lors d'une bataille contre les Nationalistes, l'auguste massacre sauvagement les membres du camp ennemi avant d'être capturé et emprisonné. On le retrouve plusieurs années après, au moment de la construction du *Valle de los Caídos* : il exhorte son fils Javier, venu lui rendre visite dans les geôles franquistes et privé de son enfance par la guerre, à la vengeance. Le jeune adolescent tente de dynamiter la grotte du chantier où son père est exploité mais échoue, provoquant la mort de ce dernier, massacré par le colonel Salcedo.

Madrid, 1973. Javier est devenu adulte et vient d'être engagé comme clown blanc dans un cirque de banlieue. Il fait la connaissance de ses nouveaux collègues : le dompteur Ramiro, le *motorista fantasma*, les époux Andrés et Sonsoles, le chef de piste, la sculpturale acrobate Natalia et l'auguste despotique Sergio, qui fait régner la terreur au sein de la troupe. De nature timide et introvertie, Javier s'éprend de Natalia mais cette dernière, bien qu'attirée par le nouveau-venu, se trouve être la maîtresse de Sergio dont elle subit quotidiennement l'alcoolisme et les maltraitances. Lorsque l'auguste découvre que la jeune femme se rend à une fête foraine à son

insu et en compagnie du clown blanc, il les bat tous deux sauvagement et celui-ci doit être hospitalisé en urgence. Ce nouvel épisode de violence déclenche la folie vengeresse de Javier qui s'échappe de l'hôpital et revient au cirque pour défigurer son bourreau, avant de disparaître. Il se réfugie dans les bois, où il survit en se nourrissant de charognes d'animaux, avant d'être recueilli par le colonel franquiste qui avait tué son père. Il est traité comme un vulgaire limier lors d'une partie de chasse organisée en l'honneur du Caudillo, vieux et malade, qu'il mord sauvagement. Dans la remise où il séquestré, il entreprend de se métamorphoser en un terrifiant clown vengeur et abat ses geôliers avant de se lancer à la recherche de Sergio. De leur côté, les membres de la troupe du cirque doivent envisager une reconversion suite à la disparition de leurs deux clowns vedettes et ouvrent un cabaret dans la périphérie madrilène. Ils sont bientôt rejoints par Javier et Sergio qui, aussi fous et monstrueux l'un que l'autre, se disputent violemment l'amour de Natalia. Leur rivalité morbide les conduit sur le lieu symbolique du *Valle de los Caídos*, théâtre d'une lutte sans merci qui s'achève par le suicide de l'acrobate depuis le sommet du gigantesque monument. Ils sont emmenés par la police et pleurent la mort de la jeune femme.

Torrente: el brazo tonto de la ley

(Torrente, le bras gauche de la loi)



Pays : Espagne

Durée : 98 minutes

Format : 35 mm

Date de sortie en Espagne : 13 mars 1998

Réalisation et scénario : Santiago Segura

Production : Andrés Vicente Gómez pour Rocabruno, avec la participation de Cartel et de Vía Digital

Photographie : Carles Gusi

Direction artistique : Arri, Biaffra y los Zombis de Sahuayo

Son : Antonio Rodríguez « Mármol »

Montage : Fidel Collados

Musique : Roque Baños

Distribution : Santiago Segura (José Luis Torrente) ; Javier Cámara (Rafi) ; Chus Lampreave (Reme) ; Tony Leblanc (le père de Torrente) ; Neus Asensi (Amparo) ; Nuria Carbonell (Pili) ; Luis Cuenca (le barman) ; Espartaco Santoni (Mendoza) ; Manuel Manquiña (*el Francés*) ; Julio Sanjuán (Malaguita) ; Darío Paso (Bombilla) ; Jimmy Barnatán (Toneti) ; Carlos Perea (Carlitos) ; Carlos Bardem (Cayetano) ; Antonio de la Torre (Rodrigo) ; Javier Bardem (le joueur de billard défiguré), El Gran Wyoming (le commissaire).

Récompenses (1998)

Prix du meilleur acteur (Javier Cámara) au *Festival de Cine de Comedia* de Peñíscola.

Premio Onda du meilleur acteur (Javier Cámara).

Goya du meilleur réalisateur débutant et du meilleur second rôle masculin (Tony Leblanc).

Depuis son exclusion de la police, José Luis Torrente veille à sa manière au maintien de l'ordre dans les quartiers les plus crasseux de Madrid : il s'amuse des maltraitances infligées aux prostituées par leurs souteneurs, n'intervient pas dans les lynchages et braquages de rue, et persécute les immigrés nord-africains. Nostalgique du franquisme, nationaliste, xénophobe et misogyne, il est *supporter* de l'équipe de football de l'*Atlético* de Madrid et grand admirateur du chanteur El Fary. Il vit avec son père invalide qu'il affame et exploite, et fréquente un bar dont le patron refuse de continuer à le servir car son client lui doit six mille *pesetas* de whisky. Dans son immeuble résident aussi la poissonnière Reme, son fils Rafi, adolescent attardé fasciné par les armes et les arts martiaux, sa fille trisomique Pili et sa nièce nymphomane Amparo, dont le policier parvient à obtenir les faveurs à l'issue d'un ignoble dîner aux chandelles. Torrente propose à Rafi de l'accompagner dans ses rondes nocturnes après l'avoir conduit dans un prostibule pour être défloré. Il découvre par hasard dans les sous-sols d'un restaurant chinois l'existence d'un réseau de trafic de cocaïne, dirigé par un certain Mendoza et son bras droit, *El Francés*. Avec l'aide de Rafi et des jeunes amis de celui-ci, Malaguita, Toneti et Bombilla, il entreprend maladroitement de démanteler le réseau. Ayant trouvé la carte d'identité de Torrente, oubliée par ce dernier dans le restaurant lors de sa mission d'espionnage, *El Francés* et ses hommes se présentent chez lui. Ils malmènent son père, qui finit par mourir d'une crise cardiaque, et enlèvent Amparo, venue rendre visite à son voisin. Après la mort de Toneti, qui s'était infiltré chez les malfrats, le policier et son piètre commando, également sollicités par une serveuse du restaurant qui les prie de venger son fiancé, torturé puis abattu par *El Francés*, se

rendent dans le hangar où doit avoir lieu une transaction financière entre Mendoza et un narcotrafiquant italien, Farrelli. Ils font involontairement capoter la rencontre, qui dégénère en tuerie générale, et les amis de Rafi sont ridiculement tués. Torrente tente de s'enfuir avec la mallette pleine d'argent mais, pris de remords, il revient sur les lieux pour sauver son jeune acolyte, resté pour secourir sa cousine Amparo. Blessé, il est emmené par une ambulance mais se montre bien décidé à faire route vers Torremolinos avec le butin qu'il est parvenu à subtiliser.

Torrente 2: Misión en Marbella

Torrente s'est installé à Marbella, où il dilapide l'argent gagné dans le premier épisode. Ruiné, il décide de fonder sa propre agence de détective privé avec l'aide du *junkie* Cuco. Le hasard le met cette fois sur la route du terroriste Spinelli, déterminé à faire sauter deux missiles braqués sur Marbella, et sur celle du patron d'une discothèque, Mauricio Torrente, qui n'est autre que son propre père biologique et qui entend tirer un bénéfice financier de l'opération montée par Spinelli. Torrente parviendra à les neutraliser tous deux et sauvera Marbella en dirigeant les missiles vers Gibraltar, avant d'être réintégré dans le corps de la police nationale.

Torrente 3: el Protector

L'eurodéputée italienne Giannina Ricci se rend dans la patrie de Torrente pour dénoncer les pratiques polluantes de la multinationale espagnole Petronosa dont la direction, préoccupée, suborne certains hauts responsables de la police afin de faciliter l'élimination de la militante écologiste. Ceux-ci confient alors la protection de Giannina à l'inefficace Torrente qui, cette fois épaulé par Solís, jeune policier guère plus compétent que son chef, fait appel à certaines de ses connaissances peu recommandables pour constituer la garde rapprochée de l'Italienne et de son accompagnatrice. C'est encore par hasard que le protagoniste, qui n'est pas insensible au charme de Giannina, déjouera le plan des dirigeants et sauvera la vie de l'eurodéputée.

Torrente 4, Lethal Crisis (Crisis letal)

Torrente tombe dans le piège tendu par Román Rocamora, richissime père d'une mariée infidèle que le policier a fait chanter le soir de ses noces. Envoyé chez un ennemi supposé de Rocamora pour l'éliminer, il est trahi par son propre acolyte, Rinrin, que le mandataire de l'assassinat a soudoyé : il est arrêté puis incarcéré. En prison, il fait la connaissance de son oncle Gregorio.

Ensemble, ils élaborent un plan pour s'enfuir mais le vieillard meurt à l'issue d'une tentative d'évasion. Torrente parvient à s'échapper, retrouve Rinrin, se réconcilie avec lui et fait chanter Rocamora pour lui soutirer une importante somme d'argent. Leur rencontre dans un centre commercial dégénère en fusillade : Rocamora et ses hommes sont abattus, et Torrente, dénoncé par un enfant et reconnu par le commissaire de police, est renvoyé en prison.

Torrente 5 : Operación Eurovegas

Madrid, 2018. Sept ans après son incarcération, Torrente sort de prison et découvre une Espagne mal en point, divisée, aux antipodes de ses idéaux d'unité nationale. Alors victime d'une crise existentielle, il décide de devenir un hors-la-loi. Grâce à un contact rencontré lors de son séjour derrière les barreaux, il fait la connaissance de John Marshall, qui a supervisé la mise en place du système de sécurité du casino Eurovegas. Marshall incite Torrente à braquer l'établissement et, pour cela, à réunir une bande de « spécialistes » que l'ancien policier recrute parmi ses relations et qui s'avèrent être des inadaptés sociaux tous plus incompétents les uns que les autres.

LISTE DES FILMS CITÉS

A

(Los) abrazos rotos, Pedro Almodóvar, 2009

Abre los ojos, Alejandro Amenábar, 1997

(El) abuelo, José Luis Garci, 1998

Acción mutante, Álex de la Iglesia, 1992

Ace Ventura (*Ace Ventura, Pet Detective*), Tom Shadyac, 1994

A ciegas, Daniel Calparsoro, 1997

Adela, Carles Balagué, 1986

Adosados, Mario Camus, 1996

Affreux, sales et méchants (*Brutti, sporchi e cattivi*), Ettore Scola, 1976

(El) aire de un crimen, Antoni Isasi-Isasmendi, 1988

A kien pueda interesar, Juanma Bajo Ulloa, 1986

Akixo, Juanma Bajo Ulloa, 1988

Airbag, Juanma Bajo Ulloa, 1997

Alas de mariposa, Juanma Bajo Ulloa, 1991

Alegre, ma non troppo, Fernando Colomo, 1994

(El) amante bilingüe, Vicente Aranda, 1993

Amantes, Vicente Aranda, 1991

(Los) amantes del círculo polar, Julio Medem, 1998

(Los) amantes pasajeros, Pedro Almodóvar, 2013

Amarcord, Federico Fellini, 1973

American Graffiti, George Lucas, 1973

(El) amor brujo, Carlos Saura, 1986

(El) amor del capitán Brando, Jaime de Armiñán, 1974

Amor en off, Koldo Izaguirre, 1992

Amor propio, Mario Camus, 1994

(El) anacoreta, Juan Estelrich, 1976

Ana y los lobos, Carlos Saura, 1973

(El) ángel exterminador, Luis Buñuel, 1962

Anguish / Angustia, Bigas Luna, 1987

Annabelle, John R. Leonetti, 2014

Antes que anochezca, Julián Schnabel, 2000

(El) año de las luces, Fernando Trueba, 1986

Apocalypse Now, Stanley Kubrick, 1979

Aquí, el que no corre… vuela, Ramón Fernández, 1992

Aquí huele a muerto: pues yo no he sido, Álvaro Sáenz de Heredia, 1990

(L')arbre de Guernica, Fernando Arrabal, 1975

(La) ardilla roja, Julio Medem, 1993

Arrebato, Iván Zulueta, 1979

(El) arreglo, José A. Zorrilla, 1983

Asesinato en el Comité Central, Vicente Aranda, 1982

Asfalto, Daniel Calparsoro, 1999

Asignatura pendiente, José Luis Garci, 1977

¡Átame!, Pedro Almodóvar, 1989

A un dios desconocido, Jaime Chávarri, 1977

Austin Powers, Ray Loach, 1997

¡Ay, Carmela!, Carlos Saura, 1990

B

Bajarse al moro, Fernando Colomo, 1989

Balada triste de trompeta, Álex de la Iglesia, 2010

Balance maman hors du train (*Throw Momma from the Train*), Danny De Vito, 1987

Bambola, Bigas Luna, 1996

Barrio, Fernando León de Aranoa, 1998

Batman, Tim Burton, 1989

Bearn o La sala de las muñecas, Jaime Chávarri, 1982

Belle de jour, Luis Buñuel, 1967

Belle Époque, Fernando Trueba, 1992

Beltenebros, Pilar Miró, 1991

Berlin Blues, Ricardo Franco, 1988

(Las) bicicletas son para el verano, Jaime Chávarri, 1984

¡Bienvenido, Mr Marshall!, Luis García Berlanga, 1953

Bilbao, Bigas Luna, 1978

Blade Runner, Ridley Scott, 1982

Biutiful, Alejandro González Iñárritu, 2010

Blancanieves, Pablo Berger, 2012

Boca a boca, Manuel Gómez Pereira, 1995

(Las) bodas de Blanca, Francisco Regueiro, 1975

Bodas de sangre, Carlos Saura, 1981

Bruja, más que bruja, Fernando Fernán Gómez, 1976

(Las) brujas de Zugarramurdi, Álex de la Iglesia, 2013

Bwana, Imanol Uribe, 1996

C

Ça (*It*), Tommy Lee Wallace, 1990

(El) caballero del dragón, Fernando Colomo, 1984

(La) caída de Sodoma, Pedro Almodóvar, 1975

(La) caja 507, Enrique Urbizu, 2002

Calor, Juanma Bajo Ulloa, 1988

(La) camarera del Titanic, Bigas Luna, 1997

Cambio de sexo, Vicente Aranda, 1977

Caniche, Bigas Luna, 1979

Carmen, Carlos Saura, 1983

Carne apaleada, Javier Aguirre, 1978

Carne trémula, Pedro Almodóvar, 1997

Carrie, Brian De Palma, 1976

Caudillo, Basilio Martín Patino, 1975

(La) caza, Carlos Saura, 1965

(Le) charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972

(Los) chicos, Marco Ferreri, 1959

(Un) chien andalou, Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929

Chinatown, Roman Polanski, 1974

(La) chispa de la vida, Álex de la Iglesia, 2011

(El) Cid cabreador, Angelino Fons, 1983

Cien aviones de papel, Juanma Bajo Ulloa, 1987

100 rifles, Tom Gries, 1969

(La) ciudad no es para mí, Pedro Lazaga, 1966

(La) Clé (*La Chiave*), Tinto Brass, 1983

Les Clowns (*I Clowns*), Federico Fellini, 1971

Cobra (*Cobra, the Strong Arm of the Law*), George P. Cosmatos, 1986

(El) cochecito, Marco Ferreri, 1960

(El) código, Álex de la Iglesia, 2006

Colegas, Eloy de la Iglesia, 1982

(The) Collector, William Wyler, 1965

(La) colmena, Mario Camus, 1982

(El) color de las nubes, Mario Camus, 1997

Cómo ser infeliz y disfrutarlo, Enrique Urbizu, 1994

(La) comunidad, Álex de la Iglesia, 2000

(La) concejala antropófaga, Pedro Almodóvar, 2009

(Le) Conformiste (*Il Conformista*), Bernardo Bertolucci, 1970

(El) corazón del guerrero, Daniel Monzón, 1999

(El) crack, José Luis Garci, 1981

Cría cuervos, Carlos Saura, 1976

(La) criatura, Eloy de la Iglesia, 1977

(El) crimen de Cuenca, Pilar Miró, 1980

(Los) crímenes de Oxford, Álex de la Iglesia, 2008

Crimen ferpecto, Álex de la Iglesia, 2004

Cruza la puerta, Juanma Bajo Ulloa, 1984

Cuernos de mujer, Enrique Urbizu, 1995

D

Dead Silence, James Wan, 2007

Dedicatoria, Jaime Chávarri, 1980

Deprisa deprisa, Carlos Saura, 1981

(Le) dernier tango à Paris (*Ultimo tango a Parigi*), Bernardo Bertolucci, 1972

(El) desencanto, Jaime Chávarri, 1976

Deseo carnal, Manuel Iglesias, 1978

Después del sueño, Mario Camus, 1992

(El) día de la bestia, Álex de la Iglesia, 1995

(El) día de los enamorados, Fernando Palacios, 1959

Diario de invierno, Francisco Regueiro, 1988

Días contados, Imanol Uribe, 1994

Días de humo, Antxon Ezeiza, 1989

DiDi Hollywood, Bigas Luna, 2010

(El) diputado, Eloy de la Iglesia, 1978

¡Dispara!, Carlos Saura, 1993

Disparate nacional, Mariano Ozores, 1990

Divorce à l'italienne (*Divorzio all'italiana*), Pietro Germi, 1961

Doctor me gustan las mujeres ¿Es grave?, Ramón Fernández, 1973

Dos putas, o Historia de amor que termina en boda, Pedro Almodóvar, 1974

Dracula, Francis Ford Coppola, 1992

Dragon Rapide, Jaime Camino, 1986

Duerme, duerme mi amor…, Francisco Regueiro, 1975

Dumb & Dumber, frères Farrelly, 1994

E

(Las) edades de Lulú, Bigas Luna, 1990

Elephant Man (*The Elephant Man*), David Lynch, 1980

Emmanuelle, Just Jaeckin, 1974

(La) endemoniada, Armando de Ossorio, 1975

Enigma en el bosquecillo, Álex de la Iglesia, 2000

(El) efecto mariposa, Fernando Colomo, 1995

Ensayo de un crimen, Luis Buñuel, 1955

Entre tinieblas, Pedro Almodóvar, 1983

Esa pareja feliz, Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga, 1951

(La) escopeta nacional, Luis García Berlanga, 1978

ESO, Fernando Colomo, 1995

Espérame en el cielo, Antonio Mercero, 1988

(El) espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973

Estado de excepción, Iñaki Núñez, 1977

Evilio (el Purificador), Santiago Segura, 1992

Evilio vuelve (el Purificador), Santiago Segura, 1994

Exorcismo, Juan Bosch, 1995

(L')Exorciste (*The Exorcist*), William Friedkin, 1973

Éxtasis, Mariano Barroso, 1995

Extraños, Imanol Uribe, 1998

(El) extraño viaje, Fernando Fernán Gómez, 1974

(Los) extremeños se tocan, Alfonso Paso, 1970

F

(Le) Facteur (*Il Postino*), Michael Radford, 1994

Fados, Carlos Saura, 2007

Familia, Fernando León de Aranoa, 1996

(La) Famille (*La Famiglia*), Ettore Scola, 1987

Fanny Pelopaja, Vicente Aranda, 1984

Le Fantôme de l'Opéra (*The Phantom of the Opera*), Rupert Julian, 1925

(La) Fièvre dans le sang (*Splendor in the Grass*), Elia Kazan, 1961

Flamenco, Carlos Saura, 1995

(Le) flic de Beverly Hills, Martin Brest, 1984

(La) flor de mi secreto, Pedro Almodóvar, 1995

Flores de otro mundo, Icíar Bollaín, 1999

Folle… Folle… Fólleme Tim, Pedro Almodóvar, 1978

Fortunata y Jacinta, Angelino Fons, 1970

Frágil, Juanma Bajo Ulloa, 2004

Frankenstein, James Whale, 1931

Frankenstein, Kenneth Branagh, 1994

Freaks, Tod Browning, 1932

Fuera de juego, Fernando Fernán Gómez, 1991

(La) fuga de Segovia, Imanol Uribe, 1981

G

(Los) girasoles ciegos, José Luis Cuerda, 2008

Goya en Burdeos, Carlos Saura, 1999

(La) Grande Bouffe (*La grande abbuffata*), Marco Ferreri, 1973

(El) gran Vázquez, Óscar Aibar, 2010

(La) Guerre des Étoiles (*Star Wars*), George Lucas, 1976

(La) Guerre des Rose (*The War of the Roses*), Danny De Vito, 1989

H

(La) habitación del niño, Álex de la Iglesia, 2005

Hable con ella, Pedro Almodóvar, 2002

(El) hermano bastardo de Dios, Benito Rabal, 1986

Historias de la televisión, José Luis Sáenz de Heredia, 1964

Historias del Kronen, Montxo Armendáriz, 1995

Historias impúdicas, Bigas Luna, 1976

Hitler está vivo, Álex de la Iglesia, 2006

Hola, ¿estás sola?, Icíar Bollaín, 1995

Huevos de oro, Bigas Luna, 1993

I

Il y a des jours… et des lunes, Claude Lelouch, 1989

(Les) Indestructibles (*The Incredibles*), Brad Bird, 2004

(L')Inspecteur Harry (*Dirty Harry*), Don Siegel, 1971

Intruso, Vicente Aranda, 1993

J

Jamón jamón, Bigas Luna, 1992

Jesus Christ Superstar, Norman Jewinson, 1971

Jet Marbella Set, Mariano Ozores, 1991

J'irai comme un cheval fou, Fernando Arrabal, 1973

Jours tranquilles à Clichy, Claude Chabrol, 1990

Juana la Loca de vez en cuando, José Ramón Larraz, 1989

Justino, un asesino de la tercera edad, La Cuadrilla, 1994

K

Kárate a muerte en Torremolinos, Pedro Temboury, 2003

Kika, Pedro Almodóvar, 1993

Killer Barbys, Jesús Franco, 1996

Kingpin, Peter et Bobby Farrelly, 1996

L

Laberinto de pasiones, Pedro Almodóvar, 1982

(La) lengua asesina, Alberto Sciamma, 1996

(La) lengua de las mariposas, José Luis Cuerda, 1999

Léon, Luc Besson, 1994

(La) ley del deseo, Pedro Almodóvar, 1986

Libertarias, Vicente Aranda, 1996

(L')Inconnu (*The Unknown*), Tod Browning, 1927

Llanto por un bandido, Carlos Saura, 1964

(Le) locataire, Roman Polanski, 1976

Lola, Bigas Luna, 1986

(La) Lola se va a los puertos, Josefina Molina, 1993

(Los) lunes al sol, Fernando León de Aranoa, 2002

Lo más natural, Josefina Molina, 1990

(L')Or de Naples (*L'Oro di Napoli*), Vittorio De Sica, 1954

Lo verde empieza en los Pirineos, Vicente Escrivá, 1973

(The) Lost World, Harry O. Hoyt, 1925

Lucía y el sexo, Julio Medem, 2001

Luna de lobos, Julio Sánchez, 1985

M

Madre Gilda, Francisco Regueiro, 1993

(La) madre muerta, Juanma Bajo Ulloa, 1993

(La) madriguera, Carlos Saura, 1969

(El) maestro de esgrima, Pedro Olea, 1992

(La) mala educación, Pedro Almodóvar, 2004

(La) Malédiction (*The Omen*), Richard Donner, 1976

Mamá, Pablo Berger, 1989

Maman Kürsters s'en va au ciel (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*), Rainer Werner Fassbinder, 1975

Mambrú se fue a la guerra, Fernando Fernán Gómez, 1986

Mar adentro, Alejandro Amenábar, 2004

(Le) Mari de la coiffeuse, Patrice Leconte, 1990

(El) mar y el tiempo, Fernando Fernán Gómez, 1989

Martes de Carnaval, Fernando Bauluz et Pedro Carvajal, 1991

Massacre à la tronçonneuse (*The Texas Chainsaw Massacre*), Tobe Hooper, 1974

Matador, Pedro Almodóvar, 1985

Mi hija Hildegart, Fernando Fernán Gómez, 1977

Mi querida señorita, Jaime de Armiñán, 1972

Miracle à Milan (*Miracolo a Milano*), Vittorio De Sica et Cesare Zavattini, 1951

(La) mirada del otro, Vicente Aranda, 1998

Mirindas asesinas, Álex de la Iglesia, 1991

(La) Momie (*The Mummy*), Karl Freund, 1932

(*Le) Monde Perdu* (*The Lost World*), Harry O. Hoyt, 1925

Montoyas y Tarantos, Vicente Escrivá, 1989

Moros y cristianos, Luis García Berlanga, 1987

(La) Mort aux trousses (*North by Northwest*), Alfred Hitchcock, 1959

Muchachas de azul, Pedro Lazaga, 1957

Mucha sangre, Pepe de las Heras, 2002

(La) muerte de Mikel, Imanol Uribe, 1983

Muerte en la carretera, Pedro Almodóvar, 1976

Muertos de risa, Álex de la Iglesia, 1999

Mujeres al borde de un ataque de nervios, Pedro Almodóvar, 1989

(El) mundo sigue, Fernando Fernán Gómez, 1963

N

Nacional III, Luis García Berlanga, 1982

Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto, Agustín Díaz Yanes, 1995

Never Say Goodbye, Mariano Ozores, 1966

(El) nido, Jaime de Armiñán, 1980

Nikita, Luc Besson, 1990

(La) niña de tus ojos, Fernando Trueba, 1998

Ni se te ocurra…, Luis María Delgado, 1990

No desearás a la mujer de tu prójimo, Pedro Lazaga, 1968

No desearás al vecino del quinto, Tito Fernández, 1970

No le busques tres pies, Pedro Lazaga, 1968

Novio a la vista, Luis García Berlanga, 1954

Novios 68, Pedro Lazaga, 1967

Nueve cartas a Berta, Basilio Martín Patino, 1965

O

800 balas, Álex de la Iglesia, 2002

(Les) Oiseaux (*The Birds*), Alfred Hitchcock, 1963

Operación Ogro, Gillo Pontecorvo, 1979

Ópera prima, Fernando Trueba, 1980

Orange mécanique (*A Clockwork Orange*), Stanley Kubrick, 1971

(Los) Otros, Alejandro Amenábar, 2001

Ovejas negras, José María Carreño, 1989

P

Padre nuestro, Francisco Regueiro, 1985

Pajarico, Carlos Saura, 1997

(El) pájaro de la felicidad, Pilar Miró, 1995

Pampa Salvaje, Hugo Fregonese, 1966

(La) Panthère Rose (Blake Edwards et Maurice Richlin), 1963

Para entrar a vivir, Jaume Balagueró, 2006

Paris je t'aime (Bastille), Isabel Coixet, 2006

París-Tombuctú, Luis García Berlanga, 1999

Pasajes, Daniel Calparsoro, 1996

(La) pasión turca, Vicente Aranda, 1994

Patrimonio nacional, Luis García Berlanga, 1981

Pelotazo nacional, Mariano Ozores, 1993

Pepe Guindo, Manuel Iborra, 1999

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Pedro Almodóvar, 1980

Perdita Durango, Álex de la Iglesia, 1997

(El) perro del hortelano, Pilar Miró, 1996

Perturbado, Santiago Segura, 1993

Pesadilla para un rico, Fernando Fernán Gómez, 1996

(El) pico, Eloy de la Iglesia, 1983

(El) pico 2, Eloy de la Iglesia, 1984

(La) piel que habito, Pedro Almodóvar, 2011

Pink Flamingos, John Waters, 1972

(El) pisito, Marco Ferreri, 1958

Plácido, Luis García Berlanga, 1961

(El) pobre García, Tony Leblanc, 1961

Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ? (*Warum läuft Herr R. Amok?*), Rainer Werner Fassbinder, 1970

(El) proceso de Burgos, Imanol Uribe, 1979

Psychose (*Psycho*), Alfred Hitchcock, 1960

(El) puente, Juan Antonio Bardem, 1976

Puzzle, Lluis Josep Comerón, 1987

Q

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?, Fernando Colomo, 1978

¿Qué he hecho yo para merecer esto!, Pedro Almodóvar, 1984

Queridísimos verdugos, Basilio Martín Patino, 1973

¡Que vienen los socialistas!, Mariano Ozores, 1982

R

Reborn / Renacer (Bigas Luna), 1982

REC, Jaume Balagueró, 2007

(El) reino de Víctor, Juanma Bajo Ulloa, 1989

Relatos de medianoche, Santiago Segura, 1989

Répulsion (*Repulsion*), Roman Polanski, 1965

Resultado final, Juan Antonio Bardem, 1988

Rey Gitano, Juanma Bajo Ulloa (en cours de réalisation)

(El) rey pasmado, Imanol Uribe, 1991

Rocco et ses frères (*Rocco e i suoi fratelli*), Luchino Visconti, 1960

Rocky, John G. Avildsen, 1976

(The) Rocky Horror Picture Show, Richard O'Brien, 1975

(El) rorobo de la jojoya, Álvaro Sáenz de Heredia, 1991

Rosa Rosae, Fernando Colomo, 1993

Rosemary's baby, Roman Polanski, 1968

S

(El) sacerdote, Eloy de la Iglesia, 1979

Salomé, Pedro Almodóvar, 1978

Salto al vacío, Daniel Calparsoro, 1995

(Los) santos inocentes, Miguel Delibes, 1984

(Las) secretarias, Pedro Lazaga, 1968

Séduite et abandonnée (*Sedotta e abbandonata*), Pietro Germi, 1964

Segunda piel, Gerardo Vera, 1999

(Le) Seigneur des anneaux (*The Lord of the Rings*), Peter Jackson, 2001-2003

Sé infiel y no mires con quién, Fernando Trueba, 1985

Sevilla Connection, José Ramón Larraz, 1992

Sevillanas, Carlos Saura, 1991

Sexo va, sexo viene, Pedro Almodóvar, 1977

(El) sheriff no dispara, José Luis Monter et Renato Polselli, 1965

Siete mil días juntos, Fernando Fernán Gómez, 1994

Solos en la madrugada, José Luis Garci, 1978

(Una) sombra en el jardín, Antonio Chavarrías, 1989

Sombras en una batalla, Mario Camus, 1993

Son de mar, Bigas Luna, 2001

Spartacus, Stanley Kubrick, 1960

(La) Strada, Federico Fellini, 1954

(El) sueño de la maestra, Luis García Berlanga, 2002

(El) sueño o la estrella, Pedro Almodóvar, 1975

Sueurs froides (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, 1958

(El) Sur, Víctor Erice, 1983

(El) Sur, Carlos Saura, 1991

Surcos, José Antonio Nieves Conde, 1951

T

Tacones lejanos, Pedro Almodóvar, 1991

Tamaño natural, Luis García Berlanga, 1973

Tango, Carlos Saura, 1998

Tatuaje, Bigas Luna, 1978

Taxi, Carlos Saura, 1996

Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976

Tengo una casa, Mónica Laguna, 1996

Tesis, Alejandro Amenábar, 1996

(La) teta y la luna, Bigas Luna, 1994

Thor, Kenneth Branagh, 2011

Tierra, Julio Medem, 1995

Tigres de papel, Fernando Colomo, 1977

Tirano Banderas, José Luis García Sánchez, 1989

Todo por la pasta, Enrique Urbizu, 1989

¡Todos a la cárcel!, Luis García Berlanga, 1993

Todos al suelo, Mariano Ozores, 1982

Todos los hombres son iguales, Manuel Gómez Pereira, 1994

Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar, 1999

Torremolinos 73, Pablo Berger

Torrente, el brazo tonto de la ley, Santiago Segura, 1998

Torrente 2: Misión en Marbella, Santiago Segura, 2001

Torrente 3: el Protector, Santiago Segura, 2005

Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis Letal), Santiago Segura, 2011

Torrente 5: Operación Eurovegas, Santiago Segura, 2014

Torrente X, Operación Vinagra, Torbe, 2005

Torrente X 2, misión en Torrelavega, Torbe, 2006

Tráiler de Who's Afraid of Virginia Woolf, Pedro Almodóvar, 1976

Tráiler para amantes de lo prohibido, Pedro Almodóvar, 1985

(Los) tramposos, Pedro Lazaga, 1959

(La) trastienda, Jorge Grau, 1978

Tres de la Cruz Roja, Fernando Palacios, 1961

(Las) tres ventajas de Ponte, Pedro Almodóvar, 1977

Tueurs nés (*Natural Born Killers*), Oliver Stone, 1994

Two Much, Fernando Trueba, 1995

U

(El) último payaso, Juanma Bajo Ulloa, 1985

Una de zombis, Miguel Ángel Lamata, 2003

V

Vacas, Julio Medem, 1992

(La) vaquilla, Luis García Berlanga, 1985

(La) verdad sobre el caso Savolta, Antonio Drove, 1978

(El) verdugo, Luis García Berlanga, 1963

(El) viaje a ninguna parte, Fernando Fernán Gómez, 1986

(La) vida alegre, Fernando Colomo, 1987

(La) vida alrededor, Fernando Fernán Gómez, 1959

Vida conyugal sana, Roberto Bodegas, 1974

(La) vida por delante, Fernando Fernán Gómez, 1958

(La) vida secreta de las palabras, Isabel Coixet, 2005

Viridiana, Luis Buñuel, 1961

(La) viuda del capitán Estrada, José Luis Cuerda, 1991

¡Viva la muerte!, Fernando Arrabal, 1970

Vivancos 3 (si te gusta, haremos las dos primeras), Albert Saguer, 2002

¡Vivan los novios!, Luis García Berlanga, 1969

(La) voce della luna, Federico Fellini, 1991

Vol au-dessus d'un nid de coucou (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), Miloš Forman, 1975

Volavérunt, Bigas Luna, 1999

Volver, Pedro Almodóvar, 2006

Volver a empezar, José Luis Garci, 1982

(Un) vrai crime d'amour (*Delitto d'amore*), Luigi Comencini, 1974

(La) vuelta de El Coyote, Mario Camus, 1998

Y

Y a-t-il un pilote dans l'avion ? (*Airplane!*), Jim Abrahams, David et Jerry Zucker, 1980

Yo soy la Juani, Bigas Luna, 2006

LISTE DES RÉALISATEURS CITÉS

A

Aguirre, Javier
Allen, Woody
Almodóvar, Pedro
Amenábar, Alejandro
Amodeo, Santiago
Aranda, Vicente
Armendáriz, Montxo
Arminán, Jaime de
Arrabal, Fernando
Avildsen, John G.

B

Bajo Ulloa, Juanma
Balagué, Carles
Balagueró, Jaume
Bardem, Juan Antonio
Barroso, Manuel
Bauluz, Fernando
Bellocchio, Marco
Benigni, Roberto
Berger, Pablo
Bergman, Ingmar
Bertolucci, Bernardo
Bertolucci, Giuseppe
Besson, Luc
Bigas Luna
Bird, Brad
Bodegas, Roberto
Bollaín, Icíar
Bosch, Juan
Branagh, Kenneth
Brass, Tinto
Bresson, Robert
Browning, Tod
Buñuel, Luis

C

Calparsoro, Daniel
Camus, Mario
Carreño, José María
Carvajal, Pedro
Chabrol, Claude
Chávarri, Jaime
Chavarrías, Antonio
Coixet, Isabel
Colomo, Fernando
Comerón, Lluis Josep
Coppola, Francis Ford
Cosmatos, George P.
Cuerda, José Luis

D

Delgado, Luis María
De Palma, Brian
De Sica, Vittorio
Díaz Yanes, Agustín
Drove, Antonio

E

Edwards, Blake
Erice, Víctor
Escrivá, Vicente
Estelrich, Juan
Ezeiza, Antxon

F

Farrelly, Peter et Bobby
Fellini, Federico
Fernán Gómez, Fernando
Fernández, Ramón
Fernández, Tito
Ferreri, Marco
Fons, Angelino
Forman, Miloš
Forqué, José María
Franco, Jesús
Franco, Ricardo
Fregonese, Hugo
Freund, Karl
Friedkin, William

G

Garci, José Luis
García Berlanga, Luis
García Sánchez, José Luis
Germi, Pietro
Gil, Rafael
Gilbert, Lewis
Gómez Pereira, Manuel
Grau, Jorge

Gutiérrez, Chus
Gutiérrez Aragón, Manuel

H
Heras, Pepe de las
Hitchcock, Alfred
Hooper, Tobe
Hoyt, Harry O.

I
Iborra, Manuel
Iglesia, Álex de la
Iglesia, Eloy de la
Iglesias, Manuel
Izaguirre, Koldo

J
Jackson, Peter
Jaeckin, Just
Jewinson, Norman

K
Kazan, Elia
Kitano, Takeshi
Kubrick, Stanley

L
La Cuadrilla
Laguna, Mónica
Lamata, Miguel Ángel
Larraz, José Ramón
Lazaga, Pedro
Leconte, Patrice
León de Aranoa, Fernando
Leonetti, John R.
Lelouch, Claude
Loma, José Antonio de la
Loriga, Ray
Lucas, George
Lynch, David

M
Mañá, Laura
Mañas, Achero
Martín Cuenca, Manuel
Martín Patino, Basilio
Medem, Julio
Mercero, Antonio
Miró, Pilar
Molina, Jacinto
Molina, Josefina
Moretti, Nanni
Monter, José Luis
Monzón, Daniel

N
Nieves Conde, José Antonio
Núñez, Iñaki

O
O'Brien, Richard
Olea, Pedro
Ossorio, Armando de
Ozores, Mariano

P
Palacios, Fernando
Paso, Alfonso
Pérez Ferré, Carlos
Picazo, Miguel
Piñeiro, Chano
Polanski, Roman
Polselli, Renato
Pontecorvo, Gillo
Querejeta, Gracia

R
Rabal, Benito
Radford, Michael
Recha, Marc
Regueiro, Francisco
Richlin, Maurice
Risi, Dino
Rohmer, Éric

S
Sáenz de Heredia, Álvaro
Sáenz de Heredia, José Luis
Saguer, Albert
Sánchez, Julio
Santiago, Roberto
Saura, Carlos
Sciamma, Alberto
Scola, Ettore
Scorsese, Martin
Segura, Santiago

Siegel, Don
Spielberg, Steven
Stone, Oliver
Suárez, Gonzalo
Summers, Manuel

T

Tanner, Alain
Taviani, Paolo et Vittorio
Távora, Pilar
Temboury, Pedro
Torbe
Tornatore, Giuseppe
Trincado, Joaquín
Trueba, David
Trueba, Fernando

U-V

Urbizu, Enrique
Vera, Gerardo
Visconti, Luchino

W-Z

Wallace, Tommy Lee
Wan, James
Warhol, Andy
Waters, John
Welles, Orson
Werner Fassbinder, Rainer
Whale, James
Woo, John
Wyler, William
Zavattini, Cesare
Zorrilla, José A.
Zulueta, Iván