



HAL
open science

Le chaos orchestré du film *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010)

Pierre Lecocq

► **To cite this version:**

Pierre Lecocq. Le chaos orchestré du film *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) .
Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01346082

HAL Id: dumas-01346082

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01346082>

Submitted on 18 Jul 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



UNIVERSITÉ
DE REIMS
CHAMPAGNE-ARDENNE

UFR Lettres et sciences humaines

Département de langues romanes

Le chaos orchestré du film *Balada triste de trompeta*
(Álex de la Iglesia, 2010)

Pierre LECOCQ

Sous la direction d'Emmanuel LE VAGUERESSE

Mémoire pour l'obtention du Master 2 Recherche

Mention Lettres, Langues et Cultures étrangères

Spécialité Espagnol

Parcours recherche

Année universitaire 2015-2016

Juin 2016

Résumé :

Il se dégage du film *Balada triste de trompeta*, de Álex de la Iglesia (2010), une impression de chaos et de confusion. Nombre de critiques ont décrié ce qu'ils ont interprété comme une indétermination du propos du réalisateur. Nous nous attacherons, au contraire, à démontrer comment la confusion apparente de *Balada triste* soutient le propos du réalisateur. Pour ce faire, nous passerons en revue les multiples références qui traversent le film. Nous considérerons d'abord un ensemble de références secondaires puis, nous distinguerons deux influences majeures, la tragédie et le film historique. Nous verrons que le réalisateur établit une métaphore entre la période de la guerre civile espagnole et du franquisme d'une part et la tragédie qui concerne les personnages de son film d'autre part, comme s'il affirmait que l'Histoire espagnole était une tragédie. Ce discours s'inscrit dans un courant de pensée propre à la société espagnole, consistant à critiquer la Transition démocratique. En effet, ce processus et le régime politique qui a suivi, reposent sur un consensus du silence autour des exactions commises durant la période de la guerre civile et du franquisme, consensus du silence qui s'est concrétisé avec la Loi d'Amnistie de 1977. *Balada triste* constitue donc une dénonciation de ce consensus du silence. Nous suggérerons enfin, à travers l'étude de la fonction cathartique, que le film s'adresse davantage aux sentiments du spectateur qu'à sa raison, que nous pourrions le comparer plutôt à un long cri de rage et de désespoir qu'à un raisonnement argumenté.

Summary :

Balada triste de trompeta, by Álex de la Iglesia (2010) offers a feeling of chaos and confusion. A lot of criticism decried what they interpreted as an indetermination in the director' statements. We shall attach great importance, on the contrary, to demonstrate how the apparent confusion supports the director' statements. In order to help it, we shall review numerous references which cross the movie. We will consider, first, a set of secondary references, and, then, we will distinguish two main references, the tragedy and historic movie. We will see that the director establishes a metaphor between the tragedy and the Spanish History. This speech is inscribed in an intellectual current conducive to the Spanish society, which criticizes the Spanish democratic transition. In effect, this process and the next political regime are based on a consensus of the silence around the crimes committed during the civil war and the franquism, a consensus of the silence which materialised with the Spanish Amnesty Law of 1977. *Balada triste* is, so, a denunciation of this consensus of the silence. We will suggest, at the end, through the cathartic function' study, that the movie addresses more the spectator's feelings than his reason. We could compare the movie to a large rage and desperation scream than to an argued reasoning.

1 La confusion apparente de *Balada triste*

Balada triste de trompeta est un film d'Álex de la Iglesia sorti en 2010. L'action raconte principalement la lutte acharnée et sanglante que se livrent deux clowns, Javier et Sancho, pour obtenir les faveurs d'une jolie acrobate, Natalia, et se déroule en Espagne, en 1973. A première vue, il n'est pas évident de déterminer précisément le sens de ce film, car divers genres s'y retrouvent, tels que la tragédie, la comédie, le film d'horreur, de guerre ou encore d'action. Comme semble l'affirmer le réalisateur¹, l'intention de ce film est d'exprimer un certain malaise, qui subsiste jusqu'à nos jours, au sein de la société espagnole, autour de la reconnaissance des exactions commises durant la guerre civile et la période du franquisme.

Ce malaise dans la société espagnole se reflète notamment dans le ressentiment d'une partie de la population espagnole à l'issue de la loi d'Amnistie de 1977², dans les restrictions de la loi de Mémoire Historique de 2007, qui refuse de reconnaître certains crimes et ne contribue pas vraiment à la mémoire historique³ et enfin dans les faits divers publiés dans la presse nationale, au sujet, par exemple, de charniers qui sont régulièrement mis à jour ou de

¹ Ainsi déclare-t-il pour un article du 10/12/2010 de *El País*, réalisé par Isabel Landa pendant le tournage de *Balada triste* : « Necesitaba hablar del pasado, de '73, cuando tenía ocho años y vivíamos aparentemente tranquilos en un entorno de gran violencia y hostilidad ». Notons qu'Álex de la Iglesia a grandi à Bilbao, au pays Basque, une région qui a particulièrement souffert de la répression franquiste. Il affirme également à propos de son film « Quise acabar con eso de *al mundo entero quiero dar un mensaje de paz...* porque la historia es todo lo contrario ».

(http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/12/10/actualidad/1291935612_850215.html et http://elpais.com/elpais/2013/09/20/opinion/1379699931_993282.html)

² Cette loi stipulait que personne ne serait plus poursuivi pour des délits commis durant la guerre civile ou le franquisme. Elle permit de libérer des prisonniers politiques du régime franquiste, mais aussi de laver les crimes de bien des militaires de ce régime. L'argument principal en faveur de cette loi était la nécessité d'une réconciliation rapide entre les deux camps afin d'instaurer la démocratie. Les partis politiques en lice à ce moment-là, de gauche comme de droite, défendaient cette loi. Cependant, cette loi nie les crimes commis par le régime franquiste au pouvoir durant 35 ans, bien plus importants que ceux commis par quelques prisonniers politiques.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Amnest%C3%ADa_en_Espa%C3%B1a_de_1977).

³ La loi de Mémoire Historique espagnole a pour objectif déclaré de faciliter la reconnaissance des crimes commis durant le franquisme. Elle comprend notamment la reconnaissance des fosses communes, des indemnisations ou la suppression de tout symbole franquiste de la voie publique. Cependant, elle nie les accusations de crimes contre l'humanité, soutenues par exemple par le juge Garzón à l'encontre du régime franquiste. En outre, en arrivant à la tête de l'Etat, Gonzalo Rajoy a supprimé le budget destiné à cette loi, qui n'est donc plus appliquée aujourd'hui dans les faits. (https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Memoria_Hist%C3%B3rica_de_Espa%C3%B1a).

témoignage d'enlèvements de bébés⁴. L'étude de *Balada triste*, qui illustre ce malaise, devrait donc nous éclairer sur cette particularité de la société espagnole.

Bien que ce film traite d'évènements historiques et qu'il propose une réflexion à ce sujet, il est loin d'être un documentaire argumenté. Au contraire, ce film se distingue par son exubérance, par ses péripéties fantaisistes et disparates et par ses personnages haut-en-couleurs. C'est d'ailleurs l'un des aspects les plus marquants du film, à en croire la majorité des critiques espagnoles, françaises et américaines⁵, qu'elles soient positives ou négatives. De plus, nombre de ces dernières semblent avoir été rebutées par la violence, par l'aspect outrancier et par la multiplication des influences qui traversent le film, et jugent que ces éléments ne sont pas justifiés par le propos, qu'ils sont plus ou moins gratuits. Nous nous appliquerons, au contraire, à mettre en valeur la cohérence qui se cache derrière l'indétermination apparente du genre de *Balada triste* et la démesure de ce film et répondrons à la question suivante : comment l'indétermination entretenue par le réalisateur tout au long du film soutient-elle son propos ?

Dans une première partie, nous tâcherons de démontrer que cette indétermination apparente suscite chez le spectateur une impression de profusion, de foisonnement, ce qui maintient

⁴. L'Espagne est le second pays au monde qui compte le plus de disparus, après le Cambodge. Comme l'affirme le journaliste Iñaki Gabilondo, dans un article d'*El País* du 20 septembre 2013 : « El franquismo dejó más de 150 000 desaparecidos y más de 30 000 niños robados ». (http://elpais.com/elpais/2013/09/20/opinion/1379699931_993282.html).

⁵. Voici quelques exemples. Citons d'abord les différentes dénominations de ce film dans la presse. Le réalisateur définit son œuvre en ces termes, dans un article de *El País* de juillet 2011 : « una tragedia grotesca de terror cómico » (http://elpais.com/elpais/2013/09/20/opinion/1379699931_993282.html), tandis que l'article de la revue *Positif* n.605, page 41, insiste sur l'appartenance de ce film au genre du film d'horreur. Dans un article du Monde paru en juin 2011, Thomas Sotinel parle du film comme d'« un rêve fébrile » (http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/balada-triste-remiscences-de-la-guerre-civile-espagnole_1538786_3476.html). Manuel Murillo, dans un article de la revue américaine *Issue*, insiste quant à lui sur deux autres aspects de *Balada triste*, son lien avec l'univers du cirque et avec l'Histoire espagnole : « *The last circus* [titre américain] announces itself as a parade of monsters of the 20th century in Spain » (<http://www.filmcomment.com/article/the-last-circus-review/>). L'absence de consensus au moment de classer ce film révèle l'indétermination apparente de son propos. Nous verrons ensuite que la même idée se répète dans le contenu des différentes critiques. Dans un article de la revue *Cahiers du cinéma* de juin 2011, page 59, Joachim Lepastier résume son opinion ainsi : « [*Balada triste* présente] d'attendus débordements gores, prévisibles, des ricanements d'humour noir et une ribambelle de rebondissements hystérisés donnant alternativement l'impression d'un film soit mutilé soit délayé. » Le site internet espagnol *El espectador imaginario* (<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/febrero-2011/criticas/balada-triste-de-trompeta.php>) spécialisé dans la critique du cinéma fantastique, exprime la même idée de confusion excessive et de gratuité du propos du film : « *Balada triste* es también la más confusa [de las películas del realizador] y no por su extravagante guión, sino por las dudas que se extraen del análisis de su intencionalidad. » (Juan Moral, février 2011) Le même article parle de « maltrato de género ». Dans la revue espagnole *Fotograma* parue en septembre 2011, Manuel León souligne la même idée de confusion, dans le cadre d'une critique positive : « Excesiva, barroca, violenta y realizada con una libertad creativa total » (<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Balada-triste-de-trompeta>). Dans la revue américaine *Variety*, Jay Weissberg centre sa critique négative sur ce même aspect du film : « The unpleasant excess of *The last circus* is loud, tedious, and unattractive in every sense » (<http://variety.com/2010/film/reviews/the-last-circus-1117943484/>).

son attention en éveil et l'invite, en même temps, à déchiffrer les différents niveaux de lecture. Nous évoquerons également le fait que le mélange des genres est un procédé légèrement iconoclaste, ce qui correspond à l'intention du film. Dans une seconde partie, nous montrerons que l'on distingue, au milieu de la confusion apparente de l'action, le développement d'une tragédie, renforcée par l'indétermination entretenue par le réalisateur. Dans une troisième partie, il s'agira de rendre compte, tout en considérant la tragédie des trois personnages principaux comme une métaphore de l'Histoire espagnole, de la réflexion sur l'Histoire menée par le réalisateur,

1.1 De multiples références

1.1.1 Le cirque

Dans une première partie, nous montrerons comment le mélange des genres participe à l'efficacité du film et soutient le propos du réalisateur.

Tout d'abord, considérons l'impression générale de confusion qui se dégage de *Balada triste*. Elle semble due, en premier lieu, à la large palette de tableaux que nous offre ce film. Au court du récit, les lieux de tournage se multiplient, chacun instaurant un décor et un environnement différents. Ce choix crée une impression de profusion et traduit l'imagination débordante du réalisateur. Ces caractéristiques sont proches de celle d'un spectacle de cirque, dans lequel une multitude de numéros se succèdent, présentant chacun une discipline différente et constituant dans leur ensemble un spectacle foisonnant et haut en couleur. Comme un spectacle de cirque, *Balada triste* entretient une confusion apparente qui séduit, néanmoins, le spectateur par sa fantaisie exacerbée et enthousiaste.

Intéressons-nous ensuite aux divers genres, ou sous-genres, qui influencent le film et constituent certains de ces tableaux. Le thème du cirque, justement, rappelle une certaine tradition du cinéma ; (pensons par exemple au « Cirque » de Charlie Chaplin sorti en 1928, ou à « Freaks » de Tod Browning sorti en 1939). L'action, au tout début du film, se situe sous un chapiteau, à Madrid en 1937, où le père de Javier donne une représentation de son numéro de clown devant un public d'enfants. Les bombardements tonnent au-dessus de leurs têtes, mais les clowns continuent leurs numéros, et les rires des enfants reprennent. C'est une représentation flatteuse des clowns et du cirque, lesquels redonnent le sourire aux enfants, même sous les bombes. Cette représentation est contrebalancée immédiatement après par

l'apparition du père de Javier, toujours dans son costume de clown et armé d'une machette, qui se jette dans un combat corps-à-corps entre les troupes républicaines et nationalistes, et se livre à un véritable carnage. Dès les premières minutes du film, le réalisateur nous offre une vision ambiguë du cirque.

A la manière d'un écho qui donnerait de la profondeur à la narration, cette image du cirque ambiguë se répète au début de l'action principale de *Balada triste*, qui se déroule dans un petit cirque madrilène en 1973. Le spectateur découvre ce cirque en même temps que Javier, qui vient se faire embaucher comme clown blanc. Il passe au milieu des artistes qui s'entraînent. Cette première séquence offre au spectateur une vision romancée et joyeuse du cirque qui se rapproche d'avantage d'un ensemble de lieux communs que de la réalité. En effet, cette première vision du cirque pourrait laisser croire que le quotidien des artistes consiste à jouer leurs numéros, dehors, sur de la terre battue comme sur la piste, comme si la vie d'un cirque n'était qu'une vaste représentation. La caméra suit les déplacements sinueux de Javier au milieu de cette foule et suscite chez le spectateur la même sensation d'étourdissement qu'éprouve le protagoniste, ce qui éloigne un peu plus cette scène d'un quelconque réalisme. L'intervention de l'homme canon, qui, sans rien perdre de son optimisme, est projeté violemment contre un mur, porte l'in vraisemblance de la scène à son comble et rappelle en même temps un type de comédie violent et outrancier, appelé « slapstick », que l'on peut retrouver chez la marionnette *Guignol*, chez les acteurs burlesques du cinéma muet américains⁶ ou encore chez les clowns. Le spectateur est donc rassuré, tout d'abord, par un ensemble de représentations communes autour de l'univers du cirque.

Très vite, cependant, cette vision plutôt enthousiaste est assombrie par le personnage de Sergio, le clown auguste. Dans cette scène où Javier est soumis à un entretien d'embauche par Sergio. Ce dernier se montre d'emblée menaçant, dans sa manière de traiter Javier ; autoritaire, à l'égard du patron du cirque à qui il fait comprendre, en le menaçant de s'en aller, que c'est lui qui commande, juste avant l'entretien avec Javier et enfin profondément malsain, notamment par cette manière malade qu'il a de fumer sa cigarette, ou de manger,

⁶ Pensons par exemple à Charlie Chaplin. Dans ses premiers courts-métrages surtout, comme *Charlot s'évade*, *Charlot fait une cure*, *Charlot Policeman* sortis en 1917 à la *Essanay film manufacturing company*, le personnage de Charlot était assez violent; il frappait souvent de dos, et sans aucune vergogne, la moindre personne qui s'opposait à lui. Dans le même esprit d'un type d'humour violent, on peut citer Buster Keaton, réputé entre autre pour ses périlleuses chutes et cascades, comme la scène dans laquelle une façade lui tombe dessus, dans *Steamboat Bill Jr.*, sorti en 1921 à la MGM.

recroquevillé sur son assiette, les coudes ostensiblement posés sur la table. Le réalisateur s'applique donc à évoquer toute une imagerie du cirque, qui ne manque pas de susciter chez le spectateur des sentiments plutôt agréables, tel que l'émerveillement enfantin, l'amusement ou le rire. Puis, ce sentiment est immédiatement contrebalancé par la méfiance et la répulsion qu'inspire Sergio. L'émerveillement enfantin du spectateur, comme l'enfance de Javier au début du film, est brisé dans son premier élan. L'évocation du cirque, permet donc de créer dès le début un malaise chez le spectateur, qui rappelle le malaise du jeune orphelin, Javier.

Pour conclure cette brève étude de la représentation du cirque dans *Balada triste*, on pourrait émettre l'hypothèse que le réalisateur met en scène deux clowns pour faire appel, chez le spectateur, à un ensemble de sentiments plutôt agréables, liés à l'enfance, et qu'il brise immédiatement ce sentiment réconfortant par la violence des scènes et des personnages, afin d'insinuer un malaise profond chez le spectateur.

La référence au cirque, l'une des multiples influences que l'on décèle dans *Balada triste* et qui participent à l'indétermination apparente du genre du film, est donc loin d'être gratuite et soutient le propos du réalisateur, qui tend lui aussi à représenter un malaise.

1.1.2 Le film d'action

On constate que le réalisateur utilise un ensemble de représentations communes autour de l'univers du cirque, qu'il transgresse pour asseoir le propos de son film. De la même manière, il semble s'appuyer sur certains procédés qui rappellent les films d'action pour élaborer la trame trépidante et sinieuse de *Balada triste*. Acceptons le terme de film d'action comme un genre de cinéma essentiellement nord-américain, dans lequel l'action est en effet prépondérante. Son rythme doit être trépidant et ses péripéties spectaculaires, afin de tenir en haleine le spectateur. La première partie de *Balada triste*, qui se déroule en 1936 et 1942, est un exemple presque exacerbé de ces principes. L'histoire commence *in media res* : après quelques secondes du numéro présenté par le père de Javier, les bombardements retentissent et tout se met à trembler, même l'image du film. En l'espace de 13 minutes et 25 secondes, cette première partie concentre un nombre impressionnant de péripéties, dont l'enrôlement forcé d'un clown dans une faction armée de Républicains, la lutte corps à corps de deux armées ennemies, l'emprisonnement du père de Javier, l'explosion dans les souterrains du

Valle de los Caídos, la mort du père, l'énucléation d'un général et la fuite de Javier. Cette courte tragédie préliminaire, comme la mort de la mère de Javier évoquée rapidement par le père, constitue un premier soubresaut de la tragédie qui va éclater autour de ce personnage. La première partie du film offre donc, grâce à des procédés propres au genre du film d'action, une introduction haletante en même temps qu'elle participe à l'intention tragique du film, qui éclatera véritablement dans les derniers instants de l'œuvre.

Dans la suite du film, bien que le rythme des péripéties ne soit pas aussi rapide que dans la première partie, l'action est toujours effrénée. Les rebondissements se succèdent, au point de paraître absurdes, comme c'est le cas de la fuite de Javier dans les bois, de son retour à l'état sauvage, puis de sa rencontre, une fois réduit à la condition de chien de chasse par le général borgne, avec le Général Franco lui-même. La nature de ces péripéties se diversifie et devient de plus en plus spectaculaire; entre en jeu la rivalité amoureuse entre Javier et Sergio pour Natalia, puis la lutte à mort dans laquelle s'engagent les deux prétendants, l'attentat contre l'Amiral Carrero Blanco, « dauphin » désigné du Généralissime, ou encore la transformation des deux personnages en monstres. Cette évolution de la trame narrative semble évoquer tour à tour différents genres de film, du film d'amour au film d'horreur, en passant par le film historique.

Le réalisateur semble s'appuyer sur un ensemble de références propres au cinéma d'action et au cinéma états-unien en général pour générer un sentiment de profusion qui tient le spectateur en haleine. De plus, ces multiples références sont une manière de confondre le spectateur quant à l'issue de l'histoire. Tandis qu'il se laisse bercer par ces références à une culture commune et familière, fortement empreinte de cette culture américaine dominante, il oublie la violence qui sous-tend l'ensemble de l'histoire et perçoit de manière moins abrupte, moins crue, le malaise que cherche à exprimer le film. Ici, le mélange des genres apparaît, d'une part, comme un procédé qui permet d'adoucir un propos violent, ou qui pourrait être désagréable, et, d'autre part, comme un procédé qui participe de l'efficacité du film, en maintenant l'attention du spectateur.

En outre, le réalisateur semble pousser à leur paroxysme certaines caractéristiques du cinéma américain, comme le rythme effréné de l'action ou la multiplication de péripéties spectaculaires. Ce tourbillon d'évènements donne l'impression que l'action n'est pas

seulement prépondérante, mais qu'elle précipite les personnages dans la tourmente contre leur volonté, comme si l'action du film était une force indépendante, qui agissait par elle-même. Ce sentiment que les personnages sont ballotés par des forces supérieures rappelle, d'une certaine manière, les tragédies antiques, dans lesquelles les personnages sont dominés par le destin (pensons par exemple à Egisthe, qui bannit son fils en bas âge, pour empêcher la prophétie d'Apollon de se réaliser. Egisthe, Jocaste et Œdipe seront rattrapés par cette prophétie, par leur destin, quelques années plus tard). Ainsi, le rythme frénétique de l'action de *Balada triste*, un procédé propre au film d'action américain, participe au développement de la tragédie du film.

De plus, la profusion de péripéties et le rythme soutenu créent un sentiment d'instabilité, ce qui contribue à l'intention du film de suggérer un malaise. Ainsi, le réalisateur propose un autre ensemble de références communes, autour du cinéma américain, qu'il transgresse en poussant certains procédés de ce genre à leur paroxysme, afin de soutenir le propos de son œuvre.

1.1.3 Les feuilletons

On distingue également dans ce film, notamment à travers ces références au cirque et au cinéma américain, un ensemble de références à la culture populaire. Un autre exemple de référence à la culture populaire pourrait être la manière de certaines scènes, qui font penser aux feuilletons télévisés. Le fait que Natalia soit partagée entre Sergio et Javier, avant que la rivalité des deux personnages ne tourne à la lutte sanglante, rappelle les intrigues amoureuses et le scénario naïf de ces feuilletons télévisés. La scène dans laquelle Natalia et Javier vont au parc d'attractions, rient à gorge déployée et s'amuse comme deux adolescents insouciants a quelque chose d'excessivement naïf, si l'on pense à l'ombre de Sergio, que l'alcool et la jalousie rendent furieux, une ombre qui plane au-dessus d'eux, ou bien si l'on pense à la première partie qui annonce d'emblée que le film n'a rien de léger ou de futile, contrairement à ce genre de feuilletons télévisés à l'eau de rose et au romantisme éculé. On peut même distinguer dans cet exemple une pointe d'ironie du réalisateur. Une fois de plus, en effet, celui-ci rassure les spectateurs par une référence familière et populaire, qu'il transgresse immédiatement après, lorsque Sergio surprend Javier et Natalia et qu'il les frappe violemment. Ce procédé vise à ébranler le spectateur et à susciter chez lui une forme de

malaise. De plus, cet élément populaire accompagne le propos du film, qui concerne et s'adresse à la société, au peuple espagnol.

1.1.4 Conclusion partielle

Pour conclure, on peut affirmer que le réalisateur utilise les nombreuses références qui traversent son film pour diversifier l'action, ce qui stimule l'intérêt du spectateur. De plus, ces références constituent d'abord un ensemble d'images et de scénarios prédéfinis que tout spectateur a en tête, et qui le rassure, en un certain sens, sur la nature du spectacle qui lui est donné à voir. Puis, le réalisateur transgresse le schéma habituel des genres auxquels il se réfère à travers ces références, afin de troubler ce sentiment rassurant et de susciter un malaise sous-jacent chez le spectateur, ce qui correspond à l'intention générale du réalisateur, c'est-à-dire évoquer un malaise social. Bien qu'elles donnent une première impression d'indétermination quant au genre du film ou de confusion quant à sa trame narrative, ces multiples références soutiennent donc le propos du film. En outre, la structure de la narration de *Balada triste*, comme une mosaïque de tableaux divers, destinés autant à faire progresser le récit qu'à transmettre une certaine impression au spectateur, constitue un langage poétique et original.

Toutefois, au-delà de la confusion entretenue par ces multiples références, on distingue deux registres majeurs qui se côtoient tout au long du film, à savoir les registres comique et tragique.

1.2 Le grotesque

1.2.1 Définition

Le mélange des registres comique et tragique contribue à l'esthétique grotesque développée tout au long de *Balada triste*. Le terme « grotesque » fait référence, en premier lieu, à la décoration extravagante de la « Domus Aurea », l'antique palais de Néron à Rome, dont on ne conserve plus aujourd'hui que des descriptions écrites et quelques peintures murales, qui fut partiellement détruit et recouvert par d'autres constructions, puis redécouvert par un jeune Romain au XV^{ème} siècle. Il crut être tombé dans une grotte, d'où le terme de grotesque. On peut déjà remarquer que cette esthétique grotesque est consciemment développée dans *Balada triste*, dont plusieurs scènes se déroulent dans les souterrains de l'immense croix du Valle de los Caídos. D'ailleurs, Javier emporte de force Natalia dans une des salles de ces

souterrains qu'il a décorées d'étranges éclairages multicolores ; les images du chanteur populaire espagnol Rafael, en pleine interprétation, sont projetées sur la paroi, dont les aspérités déforment le visage. Ce décor rappelle alors les grottes artificielles conçues par certains architectes italiens de la Renaissance, aux décorations mystérieuses et aux figures distordues. A l'époque de la Renaissance, en effet, le grotesque s'affirma comme un style en peinture et en architecture, qui se caractérisait par une ornementation surchargée et la représentation de figures ambiguës, mi-divines mi-profanes, dont un exemple représentatif pourrait être le faune, cette divinité mi-homme mi-bête, au buste d'homme et aux jambes de bouc. Le faune est souvent représenté sous les traits d'un vieillard au visage difforme, proche d'une caricature, et à qui la condition d'homme animal confère un aspect à la fois ridicule et monstrueux. Admettons donc, pour l'étude de l'esthétique grotesque de *Balada triste*, que ce terme désigne quelque chose de caricatural et d'excessif, à la fois drôle et terrifiant, c'est-à-dire à la fois comique et tragique. Précisons tout de même que le grotesque désigne également ce qui est étrange ou burlesque, et qu'il a souvent une connotation négative. L'esthétique grotesque, une esthétique qui entretient comme un dialogue constant entre deux registres contradictoires, les registres comique et tragique, participe à l'indétermination apparente du genre de *Balada triste* et appuie l'argument de l'œuvre, comme nous allons le voir à présent.

1.2.2 Scènes grotesques

On retrouve les caractéristiques de ce genre dans *Balada triste*, et ce dès le début, lorsque le père de Javier, dans son costume de clown, armé d'une machette, traverse les lignes ennemies. L'idée même de mettre en scène un clown au beau milieu d'un combat en corps à corps, et qui plus est un combat qui s'inscrit dans l'Histoire contemporaine, a quelque chose d'invraisemblable et d'excessif. Ce clown guerrier semble relever de la plaisanterie et en même temps, le spectacle de ce clown, qui ravage les troupes des Nationalistes à grands coups de machette, le regard exorbité, est terrifiant. Voici l'exemple d'une autre scène grotesque. Javier se réfugie dans les ruines d'une cabane en pierre, au milieu des bois. Notons au passage que l'intérieur de cette cabane apparaît également comme un genre de grotte. Javier en est délogé par un sanglier, qui se lance à sa poursuite. La scène représente alors Javier courant au milieu des bois, un sanglier à ses trousses. La vindicte du sanglier, une bête qui aurait plutôt tendance à fuir les hommes, a quelque chose d'excessif, et le spectacle de Javier, nu et sale,

doté lui-même d'un physique porcin, poussant de petits cris aigus, qui apparaît comme un double beaucoup moins terrifiant de son poursuivant, est à la fois ridicule et repoussant. On peut voir dans ces exemples que l'esthétique grotesque permet d'atténuer la violence de certaines scènes, et qu'elle permet des associations d'idée fantaisiste, d'une manière qui emprunte à la poésie, si l'on pense par exemple à la métaphore visuelle entre Javier et le sanglier.

De la même manière, à l'échelle du film dans son entier, des pointes d'humour ponctuelles, comme de courtes plaisanteries, contrebalancent la violence de ces scènes et l'extrême tension de l'histoire. Citons deux exemples flagrants de ce procédé. Après avoir assisté à l'attentat contre Carrero Blanco, Javier, dans son nouveau costume, d'un air décontracté, demande aux occupants d'une voiture, qui, vraisemblablement, sont des terroristes de l'ETA : « ¿Vosotros de qué circo sois? ». Cette brève pointe d'humour, pendant laquelle le protagoniste semble sortir de son rôle pour se placer sur un plan plus quotidien, offre au spectateur un bref relâchement de la tension dramatique et atténue la violence de la scène.

Le deuxième exemple est la dernière tentative de s'envoler de l'homme canon, au pied de la croix du Valle de los Caídos. La scène finale, qui a lieu en haut de cette croix, est entrecoupée du récit de cette tentative, ce qui entretient un certain suspens autour de l'issue de cette ultime prouesse du cascadeur. Le spectateur est invité à penser que l'entreprise de l'homme canon va influencer d'une manière ou d'une autre le dénouement de la tragédie qui se joue un peu plus haut. Or, il n'en n'est rien... L'homme canon va s'écraser lamentablement contre un mur, comme à son habitude. L'issue de cette péripétie ressortit au registre comique, et adoucit la tension du drame qui se déroule en même temps. En outre, elle nous renseigne sur le réalisateur lui-même, qui semble s'être joué de nous, à travers cette péripétie qui interrompt la scène où la tension dramatique est à son maximum. On devine son intention ; il s'amuse à donner une lueur d'espoir au spectateur, qui se conclut par une chute vertigineuse, et un échec fracassant. Ce dernier exploit de l'homme canon sonne comme un dernier sarcasme du réalisateur. L'humour d'Álex de la Iglesia est ici teinté d'amertume. Ce rire légèrement sadique, à la fois amusant et dérangeant, semble être une déclinaison supplémentaire de l'esthétique grotesque du film.

L'exemple suivant est une autre scène dont l'humour paradoxal laisse entrevoir le sens du sarcasme propre au réalisateur. Javier erre dans les rues de Madrid, le cœur brisé par Natalia. D'abord, on observe chez Javier des attitudes enfantines, dans sa manière de taper dans des cagettes qui traînent sur le trottoir, tel un enfant capricieux et en colère. Il peine à retenir ses larmes et s'épanche dans les bras d'un passant, comme un enfant qui irait trouver refuge dans les bras de sa mère. Notons également que l'acteur Carlos Areces est doté d'un visage poupon, avec ses grosses joues rondes et son air innocent. Cet aspect enfantin contraste singulièrement avec le fait que Javier est en réalité un monstre repoussant, un fou furieux lourdement armé. Il y a dans cette scène un premier rire, motivé chez le spectateur par le spectacle ridicule d'un clown en colère. Puis vient le rire qui naît du contraste entre l'attitude enfantine et la monstruosité latente de Javier. Ce rire est paradoxal et grotesque, car le visage mutilé et la fureur assassine du personnage n'ont en principe rien de drôle.

Dans cette scène, c'est le choix de la musique qui traduit le sarcasme du réalisateur. Il s'agit d'une version espagnole d'un titre de Francis Cabrel, une chanson d'amour à l'eau de rose intitulé *Je t'aime à mourir*. Le ton léger et mielleux de cette chanson et la voix d'une sensualité exacerbée du chanteur contrastent de manière ironique avec le désespoir amoureux de Javier, désespoir à cause duquel il est devenu un monstre fou à lier. En choisissant cette chanson issue d'une culture populaire largement répandue, le réalisateur rassure d'abord le spectateur par cette musique douce que plus ou moins tout le monde a déjà entendue⁷, mais il lui présente le spectacle lamentable et atterrant de ce clown fou de rage et de tristesse. Il y a donc dans l'humour sarcastique du réalisateur ce même paradoxe que dans l'esthétique grotesque, cette oscillation entre les registres comique et tragique.

1.2.3 Le grotesque dans la structure narrative

Dans toute la séquence de la fuite de Javier, de l'épisode sylvestre jusqu'à celui où il parvient à tuer le général borgne, l'enchaînement des péripéties relève également du grotesque. Les rebondissements se succèdent à un rythme invraisemblable, et la nature de ces

⁷ *Je t'aime à mourir* est une chanson qui a fait le succès de Francis Cabrel lors de sa sortie en 1979, et qui, selon l'article du site internet *Wikipedia* dont voici la référence exacte, a fait l'objet depuis de douze réinterprétations en langue espagnole, en Amérique Latine et en Espagne, et même d'une interprétation en catalan. On peut donc supposer que la version espagnole, *La quiero a morir*, bénéficie d'une grande popularité en Espagne, comme *Je t'aime à mourir* en France. Notons également que Francis Cabrel est le premier à avoir chanté cette chanson en espagnol, suivi, entre autres, par Raphael ou encore, plus récemment, par Shakira. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Je_t'aime_%C3%A0_mourir).

rebondissements relève d'une fantaisie qui se rapproche de l'absurde. On retrouve l'idée de grotesque dans la construction même de la narration. De plus, dans cette séquence, le spectateur hésite constamment entre le rire et la peur. Le réalisateur alterne éléments comiques et terrifiants à un rythme soutenu. Lorsque le général borgne emprisonne Javier, le spectateur craint pour la vie du protagoniste, mais finalement celui-ci est rabaissé à la condition de chien de chasse, ce qui offre un tableau plutôt comique, si l'on pense à cette image de Javier, l'air penaud, qui rapporte dans sa bouche un faisan abattu par les chasseurs. Puis, Javier le chien de chasse mord Franco jusqu'au sang. Ce passage est d'autant plus terrifiant, que le spectateur ne parvient pas à savoir si Javier se contente d'imiter ou s'identifie bel et bien à cet animal. Juste après, Javier assiste à l'apparition de la Sainte Vierge, sous les traits de Natalia, qui, elle, n'a rien d'une sainte dans le film. Cette scène, d'un ton comique, apparaît comme une parodie des faits divers d'apparitions divines⁸ ; mais, à la suite de cette révélation, le ton bascule à nouveau dans le registre tragique ; en effet, Javier se mutilé atrocement le visage avec de la soude et un fer à repasser, à la manière d'un maquillage de clown plus vrai que nature. Les images suivantes nous le montrent dans sa nouvelle tenue de clown. Son pantalon bouffant et sa mitre d'évêque déforment sa silhouette de manière plutôt comique. On constate, dans cette séquence, l'oscillation perpétuelle entre le registre comique et tragique et l'enchaînement presque décousu des péripéties. Ainsi, en l'espace de 10 minutes de pellicule, Javier se terre au fond des bois comme une bête ; il est capturé par le général borgne et réduit à l'état d'un chien de chasse; puis il agresse Franco, a une révélation mystique, s'automutile et tue le général borgne. Cette séquence donne l'impression que le réalisateur cherche à mener l'esthétique grotesque à son paroxysme, à un tel point qu'elle pourrait presque sembler absurde. Cette absence apparente de logique génère chez le spectateur un sentiment déroutant et inquiétant. Il lui semble avoir perdu le fil de l'histoire. L'esthétique grotesque contribue donc à suggérer au spectateur ce sentiment de malaise que le réalisateur cherche à évoquer dans le film.

⁸ Les récits d'apparitions divines parsèment l'Histoire espagnole depuis le Moyen-Âge. Pendant la période du franquisme, spécifiquement entre 1961 et 1965, quatre fillettes d'un village de Cantabrie, San Sebastián de Garabandal, auraient fait l'expérience de centaines d'apparitions de la Vierge Marie et de saint Michel. Elles entraient dans un état d'extase sur la place publique. Ce spectacle attira les foules et fut amplement relayé par la presse de l'époque. Plus récemment, dans les années 80, la presse rapporta encore le récit des innombrables visions de la Vierge Marie d'une voyante au Palais de l'Escorial. (https://fr.wikipedia.org/wiki/San_Sebasti%C3%A1n_de_Garabandal).

1.2.4 Le clown, un personnage grotesque

Evoquons un dernier élément grotesque de *Balada triste*. Le personnage du clown en général a des points communs avec cette esthétique. Comme on peut le constater, Javier et Sergio présentent deux figures traditionnelles du clown, deux figures antagonistes et complémentaires, le clown blanc et l'auguste, celui qui rit et celui qui pleure. Ce duo, comme l'esthétique grotesque, propose un dialogue entre les registres comique et tragique. Ensuite, Javier et Sergio ne semblent pas éprouver beaucoup de sentiments intermédiaires; leurs états et leurs réactions sont toujours exaltés et extrêmes, à l'instar des clowns en général, qui adoptent souvent un jeu théâtral basé sur l'exagération⁹. Il y a donc ici une idée d'exagération, dans l'esthétique grotesque, comme dans le personnage du clown. Nos deux protagonistes vont ensuite subir l'ambiguïté grotesque, entre le ridicule et le monstrueux, dans leurs propres chairs, si l'on considère leur transformation. Pensons au maquillage grossier de Sergio, au début du film. L'épaisse couche de rouge autour de son sourire semble l'agrandir ; plus tard, suite aux blessures infligées par Javier, d'atroces cicatrices élargiront effectivement le sourire de Sergio, en un rictus monstrueux. Le maquillage blanc de Javier, au début du film subit la même transformation, il est remplacé par la peau du personnage brûlée par la soude, d'une couleur blanche cadavérique.

Cette évolution entre le rire et l'horreur, entre le ridicule et le monstrueux, rappelle l'esthétique grotesque. De surcroît, le personnage du clown en général a bien quelque chose de monstrueux ; leurs déformations physiques, leurs grands mouvements ou au contraire leur allure pataude, leurs maquillages multicolores sont inquiétants¹⁰. En somme, tout en s'accordant avec l'esthétique grotesque, le choix du réalisateur de mettre en scène des clowns dans un film d'action, mais qui raconte une tragédie sur fond historique, participe de l'indétermination apparente de l'œuvre.

⁹ Pensons déjà au physique des clowns, dont certains traits sont exagérés, comme le gros nez rouge postiche que certains portent. Cette exagération se retrouve également dans leurs mouvements, excessivement démonstratifs ou au contraire excessivement engourdis, et dans leurs caractères. Ainsi l'épithète qui accompagne parfois le terme de clown, comme clown musicien ou clown triste définit à lui seul un trait de caractère exacerbé à l'extrême, ou une obsession de ce personnage.

¹⁰Cet aspect du clown se retrouve dans des personnages issus de la culture populaire, comme le *Joker*, l'ennemi juré de *Batman* (apparu dans *Batman N.1*, aux éditions DC Comics, en 1940) ou le clown tueur de *It* de Stephen King (paru aux éditions Viking, à New York, en 1986).

1.2.5 Conclusion partielle

Pour conclure, rappelons de quelle manière l'esthétique grotesque soutient le propos du film, tout en participant à l'impression d'indétermination qui s'en dégage. Tout d'abord, cette esthétique est liée à un certain type d'humour ambigu, ce qui contribue à l'intérêt du spectateur pour le film. Ensuite, il apparaît que cet humour grotesque est une manière d'adoucir la violence et la tension permanente qui règnent dans le film, afin que l'évocation d'un malaise ne soit pas incommodante au point de rebuter le spectateur. Enfin, l'esthétique grotesque génère un malaise sous-jacent, par les êtres monstrueux et difformes qu'elle suggère et par son ambiguïté permanente entre deux pôles contraires, qui crée un sentiment d'instabilité. Le spectateur est invité à douter tout au long du film entre une interprétation comique ou tragique des événements et des personnages. Il est amené à confronter en permanence deux interprétations différentes des événements représentés dans le film. Cette attitude réflexive induite par l'esthétique grotesque soutient également le propos du film, qui développe une réflexion sur l'Histoire contemporaine espagnole et invite à douter de la version officielle des faits. On devine également, à travers l'humour grotesque de certaines scènes, le sarcasme de l'auteur.

Notons au passage que l'esthétique grotesque semble se décliner sous de multiples formes; ce film nous présente en effet des situations grotesques, des péripéties grotesques et des personnages grotesques. Le grotesque est donc peut-être davantage une manière qu'un genre à part entière. D'ailleurs, dès son origine, le grotesque est lié à l'ornementation davantage qu'à une forme bien définie.

Récapitulons à présent. On a vu que l'indétermination apparente du genre de *Balada triste* était due aux multiples influences qui traversent ce film. On distingue ensuite, au milieu de cette confusion savamment entretenue par son créateur, l'esthétique grotesque, qui instaure comme un jeu entre les registres comique et tragique. Nous allons voir que derrière l'indétermination apparente de son film le réalisateur nous laisse deviner sa volonté iconoclaste, et que cette histoire a, par conséquent, un sens précis quant à la vision du monde qu'il véhicule.

1.3 L'intention iconoclaste

La volonté iconoclaste du réalisateur apparaît d'abord au travers de plusieurs personnages. Ainsi, les trois clowns qui nous sont présentés correspondent en tous points, de prime abord, avec l'idée que l'on se fait communément d'un clown. Le père de Javier se déguise en femme pour faire rire les enfants dans la première partie du film, Sergio porte de grandes chaussures et Javier, le clown triste, se dessine une grosse larme sur la joue. Puis, ces trois clowns deviennent : le clown guerrier sanguinaire, le clown monstrueux et le clown de la vengeance. Le personnage du clown gentil et naïf tel qu'on se l'imagine habituellement est ici perverti. Les clowns de ce film sont iconoclastes.

On devine aussi la volonté iconoclaste du réalisateur dans sa manière de nous présenter Franco sous les traits d'un petit vieillard à la voix douce. L'homme qui a tenu l'Espagne sous son joug pendant 35 ans semble ici bien inoffensif. Non content de le tourner en dérision, cette scène nous présente le dictateur mordu jusqu'au sang par le protagoniste. Le réalisateur fait preuve d'une volonté iconoclaste féroce à l'égard de Franco.

Cette volonté iconoclaste à l'œuvre dans le film apparaît également dans l'idée même de mélange des genres. Par ce procédé, le réalisateur exprime sa volonté de s'éloigner des schémas traditionnels des films soit d'action, soit d'horreur, soit d'Histoire. Mais il imite tout de même ces genres, pour les transgresser. Sa volonté de transgression apparaît aussi dans l'esthétique grotesque du film. En illustrant la transformation du protagoniste Javier, qui semble dans un premier temps doux et sensible, en animal; en représentant la sainte qui apparaît à Javier sous les traits de Natalia, une artiste de variété à la sensualité exacerbée ou encore en traitant du genre noble de la tragédie avec des clowns, des personnages qui tiennent d'avantage du genre plébéien de la comédie, le réalisateur met en scène, tout au long du film, une dégradation du noble au vulgaire proche du burlesque. Ce mouvement révèle donc bel et bien une intention iconoclaste.

Un élément récurrent de *Balada triste* pourrait bien illustrer l'intention iconoclaste du réalisateur, le cri. De nombreux cris, aux diverses nuances, résonnent tout au long du film. Dans le générique du début, les percussions de la bande-son sont interrompus par le cri d'un chanteur flamenco ; sont également représentés des monstres et des figures populaires entraînés de crier; on aperçoit rapidement l'authentique clown catalan Charlie Rivel, dont le clou

du numéro consistait justement en un long cri ridicule, parodie de la de la musique flamenca. Puis résonnent le cri du père de Javier, lorsqu'il traverse les lignes ennemies, une machette à la main, le cri du général qui vient d'être éborgné, le cri de l'homme canon qui s'élanche dans les airs, le cri de Natalia que Sergio traîne par terre en la tenant par les cheveux, le râle d'outre-tombe que pousse Sergio, après avoir été recousu, suivi du cri de démente de Natalia ; le cri de Javier poursuivi par un sanglier, le cri de Sergio qui découvre son visage mutilé dans un miroir, les cris insoutenables de Javier qui s'automutile, le cri de Franco qui vient d'être mordu, le cri de Javier, lorsque Natalia lui préfère Sergio, dans la scène devant un taxi, le cri de désespoir de Sergio, qui rampe aux pieds de Natalia, lorsqu'il se rend compte qu'il fait peur aux enfants, le cri de Natalia qui se jette dans le vide du haut de la croix, et enfin, dans les toutes dernières images du film, le cri en sourdine, noyé par la bande-son, des deux clowns, face à face, dans le panier à salade de la police.

L'omniprésence du cri dans *Balada triste* nous renseigne en premier lieu sur l'intention iconoclaste du réalisateur, qui semble exorciser, à travers son œuvre, un malaise personnel, une rage enfouie¹¹. Cette colère du réalisateur semble se tourner contre le régime franquiste, contre les autorités espagnoles actuelles qui nient une partie des exactions commises durant la guerre civile et le franquisme et contre tout un consensus national qui consiste à observer un certain silence autour de cette période historique. Ce sont ces autorités et ce consensus auxquels s'attaque le réalisateur, à travers l'aspect iconoclaste de son film.

La comparaison de *Balada triste* avec l'idée du cri nous renseigne également sur l'effet produit sur le spectateur. Ce film, comme un cri, inspire un sentiment de peur et d'inquiétude. Un cri, peut-être d'avantage qu'un discours, peut, en quelques secondes, exprimer une rage animale ou un désespoir profond. En ce sens, nous pourrions suggérer que le langage poétique de *Balada triste* s'adresse aux sentiments du spectateur autant qu'à sa raison. C'est cet aspect qui constitue sans doute son intérêt principal. On peut supposer que ce procédé s'adresse à tous les spectateurs, quelles que soient leurs origines, espagnoles ou pas. Ainsi, ce film peut

¹¹ C'est bien l'impression que nous laissent des extraits d'interview du réalisateur parus dans le journal *El País* : « ¿Terapia ? hacer cine es terapéutico. » ; « Busco exorcizar los monstruos del pasado » (article d'Isabel landa, 10/12/2010, http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/12/10/actualidad/1291935612_850215.html) ; « El motor es rabia y venganza » (article de Borja Hermoso, 12/01/2012 http://elpais.com/elpais/2013/09/20/opinion/1379699931_993282.html).

très bien être compris et apprécié par des spectateurs qui ignorent l'Histoire espagnole, contrairement à ce qu'avancent certaines critiques¹².

1.3.1 Conclusion partielle

La volonté iconoclaste du réalisateur transparait dans des procédés comme l'esthétique grotesque, le mélange des genres ou la récurrence du cri et participe du ton accusateur que prend petit à petit le film. La confusion apparente du récit et la violence qui s'en dégage sont donc les reflets formels d'une critique de fond.

1.4 Conclusion

Concluons cette étude du rôle de l'indétermination apparente de *Balada triste* quant au propos soutenu par le réalisateur. On a vu que les multiples influences qui parcourent le film permettent déjà de maintenir le spectateur en haleine et qu'en même temps, le mélange des genres atténue la violence et la tension extrêmes qui y règnent. De plus, la confusion apparente de *Balada triste* semble refléter l'époque troublée des dernières années de la dictature franquiste, ce qu'Álex de la Iglesia confirme de manière limpide dans une interview à *El País*¹³. Ensuite, on s'est aperçu que l'indétermination apparente du film permettait de développer une esthétique grotesque qui, par une oscillation constante entre les registres comique et tragique, instaure chez le spectateur un sentiment de doute, un malaise sous-jacent. Le malaise sous-jacent généré par le film semble être le reflet du malaise sous-jacent dans la société espagnole. Cette oscillation invite également le spectateur à une réflexion approfondie sur les faits qui lui sont exposés. Enfin, on devine derrière ces procédés la volonté iconoclaste du réalisateur, ce qui appuie la teneur critique de son œuvre. On peut donc affirmer que l'indétermination apparente de *Balada triste* est, finalement, un chaos orchestré. De ce chaos naît le langage poétique du film, qui évoque des impressions autant qu'il raconte une histoire cherchant à déstabiliser le spectateur.

¹² . *The Hollywood reporter*, une revue américaine, publie en octobre 2011 un article de Deborah Young qui affirme au sujet du parallèle établi dans le film entre l'histoire des personnages et l'Histoire de l'Espagne qu'il s'agit d'une « hidden metaphor only for Spanish audiences ». (<http://www.hollywoodreporter.com/review/last-circus-film-review-30071>). Cette question est déjà soulevée dans l'article du journal *El País* de Borja Hermoso, réalisé durant le tournage de *Balada triste*.

¹³ Dans une interview pour le journal *El País* du 25 janvier 2014, Álex de la Iglesia affirme : « España era un circo y lo sigue siendo. » (http://elpais.com/elpais/2013/09/20/opinion/1379699931_993282.html).

En guise de transition, on fera remarquer qu'au-delà des influences diverses qui traversent le film, de la manière grotesque et du ton iconoclaste, on distingue deux genres, la tragédie et la fiction historique, qui feront l'objet des deux parties suivantes.

2 Le récit tragique de *Balada triste*

Nous nous intéresserons, dans cette deuxième partie, à la tragédie qui se déroule au fur et à mesure du film et qui confirme que le récit de *Balada triste* a bien un sens et une cohérence, au-delà de la confusion apparente qui règne dans la narration. Nous nous efforcerons également de démontrer que cette confusion soutient le récit tragique. Nous nous appuierons, pour ce faire, sur quelques caractéristiques générales de ce genre, telles qu'elles apparaissent, notamment, dans la *Poétique* d'Aristote.

Dans un premier temps, nous indiquerons comment le fil conducteur de la tragédie se dévoile petit à petit dans ce récit cinématographique aux influences multiples et variées. Ce n'est d'ailleurs qu'à la toute fin de l'histoire qu'apparaît sans conteste cette dimension ; cet aspect inattendu du dénouement rend la tragédie d'autant plus terrifiante. Puis, dans un deuxième temps, nous établirons une série de points communs entre les caractéristiques du genre tragique en général et celles de *Balada triste*, et il en découlera le sentiment que le film développe ce genre avec une certaine rigueur et, donc, que son argument est loin d'être aussi incohérent et gratuit qu'il n'y paraît *a priori*. Enfin, dans un troisième temps, nous prolongerons la comparaison entre le genre tragique en général et *Balada triste*, en nous concentrant sur la notion de malédiction qui plane au-dessus des personnages des tragédies antiques. Ce climat de malédiction s'accorde totalement, ici, avec le sentiment de malaise que la confusion apparente du récit suscite chez le lecteur, argument développé dans la première partie, ce qui révèle, *in fine*, la cohérence entre la confusion apparente du film et le récit tragique.

2.1 La tragédie se dessine peu à peu

En premier lieu, nous illustrerons de quelle manière la tragédie de *Balada triste* se devine progressivement au milieu d'un maelström d'aventures, de digressions et de rebondissements, grâce à la métaphore du thyrses chère à Charles Baudelaire¹⁴. Cette

¹⁴ Dans le poème intitulé « *Le thyrses* », extrait du recueil *Petits poèmes en prose* (1869), Charles Baudelaire compare la musique de Franz Liszt à un thyrses. Le poète insiste sur l'indivisibilité du bâton central et du lierre qui s'y enroule, qu'il compare respectivement à « la volonté droite, ferme et inébranlable » du musicien et à « la promenade de votre [il s'adresse au pianiste hongrois] fantaisie autour de votre volonté. » Il décrit également la progression du lierre autour du bâton comme un mouvement, ou comme « un mystique fandango autour du

métaphore offre un schéma qui représente le déroulement de la tragédie dans *Balada triste*. Le fil narratif de la tragédie de *Balada triste* apparaît au milieu de la confusion entretenue quant aux péripéties et, à la fin, la tension dramatique atteint son paroxysme, comme un thyrses, dont le bâton central serait la narration, les péripéties secondaires¹⁵, les feuilles de lierre qui l'entourent et la pomme de pin qui le surmonte, l'apothéose pathétique finale.

2.1.1 Le nœud tragique.

Depuis cette perspective, nous pouvons identifier d'ores et déjà le début et les étapes essentielles du récit, qui le définissent comme une tragédie, tel l'extrémité et le corps du bâton situé au cœur du thyrses. Le récit central du film commence en 1973, lors de l'arrivée de Javier au cirque, où a lieu la première rencontre Natalia et Sergio. Avant même de s'entretenir avec son futur patron, collègue et rival, Javier fait la connaissance de Natalia, dans une série de circonstances qui rapprochent cette scène d'un doux songe amoureux ou même, d'une apparition divine. L'éléphant irascible du cirque assomme Javier de sa trompe et le projette au sol. Notre protagoniste, légèrement étourdi, aperçoit alors Natalia, la belle acrobate, descendre vers lui, comme tombée du ciel. Elle est en effet suspendue à son tissu aérien, et semble flotter dans les airs. De plus, elle baigne dans un halo de lumière vive émis par le soleil, à moins qu'il ne s'agisse d'une lumière divine, car Natalia est comparée, dans cette première apparition, à un ange.

Enfin, signalons que l'image est saturée de lumière et presque floutée, ce qui confère un aspect vaporeux à cette scène, comme si elle se déroulait au Paradis. Cette scène illustre la première rencontre de Javier et Natalia de manière quelque peu stéréotypée. Nous aurions presque l'impression que le réalisateur met en image les métaphores d'un poème amoureux chargé de lieux communs, tels que « belle comme un ange », ou « se croire au paradis ». Dans le même ordre d'idée, nous observons les deux personnages qui se regardent intensément, et

bâton hiératique ». Nous nous permettons d'utiliser cette métaphore car elle résume, pour nous, la cohérence du récit tragique de *Balada triste* et des multiples péripéties qui semblent danser autour de cet axe central.

¹⁵ Nous entendons, par le terme « péripétie », un épisode qui constitue l'une des étapes essentielles de la trame narrative, c'est-à-dire la rencontre des trois personnages, la domination de Sergio (lorsqu'il assomme Javier), puis la revanche de ce dernier, la lutte désespérée des deux rivaux et enfin la mort de Natalia. Nous utiliserons l'expression « péripéties secondaires » pour désigner les épisodes du récit qui ne le font pas immédiatement progresser.

très longuement, comme si le temps s'était arrêté, pour user d'une autre métaphore éculée. Grâce à ces lieux communs, le réalisateur nous permet de comprendre immédiatement que Javier est éperdument amoureux de Natalia, dès les premières secondes de leur relation. De plus, on observe que cette accumulation de stéréotypes tient presque de la parodie. Le réalisateur s'approprie les codes d'une rencontre amoureuse pleine de poésie, puis il les tourne en dérision. C'est ainsi que cette scène nous renseigne sur les prémices du récit, sur l'amour fou que Javier éprouve pour Natalia et, en même temps, nous permet de deviner, à travers le ton légèrement sarcastique du réalisateur, que cette histoire d'amour ne sera pas une histoire « à l'eau de rose ».

La scène suivante se déroule dans la caravane de Sergio. Javier, avec son costume et son maquillage de clown blanc à la fois naïfs et attendrissants, répond, d'une voix incertaine et apeurée, aux questions tranchantes et autoritaires de Sergio, qui, lui, n'est qu'à moitié costumé. L'expression du visage de Sergio est menaçante, ce que son maquillage de clown incomplet souligne à la manière d'une peinture de guerre. Ce contraste ostensible entre les deux personnages annonce leur antagonisme. En l'espace de cinq minutes, le réalisateur nous expose le nœud de la tragédie qui va se dérouler : deux personnages masculins antagonistes vont lutter pour une femme éblouissante.

Soulignons que cette efficacité reflète la primauté de l'action dans la tragédie, telle que la définit Aristote¹⁶. En effet, comme le prologue, cette séquence commence *in media res*, et elle privilégie l'action à la description. Par exemple, le travelling qui suit les pas de Javier, lors de son arrivée entre les tentes du cirque, nous offre comme une description de l'environnement du cirque, mais le mouvement de la caméra prime ici sur la seule image. Le récit cinématographique se concentre sur l'action. Comme dans une tragédie antique, dès les premiers instants du drame, les personnages, au seul moyen de leurs actions, exposent le conflit qui amorce le récit tragique.

¹⁶ Dans le sixième paragraphe du sixième chapitre de la *Poétique* d'Aristote, le théoricien affirme que « la tragédie est l'imitation d'une action [...] se développant avec des personnages qui agissent et non au moyen d'une narration. »

2.1.2 Les grandes étapes du récit tragique

Puis, dans le premier temps du récit, Sergio domine ces trois personnages, par la terreur qu'il inspire et par la violence qu'il pratique. Il roue de coups Natalia et Javier, jusqu'à leur faire perdre connaissance. Ensuite Javier riposte, pulvérisant le visage de son rival à grands coups de trompette, et le laisse à l'agonie. Ensuite, les deux personnages vont vivres, chacun de son côté, une série de péripéties secondaires, avant de se retrouver pour un ultime combat. Ces trois étapes – la domination de Sergio, puis celle de Javier et, enfin, l'affrontement final – semblent découler naturellement du nœud initial, d'une façon presque logique, que l'on pourrait comparer au principe de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. Cette construction rigoureuse de la trame narrative semble correspondre au principe de vraisemblance¹⁷ énoncé par Aristote dans la *Poétique*, selon lequel les événements doivent se succéder de manière crédible, comme s'ils découlaient l'un de l'autre. Les différentes étapes du récit se conforment donc bien, ici, à la structure d'une tragédie.

De plus, la terreur inspirée par la violence physique permanente des scènes semble créer un environnement propice au déroulement d'une tragédie, et la surenchère de violence, à chaque nouvelle péripétie, appelle une apothéose, une explosion finale qui y mettra un terme. Illustrons cette idée par des exemples tirés du film. D'abord, il y a la scène sanglante, dans laquelle Sergio agresse rageusement Javier et Natalia, à la fête foraine. Le sillage de sang des genoux écorchés de Natalia quand Sergio la traîne par les cheveux, l'acharnement du même Sergio frappant Javier à l'aide d'un maillet, pour que mort s'ensuive, pense le spectateur, sont des détails sur lesquels le réalisateur s'attarde, comme s'il les soulignait au moyen de la caméra. On voit notamment un plan resserré de cette scène sur les genoux de Natalia, qui occulte décor et personnages. Cette insistance sur un détail sanglant a pour but d'inspirer chez le spectateur un sentiment dérangeant ; d'une part, son esprit rejette ces images qui évoquent la douleur, et d'autre part, il ne peut s'empêcher de regarder la scène dans son entier.

Puis, ce sentiment redouble d'intensité lorsque, quelques instants plus tard, Javier matraque Sergio à l'aide d'une trompette. Le réalisateur use alors d'un autre procédé destiné à augmenter

⁴ «Du reste, pour donner une détermination absolue, je dirais que c'est dans une étendue conforme à la vraisemblance et la nécessité que l'action de la tragédie se poursuit», Aristote, *Poétique*, ch. VII, § IX.

notre malaise. Il mêle l'érotisme sauvage de l'ombre chinoise, qui dessine les silhouettes de Sergio et Natalia fornicant debout comme des bêtes et la violence meurtrière de Javier, qui macule du sang de son adversaire la tente où a lieu la scène. L'érotisme et la violence, comme l'amour et la haine sont diamétralement opposés, selon une distinction que l'on fait, généralement entre le bien et la mal ; cette distinction a été souvent contestée, par la pensée de Freud, par exemple, ou par la pensée orientale qui n'établit pas de frontière si nette entre ces deux pôles contraires ; Néanmoins, cette manière de voir est encore largement admise, en occident. Le fait de mêler un sentiment ou une sensation agréable avec son contraire décuple l'intensité du malaise ressenti par le spectateur. Dans cette scène, en revanche, le réalisateur ne souligne pas la violence, comme dans la précédente ; il ne fait que la suggérer. En effet, nous ne voyons directement ni l'acte sexuel, ni les coups portés par Javier. Ici, le spectateur fait un effort d'imagination, et se représente l'horreur de la scène dans l'intimité de ses pensées. Cette seconde scène de violence fait monter d'un cran le sentiment dérangeant éprouvé par le spectateur.

Enfin, la scène dans laquelle Javier s'automutile accentue encore ce sentiment. Etant donné que le spectateur tend à s'identifier aux personnages d'un récit, la violence que Javier retourne contre lui-même est insoutenable pour le public du film. Cette surenchère de violence augmente la tension ressentie par le spectateur de manière exponentielle. Le récit se doit de finir par un bouquet final de violence, afin que la tension croissante ne retombe pas brusquement, comme si elle avait été vaine et gratuite. Les étapes successives du récit annoncent donc, par leur organisation et par leur nature même, le dénouement tragique. Elles constituent le bâton central du thyrses.

2.1.3 Les péripéties secondaires

Considérons à présent les péripéties secondaires ou, pour filer la métaphore du thyrses, le lierre qui entoure le bâton central. Le lierre d'un thyrses semble strictement décoratif, mais sans lui, le thyrses redevient un vulgaire bâton. Ainsi, les diverses péripéties secondaires de Balada triste, aussi fantaisistes et éloignées du récit central qu'elles puissent paraître, contribuent au plein épanouissement de l'œuvre. Elles créent une ambiance, un environnement propice au déroulement de la tragédie.

Par exemple, la première séquence du film, qui se déroule en 1937 et 1942 fait office de prologue ; elle annonce la violence du récit, la démesure des personnages, et instaure le climat incertain et chaotique qui caractérise l'ensemble de l'œuvre. Cette séquence ne participe pas directement au déroulement du récit principal, qui concerne le trio formé par Javier, Sergio et Natalia, mais elle l'accompagne, comme le lierre se love progressivement autour du bâton du thyrsos. L'épisode dans lequel Sergio et Javier manquent de faire tomber un nourrisson au sol, lors d'une représentation, ne fait pas sensiblement progresser le récit, mais il souligne ce que ces deux clowns aux allures bonhommes et sympathiques peuvent avoir de dangereux. En outre, le seul fait d'évoquer un nourrisson qui vient s'écraser au sol semble arracher des entrailles du spectateur un frisson de terreur et de répulsion. Cette péripétie secondaire entretient donc l'intensité du malaise généré par la surenchère de violence des étapes principales du récit et, ainsi, participe au climat tragique du film.

Le passage qui intègre la fuite de Javier dans les bois et le meurtre du général borgne, autre exemple de péripétie secondaire, pourrait être résumé en quelques mots, si l'on ne considère que le déroulement du récit principal ; Javier se terre à la campagne, où il devient un monstre psychopathe, puis retourne en ville pour se venger. Par ailleurs, cette séquence présente plusieurs scènes atroces, à peine soutenables. Lorsque Javier se compose un maquillage naturel avec de la soude et un fer à repasser, chaque étape de la mutilation est filmée avec soin, presque avec délectation ; l'insistance du réalisateur relève presque d'un voyeurisme malsain. En vertu de la sympathie que ressent le spectateur pour les personnages, les gros plans sur la chair à vif du protagoniste nous inspirent une sensation qui pourrait être le pendant physique du malaise psychologique et moral entretenu tout au long du film.

Concluons l'examen des péripéties secondaires. Elles accompagnent, comme un ornement, le déroulement du récit tragique. Nous avons également constaté que ces péripéties secondaires déploient une large palette de nuances du sentiment de malaise et de transgression généré par les scènes de violence. Nous pourrions même parler d'un raffinement dans l'horreur, de la part du réalisateur, qui confère une profondeur psychologique, morale et physique au sentiment de malaise développé tout au long de l'œuvre. En outre, ce procédé corrobore l'idée de l'importance des péripéties secondaires par rapport au récit tragique. La confusion apparente qui naît de ces multiples péripéties secondaires contribue donc à la tragédie de *Balada triste* et n'est jamais gratuite.

2.1.4 Le dénouement

Il reste à considérer le pommeau du thyrses, qui couronne l'objet dans son ensemble, c'est-à-dire le dénouement tragique lui-même. On vu plus haut comme il était difficile de déterminer le genre auquel appartient *Balada triste*, notamment à cause des influences diverses qui traversent ce film. Ce n'est que dans les dernières minutes, lorsque Natalia se jette dans le vide et meurt, que l'on comprend vraiment qu'il s'agit d'une tragédie. En un artifice propre au cinéma, la chute de l'acrobate dure bien plus que dans la réalité ; puis la musique se tait quelques secondes, comme si l'on retenait son souffle et, enfin, on entend distinctement la colonne vertébrale de la jeune femme se briser. Par ce craquement simple et fugace, le conflit initial entre les trois personnages est soudain résolu, de la manière la plus malheureuse qui soit. Natalia, le plus innocent des trois personnages, succombe atrocement tandis que ses deux prétendants, sans être parvenus à se départager, sont condamnés au désespoir, et aussi, comme nous pouvons l'imaginer, à la prison à perpétuité. La situation des trois personnages est plus malheureuse à la fin qu'au début du film. En outre, si l'on considère le nœud initial et la chute de l'histoire, on constate alors qu'aucun des trois personnages principaux n'est parvenu à ses fins ou n'a progressé dans ce sens. Tant de souffrance et de haine ont été parfaitement vaines, leurs souffrances et leurs luttes ont été parfaitement inutiles, ce qui renforce la profonde tristesse du tableau final.

Ce dénouement tragique, que rien ne laissait deviner jusqu'à ce moment du récit, est d'autant plus terrible qu'il est complètement inattendu¹⁸. En effet, la rivalité entre Sergio et Javier, qui est le moteur de l'action du film, laisse supposer que la mort de l'un et la victoire de l'autre constituera le dénouement de l'histoire ; or, il n'en est rien, et c'est Natalia qui meurt, comme déchirée par l'amour de ses deux prétendants. De plus, la diversité et la multiplication des péripéties ne fait que dissimuler momentanément la tragédie, pour rendre son brusque dénouement encore plus atterrant et saisissant. Le dénouement, par son extrême brièveté et sa grande soudaineté, semble concentrer à lui seul toute l'intensité du sentiment de malaise généré au long du film. La nature vaine et injuste de ce dénouement, son aspect inattendu,

¹⁸ L'idée selon laquelle le dénouement est d'autant plus pathétique qu'il est inattendu est décrite dans la *Poétique* de la manière suivante : « L'imitation dans une tragédie ne porte pas seulement sur une action parfaite, mais encore sur des faits qui excitent la terreur et la pitié ; ces sentiments naissent surtout lorsqu'ils arrivent contre toute attente. », *op. cit.*, ch. IX § XI.

pour le spectateur, et cette seconde qui concentre à elle seule toute la tension pathétique du récit, nous permettent d'affirmer que ce dénouement est l'apothéose de la tragédie de *Balada triste*.

2.1.5 Conclusion partielle

En somme, la confusion apparente de *Balada triste* contribue à la tragédie qui y est développée de deux manières ; en tant qu'ornement, qui plante le décor du drame qui va se jouer, comme les volutes du lierre agrémentent la rectitude du bâton central d'un thyrses, puis pour renforcer l'effet de surprise de la chute finale, après avoir servi à détourner l'attention du spectateur des étapes qui constituent le récit central de la tragédie. La tragédie de *Balada triste* ne serait pas la même sans l'ornement apparemment, mais apparemment seulement, inutile de ces multiples péripéties secondaires, comme un thyrses ne serait qu'un vulgaire bâton sans les entrelacs du lierre et le pommeau qui le couronne. Nous avons jusque là révélé la tragédie de *Balada triste* en identifiant la structure générale du récit. Nous nous intéresserons, pour la suite de l'analyse, à de nombreuses autres caractéristiques communes au genre tragique et au film d'Álex de la Iglesia.

2.2 Similitudes formelles entre *Balada triste* et le genre tragique

Nous prêterons attention ici aux similitudes formelles entre le genre tragique et le film étudié. Nous prendrons en compte trois aspects de ce genre : le rapport qu'entretient la tragédie avec la musique ; la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action et, enfin, le jeu des paroles, des détails et des actions prémonitoires qui annoncent, au court du récit, le dénouement tragique.

2.2.1 Importance de la musique.

Les tragédies antiques donnaient lieu à des représentations tout autant musicales que théâtrales, selon les descriptions qu'en donne la *Poétique* d'Aristote¹⁹. Le philosophe semble même affirmer que le genre dramatique est issu de la musique²⁰. Ces tragédies étaient en vers, mêlant intimement l'aspect musical et le sens transmis à travers les paroles, les dialogues

¹⁹ « L'épopée, la poésie tragique et la comédie produisent l'imitation au moyen du rythme, du langage et de l'harmonie », *op. cit.*, ch. VI, § XVIII.

²⁰ « Comme le fait d'imiter, l'harmonie et le rythme sont dans notre nature, [...], dès le principe les hommes ont donné naissance à la poésie en commençant par des improvisations. », *op. cit.*, ch. IV, § VI.

des acteurs et les chants du chœur. Dans *Balada triste de trompeta* (qui est le titre complet, rappelons-le ici), bien que les dialogues ne soient pas en vers, privilégiant un langage plus quotidien et, sinon « réaliste », du moins prosaïque, la musique a également une grande importance. Le titre même du film se réfère à une chanson envoûtante et déchirante de Raphael, dans laquelle le chanteur pousse de véritables cris de désespoir. Les paroles de la chanson pourraient, en outre, s'appliquer directement à la situation de Javier²¹. Voici un autre élément de comparaison : cette chanson est extraite originellement d'un film, *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970), dans lequel Rafael incarne un clown, au même titre que les personnages du film d'Álex de la Iglesia. Nous pouvons déjà apprécier comment s'entremêlent le titre phare de la bande son du film et la tragédie qui s'y joue.

De plus, la chanson résonne tout au long du film. Lorsque, dans un bar de la banlieue de Madrid, un juke-box commence à jouer ce morceau, cette chanson au romantisme éculé déclenche chez Javier une crise de fureur incontrôlable ; ainsi la chanson accompagne le récit et s'y intègre comme un élément intradiégétique, de la même manière que le chœur tenait le rôle, en quelque sorte, d'un orchestre et pouvait intervenir, comme un personnage, dans les dialogues du *Kommos*, une partie de la tragédie antique qui fera l'objet du prochain paragraphe. La chanson, que l'on pourrait qualifier de refrain du film, est également présente à travers les apparitions de Raphael, dans le film *Sin un adiós* projeté sur la paroi des souterrains du Valle de los Caídos, et dans les hallucinations de Javier, qui, dans une salle de cinéma, croit entamer une discussion avec le chanteur à travers l'écran. Enfin, c'est à grands coups de trompette que Javier défigure Sergio, comme la trompette évoquée dans la chanson, qui s'immisce donc jusque dans les détails du film. Nous pouvons constater, à travers l'exemple de la chanson qui a donné son titre au film, l'importance de la musique dans la tragédie que nous présente le film d'Álex de la Iglesia.

²¹ Les paroles de la chanson *Balada triste de trompeta*, extraite du film « Sin un adiós », sont brèves. Chacun des trois couplets suggère la mélancolie de la voie poétique, mélancolie comparée à la plainte d'une trompette. Voici le second couplet : « Con llanto de trompeta/ mi corazón desesperado/ va llorando recordando/ mi pasado. » De la même manière, Javier est un personnage profondément malheureux, et l'allusion à une trompette qui exprime la tristesse, dans la chanson, pourrait être comparée à l'activité artistique du protagoniste, un clown triste, à travers laquelle transparait la mélancolie qui l'habite. Enfin, la voie poétique suggère que l'origine de son désespoir se trouve dans le passé, à l'instar de Javier, qui a vu mourir ses parents dans ses jeunes années.

Voici un autre exemple dans lequel le réalisateur entremêle la musique et le drame. Javier tente une première fois de capturer Natalia, mais Sergio fait son apparition, et la belle finit dans les bras de ce dernier. Anéanti, effondré, notre amant délaissé erre dans la ville et la chanson de Francis Cabrel déjà évoquée, *Te quiero a morir*, semble être la pensée même du personnage. Ce procédé rappelle le *kommos*, une partie de l'œuvre tragique, dans laquelle les chœurs et les acteurs unissent leurs chants²². Cette scène illustre donc la fusion de la musique et du drame dans la tragédie de *Balada triste*.

Évoquons un autre exemple de *kommos*. Dans les dernières minutes du film, les deux clowns sont face à face dans un camion de la police, ils pleurent et hurlent de désespoir. Cependant, le spectateur entend surtout la bande son, un ensemble de violons qui superpose de longues notes larmoyantes, à un volume de plus en plus élevé, presque étouffant. Le spectateur croit alors entendre la plainte des personnages, d'autant plus qu'en prêtant l'oreille, on distingue effectivement les cris des deux clowns, à un volume sonore à peine perceptible. Dans ce passage, la musique et le drame se fondent l'un dans l'autre. Nous pouvons donc affirmer que *Balada triste* se rapproche de la tragédie par l'importance que ce film accorde à la musique. En effet, la musique ne se contente pas d'accompagner le récit, elle y participe comme un acteur supplémentaire.

Nous pourrions enfin suggérer une piste d'explication pour le lien qui unit la musique et la tragédie. Ce genre cherche à éveiller chez le spectateur des sentiments profonds, comme la terreur et la pitié sans cesse évoqués dans la *Poétique*. Pour ce faire, il s'adresse à une partie instinctive de notre intelligence plutôt qu'à la raison. De la même manière, la musique est peut-être un langage artistique plus immédiat que la littérature, par exemple, dont la compréhension passe nécessairement par une phase conceptuelle, exigeant un temps de réflexion. Pour en revenir à l'objet de notre étude, nous pourrions mettre en parallèle l'importance de la musique dans *Balada triste* et l'idée du cri, évoquée pour résumer l'intention du réalisateur. Dans les deux cas, nous avons l'impression que le film cherche à

²² « Le *kommos* est une lamentation commune au chœur et aux acteurs en scène. », *op. cit.*, ch. XII, § VII. Le *kommos* se présente comme un dialogue entre le chœur et le protagoniste, entre la musique et la narration, qui se fondent l'une dans l'autre. À titre d'exemple, rappelons-nous la scène du film « Sin un adiós », qui apparaît plusieurs fois dans *Balada triste de trompeta*, et dans laquelle l'acteur approche sa bouche du pavillon d'une trompette. Le chant de l'acteur et le son de l'instrument semblent alors ne plus former qu'une seule voix.

bouleverser viscéralement le spectateur. Le réalisateur fait fi de la plus pure logique, comme nous pouvons le voir dans les péripéties secondaires qui parsèment le récit, pour développer un langage poétique plus immédiat que le langage des mots, et qui empreinte à la musique. On constate donc, à travers l'étude de la musique de *Balada triste*, que ce film présente plus d'un point commun avec le genre tragique. Nous nous intéresserons donc, à présent, à la règle des trois unités du genre tragique appliquée à notre film.

2.2.2 La règle des trois unités

Tout d'abord, rappelons brièvement la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action. Il s'avère qu'elle n'est pas explicitement nommée dans la *Poétique* d'Aristote, qui fait seulement allusion à l'unité de temps et d'action²³. Ce sont les dramaturges de la tragédie classique française qui ont véritablement fixé cette règle des trois unités²⁴. Nous nous en servirons par conséquent pour étudier la tragédie de *Balada triste*. Selon cette règle, une tragédie doit se dérouler en un jour, en un endroit et se concentrer sur une action. Appliquons donc ce schéma à *Balada triste*.

On remarque tout de suite que le prologue du film, qui se passe durant l'enfance de Javier, en 1937 et 1942, puis le récit principal, qui a lieu en 1973, contredisent l'idée d'unité de temps, d'autant plus que, dans ces trois périodes du récit, l'écoulement du temps n'est pas représenté de manière régulière. Une ellipse de cinq ans s'intercale dans le prologue. Cinq années sont donc représentées en l'espace des quinze minutes que dure ce prologue. En revanche, dans la deuxième partie, le temps semble se dilater. Une période d'un an tout au plus est représentée en quatre-vingt-cinq minutes.

On peut même y observer un espace de flou temporel. En effet, la chronologie approximative de la fuite de Javier ne correspond pas exactement à la chronologie approximative de la

²³ L'unité de temps de la tragédie antique est résumée par Aristote en ces termes : « La tragédie s'applique, autant que possible, à rester dans une seule révolution solaire » (ch. V, § VII) et l'unité d'action, qui fait l'objet d'un chapitre entier, est exposée ainsi : « Il faut que l'imitation [que constitue la tragédie] soit d'une seule action, une et entière. » (ch. VIII, § IV).

²⁴ Nicolas Boileau, écrivain français du XVII^e siècle résume la règle des trois unités ainsi : « Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». Cette règle, avant d'être explicitement formulée, concernant alors tous les genres théâtraux, est apparue sous la plume des dramaturges de la seconde moitié du 17^e siècle, et semble avoir persistée dans l'histoire de la littérature.

guérison de Sergio ou de la reconversion de Natalia et des autres membres du cirque dans un spectacle de cabaret²⁵. Il est donc impossible d'appliquer la règle de l'unité de temps, telle que la concevaient les dramaturges de la tragédie antique ou classique, à la tragédie de *Balada triste*.

Toutefois, une autre chronologie se dessine en arrière-plan et révèle une unité plus tangible. Les périodes envisagées -1937, 1942 et 1973- correspondent respectivement au début de la guerre civile espagnole, au début du franquisme et à la fin de ce régime. La guerre civile et le franquisme correspondent à quatre décennies de l'histoire espagnole, dont l'unité pourrait être résumée par la violence qui a régné pendant ces années au sein de la société espagnole. La tragédie de *Balada triste* s'inscrit donc bien, malgré les apparences, dans une unité de temps.

Nous n'observons pas non plus dans le film d'unité de lieu au sens strict du terme, puisque l'action se déroule dans plusieurs dizaines de décors différents. Toutes les scènes, néanmoins, se déroulent à Madrid ou dans ses environs, puis nous distinguons plusieurs pôles, tels que les rues de Madrid, le cirque ou la croix géante du Valle de los Caídos, où Javier voit son père, puis sa bien-aimée, Natalia, mourir sous ses yeux ; autant d'éléments qui pencheraient, tout compte fait, en faveur d'une unité de lieu, qui serait la région de Madrid, c'est-à-dire le « cœur » de l'Espagne. Pour résumer, on peut affirmer que la tragédie de *Balada triste*

²⁵ Si nous évaluons approximativement le temps écoulé pour chaque personnage entre la fuite de Javier et son retour à Madrid, nous constatons une légère incohérence, comme un espace de flou temporel. Reprenons la chronologie des faits : Javier se réfugie dans une cabane en ruine, au milieu des bois, puis se nourrit de la viande fraîche d'un cerf. Cette période ne peut avoir duré plus de deux ou trois semaines, si l'on prend en compte la quantité de viande disponible sur un animal de cette taille. Puis, Javier fuit à nouveau et tombe entre les mains du général borgne. En rentrant chez lui, le général téléphone à des amis pour organiser une nouvelle partie de chasse, quelques jours plus tard, et enfin, c'est le soir même de cette partie de chasse que Javier fait son retour en ville. La folle escapade de Javier n'a pas duré plus d'un mois. En revanche, lors de leurs retrouvailles avec Sergio, les blessures au visage de ce dernier sont parfaitement refermées, alors que le temps de cicatrisation, pour de telles blessures, doit être de deux ou trois mois. Quant à Natalia et aux autres membres du cirque, ils se reconvertissent dans un spectacle de cabaret. Une telle entreprise nécessite également plusieurs mois de préparation, d'autant plus que le directeur du cirque, à l'issue de la disparition de ses deux clowns vedettes, se retrouve tout à fait démuné. Nous pourrions même estimer la durée de la création du cabaret à, au moins, six mois, si nous tenons compte du temps nécessaire pour acheter et décorer un bâtiment apte à recevoir du public. Le temps s'écoule donc, dans ce passage du film, à différentes vitesses.

présente bien une unité de temps et de lieu. L'Espagne, pendant la violente période de la guerre civile et de la dictature franquiste, constitue donc la toile de fond de cette tragédie.

La règle de l'unité d'action dans la tragédie de *Balada triste* subit le même processus ; elle n'est pas rigoureusement respectée mais nous éprouvons, avec ce film, le sentiment qu'un destin implacable pèse sur les personnages, à l'instar du genre tragique en général. Nous constatons d'abord que le prologue est un court récit à part entière, et non une simple introduction²⁶. Il ne participe pas à la progression du récit tragique principal. Il en va de même avec l'épisode de la fuite de Javier. Les trois personnages principaux se dispersent, et cessent un moment de poursuivre leurs dessins initiaux, c'est-à-dire la compétition pour obtenir les faveurs de Natalia que se livrent les deux clowns, et l'éternelle tergiversation de celle-ci entre ses deux prétendants. On ne peut donc pas parler d'une véritable unité d'action dans *Balada triste*. Toutefois, le destin des trois personnages semble comme emporté par un élan, par une force impérieuse sur laquelle ils n'ont aucune prise.

Par exemple, Natalia, la belle et gracile acrobate, virevolte dans les airs, suspendue à son tissu aérien -tel est le nom de l'agrès de cirque sur lequel évolue le personnage- dès sa première apparition ; puis, au cours du film, son trait de caractère dominant sera bel et bien la volatilité ; elle hésitera sans cesse entre ses deux prétendants. Il y a une correspondance entre la profession et le caractère de Natalia, comme si elle était prédestinée à être, au sens propre et au sens figuré, « une fille de l'air ». C'est aussi dans les airs, au bout de son tissu aérien qu'elle trouvera la mort. Elle exécute une figure qui consiste à enrouler le tissu autour d'elle, puis à se laisser tomber dans le vide. Le corps de l'acrobate tournoie alors sur lui-même de plus en plus vite, tandis que le tissu se déroule. Dans la scène finale du film, Natalia est enroulée autour d'un tissu très long. Lors de sa chute, elle se laisse dépasser par la vitesse toujours croissante de sa propre rotation, avant de se rompre la colonne vertébrale, brusquement bloquée par le dernier nœud qui l'unissait au tissu ; ces images semblent être une métaphore

²⁶ Le prologue des tragédies antiques consiste en une courte scène qui plante le décor du drame, et dans laquelle apparaît le protagoniste. Ces scènes permettent également d'établir un lien avec le passé, comme le prologue de *Balada triste*. Toutefois, le prologue de la tragédie antique ne constituait pas un récit à part entière, comme celui du film qui nous occupe.

du destin tragique qui embarque les personnages dans un tourbillon infernal, dont ils ne peuvent s'extraire.

Le même sentiment ressort du destin de Sergio et, surtout, de celui de Javier. Les deux personnages antagonistes vont subir une lente dégradation. Représentons-nous Javier enfant, lorsque son père est enlevé par un détachement de soldats républicains. Sa silhouette et son visage rondouillards, ses petites lunettes rondes et son béret lui confèrent une allure sympathique et attendrissante. Plus tard, lors de la mort de son père, Javier semble un peu plus âgé et, malgré un accoutrement similaire, ce jeune garçon, qui cache dans les replis de son pantalon un revolver, semble beaucoup moins innocent. Il y a déjà chez ce frêle adolescent quelque chose de maladif. Plus tard, lorsque Javier a grandi, on retrouve sur son visage la naïveté de son enfance, teintée, cette fois-ci, d'une profonde tristesse. Dans la scène où il s'échappe du cirque avec Natalia pour se rendre dans une fête foraine, son visage s'éclaire d'un sourire. À ce moment, Javier semble être un personnage doux et tendre, un personnage presque mièvre. Il sera cependant rattrapé par son destin, qui, dès ses jeunes années, semble marqué par une extrême violence.

Ainsi, cette dégradation commence lorsque Javier fuit dans les bois et se met à se comporter comme un animal, et se poursuit lorsqu'il s'automutile et devient un véritable monstre. Les spectateurs et le personnage lui-même ont pu croire, un instant, que Natalia lui accorderait sa préférence, et qu'il coulerait des jours heureux avec elle, après toutes les épreuves endurées. Pourtant, Javier va brusquement sombrer dans un tourbillon de violence extrême, dont il perdra le contrôle. Il commence par mordre Franco tandis que celui-ci prend sa défense contre les mauvais traitements que lui inflige le général borgne, puis il retourne contre lui-même cette violence qui le ronge. Javier, comme Natalia, semble dominé par un destin sur lequel il n'a aucune prise. Cette idée se retrouve aussi dans les récits du genre tragique. Le poids du destin transparait également à travers des éléments du récit qui annoncent le dénouement, tels des présages, comme nous allons l'étudier à présent.

2.2.3 Les présages

Les présages qui parsèment le récit constituent ce que l'on appelle l' « ironie tragique ». Il s'agit de répliques, d'actions ou d'objets qui annoncent le dénouement. Les personnages de la tragédie ne peuvent logiquement deviner la valeur prémonitoire de ces éléments,

contrairement aux spectateurs, qui connaissent à l'avance l'issue tragique du récit en question²⁷. Les personnages annoncent, de leur propre bouche, le terrible destin qui va s'abattre sur eux, sans le savoir, et donc avec une ironie que seuls les spectateurs peuvent apprécier. C'est ce décalage entre le spectateur et les personnages qui génère l'ironie tragique. On constate par ailleurs que la connaissance préalable du récit tragique de la part du spectateur est nécessaire à la mise en place de ce procédé. Cette idée est valable dans le cas des tragédies antiques, qui réinterprètent des récits déjà connus par le spectateur, car les histoires des grandes familles touchées par une malédiction divine appartenaient à un fonds culturel commun. Sans cette condition préalable, le sens prémonitoire, et donc l'ironie de ce procédé, aurait échappé au spectateur. En revanche, *Balada triste* présente un récit tragique original, inconnu du public. On ne peut donc pas véritablement parler d'ironie tragique dans le cas du film, c'est pourquoi nous nous contenterons d'appeler ces éléments, qui annoncent le dénouement au cours du récit des prémonitions ou des présages. Ces prémonitions ont toutefois, ici, la même fonction que l'ironie tragique au sens strict du terme ; elles marquent de manière concrète le poids et l'omniprésence du destin, comme si tout était déjà écrit.

L'exemple le plus remarquable de ce procédé, dans *Balada triste*, est celui de la croix du Valle de los Caídos. C'est le décor du dénouement du court récit tragique que constitue le prologue, concernant le père de Javier, et du dénouement de la tragédie principale, qui met en scène Javier, Sergio et Natalia. Nous pouvons estimer que l'épisode dans lequel Javier assiste à la mort de son père sous les sabots du fier destrier du général -qui n'est pas encore borgne à ce moment-là- préfigure celui de la mort de Natalia. Ce monument démesuré, érigé sous le franquisme à la gloire des soldats nationalistes morts pendant la guerre civile, est censé inspirer un sentiment de ferveur religieuse, de patriotisme et d'admiration pour le régime, au peuple espagnol et aux nations étrangères, mais l'on imagine aisément la sensation d'écrasement et d'oppression que le visiteur doit éprouver au pied de la croix. En outre, cette croix immense glorifie les morts, reflétant ainsi le fanatisme et la violence du régime franquiste. C'est cet aspect sinistre que le réalisateur retient dans son film. Il fait de ce lieu

²⁷ Les tragédies grecques trouvent leurs origines dans une fête religieuse dédiée à Bacchus, célébrée bien avant l'écriture de ces tragédies, telles qu'elles nous sont parvenues, sous la plume d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide. Nous pouvons donc supposer que les récits appartenant aux grands cycles tragiques qui retraçaient le terrible parcours des maisons d'Atrée, de Thèbes ou d'Athènes formaient un fonds culturel commun à tous les spectateurs de ces tragédies. Le public des premières tragédies connaissait donc, dans ses grandes lignes, le récit des drames auxquels il allait assister.

censé exalter de nobles sentiments le théâtre d'une double tragédie. Rappelons-nous également les souterrains de la croix du Valle de los Caídos, dans la scène où Javier séquestre Natalia, dont les parois sont faites de crânes et de squelettes. Ce lieu est donc intimement lié à la mort, ce qui confirme le rôle prémonitoire qu'il joue au début du film.

Voyons à présent un objet prémonitoire qui apparaît dès le début du récit principal. Le tissu rouge le long duquel évolue Natalia lors de sa première apparition à l'écran préfigure celui qui lui coûtera la vie, dans sa dernière apparition. Nous avons alors l'impression que Natalia est prédestinée à vivre et à finir ses jours suspendue dans les airs. Pour reprendre la comparaison entre Natalia et un ange établie lors de sa première apparition, l'ultime envolée de l'acrobate pourrait être vue comme le spectacle de la mort ou du suicide d'un ange. Il est, à cet égard, difficile de déterminer avec certitude si le geste désespéré de l'acrobate, qui se jette dans le vide, est une tentative d'échapper à la folie meurtrière de ses prétendants ou un véritable suicide. Nous pourrions avancer que, tel un ange, Natalia cherche à prendre son envol, pour fuir la dure réalité, mais que celui-ci est brisé en plein élan, par le même tissu qui, jusque là, semblait lui donner des ailes. De plus, le tissu est rouge, comme une longue traînée de sang. Le réalisateur met en image cette métaphore dans la dernière apparition de la dépouille de Natalia, portée par des ambulanciers, et toujours ceinte du tissu, qu'elle traîne comme un interminable sillon de sang.

Penchons-nous à présent sur les prédictions du père de Javier. Lorsqu'il est fait prisonnier par les troupes nationalistes, son fils, lui rendant visite en prison, lui dit qu'il veut devenir un clown auguste. Le père lui répond « Es mejor que seas payaso triste [...] porque has sufrido demasiado ; hijo, tú nunca vas a tener gracia ». C'est bel et bien ce qui va se produire, comme nous le constatons lorsque Javier arrive au cirque. En outre, le spectateur perçoit alors le personnage de Javier comme un homme plutôt sombre, mélancolique et nonchalant. Son portrait psychologique s'accorde avec son personnage de clown blanc. Plus tard, en revanche, après sa monstrueuse transformation, Javier ressemble d'avantage à un clown auguste, ou à un Arlequin, avec son costume bigarré et son maquillage extravagant. À partir de ce moment, Javier commence enfin à nous faire rire. L'acteur joue alors fréquemment de mimiques et d'attitudes gauches propres au personnage du clown auguste. Javier nous amuse à son insu, lorsqu'il embrasse une énorme pièce de viande crue, dans un élan de désespoir ; lorsqu'il fond en larmes comme un petit enfant, après avoir été rejeté par Natalia, ou face au jeune garçon

qu'il menace d'une mitraillette et qui, lui, reste impassible. Il nous amuse encore lorsqu'il demande au terroriste de l'ETA : « ¿De qué circo sois ? », ou lorsque qu'il sautille sur un minuscule trampoline pour enfants, en poussant de petits cris mêlés de joie et de démente. Ce n'est donc qu'après être passé par plusieurs phases d'aliénation et d'autodestruction que Javier devient enfin un clown drôle ; et encore ne le fait-il pas exprès. Il est retourné à la condition de bête sauvage, puis d'animal apprivoisé ; il s'est atrocement automutilé, puis il a tué deux personnes avec un fusil de chasse. Si le nouveau Javier nous amuse, il nous terrifie aussi, et, à la vérité, on ne peut pas dire qu'il soit devenu un clown auguste, ni même un clown drôle. Malgré tous ses efforts, Javier reste un clown profondément triste, tout comme le lui avait prédit son père, et, même lorsqu'il parvient à nous faire rire, c'est bien malgré lui, au prix d'une métamorphose douloureuse.

La femme du vétérinaire fait également une déclaration qui sonne comme un funeste présage. Elle pointe Natalia du doigt et la récrimine ainsi : « ¡Tú eres la culpable de todo, que a mí no me engañas, guapa! ». Nous avons alors l'impression que le drame qui se joue sous nos yeux est le fait de forces tutélaires et occultes avec lesquelles seule cette vieille femme, qui affirme être un peu sorcière, peut communiquer. Elle jette l'opprobre sur Natalia, dont les tergiversations entre ses deux amants pourraient être interprétées comme une forme de perversion. La belle indécise semble parfois se jouer de ses deux prétendants avec une pointe de perfidie, et son attitude face à la violence de Sergio est plus que complaisante. Son masochisme reflète une autre forme de perversion. Le réalisateur paraît vouloir semer le doute chez le spectateur. D'un côté, il présente Natalia comme un ange, et, de l'autre, comme un démon. Quoi qu'il en soit, la femme du vétérinaire avait raison, en ce sens que Natalia est bien au centre du conflit qui déchaîne la tragédie principale de *Balada triste*. Qu'elle vienne du Paradis ou de l'Enfer, le spectateur est amené à penser que l'existence de Natalia n'est pas fortuite. Elle semble être au contraire la pièce maîtresse d'une machination fomentée par des forces supérieures, c'est-à-dire, par le destin.

Concluons donc ce rapide examen des éléments prémonitoires de *Balada triste*. À travers une série de correspondances entre des lieux ou des objets chargés de symboles, ou à travers les oracles de certains personnages, le spectateur semble éprouver par lui-même, au fur et à mesure du récit tragique, le poids de ce destin omniprésent et omnipotent qui plane au-dessus des personnages. On pourrait s'interroger sur l'intérêt que représentent ces prémonitions

pour le spectateur. Les évènements pathétiques, terrifiants ou violents des tragédies sont parfois difficilement acceptables ; notre sens moral se cabre devant les atrocités représentées sur scène. Les prémonitions laissent entendre que tout est déjà écrit, que le destin tragique des personnages est inéluctable. C'est peut-être une manière de rendre les évènements pathétiques et révoltants de la tragédie plus tolérable pour le spectateur, et peut-être aussi de l'aider à accepter sa propre fin, funeste et inéluctable.

Il convient de remarquer dès à présent que, dans *Balada triste*, la fonction de ces prémonitions est la même que dans la tragédie antique, mais que l'effet recherché diffère, comme nous le verrons dans la troisième partie consacrée à la dimension historique. Dans le film, en effet, l'idée d'acceptation du destin vise à rappeler que les exactions passées, en Espagne, pèsent toujours sur la conscience nationale, tandis que dans les tragédies antiques, la fonction de l'ironie tragique est de souligner l'omniprésence et l'omnipotence du destin.

2.2.4 Conclusion partielle

Pour conclure cet examen des quelques caractéristiques communes au genre tragique et à *Balada triste*, on remarquera que le film reproduit souvent avec fidélité et rigueur certains traits des tragédies antiques. En effet, le réalisateur y développe un langage poétique intimement lié à la musique, et nous pouvons distinguer trois unités de lieu, d'action et de temps dans ce film, tout comme nous devinons l'omniprésence du destin tout au long du récit, ce qui constitue autant de points communs avec le genre tragique. Quelques mots encore sur l'idée de destin : celui-ci agit dans le récit tragique comme un tourbillon qui emporterait les personnages, les faisant tournoyer de plus en plus vite, jusqu'à les projeter dans les airs, de telle manière qu'ils viennent parachever leur course folle par une chute vertigineuse et fatale. Ici, le mouvement de ce destin, objet du récit tragique, est peut-être la similitude la plus flagrante entre le genre tragique et le film *Balada triste*. De plus, la multitude des péripéties s'enchaînant à un rythme soutenu tout au long du récit crée un tourbillon d'évènements, qui contribue à générer le sentiment d'un destin qui s'emballe. Ainsi, nous pouvons affirmer que la confusion apparente de *Balada triste*, due, entre autres éléments, au rythme endiablé du film, contribue au développement du récit tragique, et qu'elle participe donc à la cohérence de l'œuvre.

2.3 La malédiction

Nous poursuivrons maintenant la comparaison entre le genre tragique et *Balada triste* autour de l'idée de malédiction. Dans les tragédies antiques, les dieux de l'Olympe étaient les détenteurs de ce destin tout puissant qui emportait les personnages dans la tourmente. Ils pouvaient jeter une malédiction sur un humain qui avait commis une faute inacceptable, ou qui avait fait preuve de « démesure »²⁸. Cette malédiction affectait la descendance du criminel, qui répétait la faute originelle de son aïeul, perpétuant ainsi la malédiction. Celle-ci se manifestait aussi à travers le funeste destin qui accablait les personnages ou à travers la fureur, une folie destructrice qui s'emparait d'eux et les poussait à commettre des actes atroces. Tâchons d'appliquer cette idée de malédiction au film qui fait l'objet de notre étude.

2.3.1 Une affaire de famille

Tout d'abord, notons que la tragédie de *Balada triste* concerne une famille, celle de Javier. De la même manière que dans les tragédies antiques une malédiction se transmettait d'une génération à l'autre, et que les victimes de ce châtement divin étaient tous des rois ou des princes, Javier, comme son père, est accablé par un destin tragique et comme son père et son grand-père, il exerce le métier de clown. Nous observons ensuite que la mort du père de Javier qui vient conclure la tragédie préliminaire du prologue, établit un nouveau nœud, un nouveau conflit, dans l'histoire, perpétuant ainsi la malédiction familiale. Javier regarde son père mourir sous les sabots du cheval du général : cette scène appellera la vengeance de Javier. Tels sont d'ailleurs les derniers mots du père à son fils « ¡Venganza ! ¡Venganza ! »²⁹. Cet épisode passé de l'enfance de Javier va conditionner ses agissements, une fois atteint l'âge adulte, comme le crime du premier aïeul impie déterminait le cours de la vie de sa progéniture dans les tragédies antiques.

²⁸ Le terme de « démesure » est souvent employé pour traduire l'*hybris*, un équivalent, dans la culture de la Grèce antique, du péché chrétien, ou d'un acte criminel. Possédé par cet *hybris*, un individu fait preuve d'un orgueil démesuré, et outrepassa le statut de simple mortel que les dieux lui ont assigné. Ces derniers s'offensent du comportement de ce méprisable humain dont la faute relève alors de la justice divine ; c'est pourquoi l'*hybris* s'apparente au péché. La notion de faute divine comprend également une idée de crime suprême, illustrée, dans les tragédies antiques, par les agissements contre nature des rois à l'origine des grands cycles tragiques. C'est le cas, par exemple, de Tantale, qui sert à ses convives olympiens un ragoût de son propre fils Tantale. La notion d'*hybris* peut donc également s'apparenter une certaine forme de folie.

²⁹ Le père de Javier lui dit, juste avant qu'ils ne soient séparés à jamais : « ¡ Venganza ! ¡ Alivia tu dolor con la venganza ! ».

Ainsi, en mémoire de son père, Javier devient clown. Lors de son arrivée au cirque, il semble alors plutôt serein. Puis, au travers d'hallucinations, ce sont des réminiscences du dernier conseil reçu de son père³⁰ qui l'incitent à se scarifier et à se métamorphoser en ce que l'on pourrait appeler le « clown de la vengeance ». Une violence enfouie jusque là se réveille chez lui, comme une vieille malédiction que l'on aurait oubliée, et qui, soudain, réapparaît. Il tue alors le général, perpétrant sa vengeance et, comme emporté par son propre élan, il applique le conseil de son père au conflit qui l'oppose à Sergio. Il reproduit le même comportement que son père, qui fendait les lignes ennemies à coups de machette, paré de son costume de clown : Javier, vêtu de son costume de clown de la vengeance flamboyant, attaque ses ennemis de plein front, de la même façon que, dans les tragédies antiques, la malédiction semble se perpétuer d'une génération à l'autre. Il existe, en outre, deux niveaux tragiques qui se superposent : le premier concernant la famille de Javier et le second, son entourage immédiat, de la même manière que dans les tragédies antiques se superposaient l'histoire de la malédiction familiale et la tragédie qui affectait l'un de ses membres.

2.3.2 La fureur

Intéressons-nous maintenant à la fureur qui s'empare des personnages. Entendons par ce terme une forme d'aliénation sous l'effet de laquelle un individu semble déraisonner au point d'oublier tout ce qui l'entoure. Cette fureur se traduit aussi par une sorte d'impulsion animale. Le personnage furieux poursuit un but avec une obstination aveugle, même si, pour arriver à

³⁰ Lors de la première hallucination de Javier, une sainte lui apparaît, sous les traits de Natalia, et lui dit : « Tú serás el ángel de la muerte, sálvame del mal y cumple tu destino ». Derrière cette hallucination auditive de Javier, on devine la soif de vengeance qui le taraude, notamment à travers l'expression « ángel de la muerte » et l'évocation du destin. Nous avons l'impression que Javier fait un amalgame entre la mort de son père et le conflit amoureux qui l'oppose à Sergio, et qu'il applique les derniers conseils de son géniteur à sa situation présente. C'est donc, en quelque sorte, le souvenir malheureux et persistant du décès de son père qui fait perdre le sens commun à notre protagoniste, lequel, à la suite de cette apparition divine, se transforme en un monstrueux clown de la vengeance. Plus tard, Javier entre dans un cinéma qui projette le film « Sin un adiós », et soudain, il voit le chanteur-comédien Raphael s'adresser à lui à travers l'écran. Les conseils que Raphael prodigue à Javier reflètent les dernières lueurs de raison de son esprit dérangé par un désir maladif de vengeance. Ce désir est alors incarné par le père de Javier qui apparaît soudain devant Raphael, et qui s'interpose entre le chanteur et son fils. Il dit à son fils « Recuerda, hijo, solo hay una manera de ser feliz ! ». La réponse implicite est précisément le dernier conseil du père de Javier « ¡Venganza ! ». Le fait de laisser en suspens la réponse à cette question donne l'impression au spectateur que ce mot n'a cessé de résonner dans l'esprit de Javier tout au long de sa vie. Cette deuxième réminiscence du dernier conseil du père provoque alors un regain de fureur chez Javier, qui enlève Natalia de force et l'emporte au Valle de los Caídos. Nous avons vérifié, grâce à ces exemples, que la mort du père de Javier, en 1942, provoque et détermine la fureur qui s'empare du personnage en 1973.

ses fins, il doit agir contre son propre intérêt. La fureur inspire à la fois la crainte et la pitié, deux caractéristiques propres à la tragédie³¹.

Cette fureur est présente tout au long du film ; dès les premières minutes, lors de cette scène si frappante où un clown déguisé en femme massacre un régiment de soldats à l'arme blanche, en hurlant comme un damné ; puis dans les débordements de violence de Sergio, quand il roue Natalia de coups, dans un restaurant, au point de l'assommer, ou lorsqu'il s'acharne à frapper Javier avec un maillet de fête foraine, alors que ce dernier a perdu connaissance, et qu'il est encerclé par la police qui tente de le maîtriser ; et enfin, dans le comportement de Javier, à partir de la scène dans laquelle il défigure Sergio. Il apparaît également qu'en se scarifiant, ou en usant de la force contre sa bien-aimée, lorsqu'il l'enlève, Javier agit contre son propre intérêt.

Cette forme de folie se prête à la représentation théâtrale ou cinématographique car elle est particulièrement terrifiante pour le spectateur : il a l'impression que le personnage est parfaitement incontrôlable, et qu'il peut exploser en de violent accès de rage à tout moment. Pendant un instant, le spectateur oublie la frontière infranchissable qui le sépare de la représentation, et il se sent alors menacé en personne par l'enragé.

De plus, la réalité extérieure semble échapper, en partie, au personnage saisi d'une crise de fureur. Il génère autour de lui une forme de chaos. Ce chaos se reflète parfois de manière concrète, comme dans la tragédie *Antigone* de Sophocle³². Il se reflète également dans de nombreux décors du film tels que le chantier de la croix du Valle de los Caídos, où le père de Javier est condamné aux travaux forcés, ou dans le terrain vague dans lequel est installé le cirque, dont le sol semble avoir été criblé d'obus, mais aussi dans l'immeuble désaffecté où Sergio poursuit Natalia, ou encore dans la toile de fond de la scène où les trois personnages principaux se retrouvent devant un taxi, toile de fond constituée des fondations en ruine d'immeubles bombardés ou enfin dans le décor de la rue madrilène après l'attentat contre

³¹ « La tragédie porte sur des faits qui excitent la terreur et la pitié. », *op. cit.*, ch.IX, § XI.

³² Nous retrouvons ce sentiment de chaos, par exemple, dans la tragédie d'*Antigone*. Cette tragédie commence juste après le siège de la ville de Thèbes par les armées de sept seigneurs grecs. Les deux frères d'*Antigone* sont morts au combat. Créon, roi de la cité, refuse d'enterrer l'un d'eux, pour s'être opposé à Thèbes. Imaginons alors le décor de ce drame : une ville au lendemain d'un siège et de violents combats, et des cadavres de soldats, se décomposant à même le sol.

l'Amiral Carrero Blanco. Nous pouvons affirmer, en conclusion, que le réalisateur démultiplie dans son film l'idée de chaos, à travers les décors, le jeu des acteurs pris d'accès de fureur, mais aussi dans la tornade d'évènements qui traverse le film. Nous observons ici la subtile cohérence entre le fond – le chaos qui règne autour de Javier – et la forme – le chaos orchestré –, dans la structure de son film, par le réalisateur. Ainsi peut-on affirmer que la confusion apparente de *Balada triste* contribue pleinement à l'argument du film.

2.3.3 Le crime contre nature

Enfin, citons un dernier point commun entre *Balada triste* et le genre tragique. La cause de la malédiction divine qui s'abat sur un mortel est souvent un crime « contre nature » qu'il a commis, ou qu'un de ses ancêtres a commis. Les membres de la lignée maudite sont également amenés à commettre ce genre de méfait, des crimes dont la simple évocation paraît intolérable, comme l'inceste, le fait de manger ou tuer ses propres enfants, ou encore de se comparer aux dieux ou de défier les dieux. Il n'y a pas de crime contre nature qui soit explicitement représenté dans *Balada triste*. En revanche, nous remarquons que l'idée de tuer un enfant est suggérée au moins trois fois : lorsque Sergio raconte l'histoire drôle de l'enfant mort-né, au restaurant ; ensuite, lorsque Sergio, perché sur un éléphant, laisse choir un nouveau-né qu'il tenait dans ses bras ; enfin lorsque Javier menace avec une mitraillette un jeune garçon, dans un bar. Nous pourrions également estimer que le meurtre d'un clown, personnage *a priori* innocent et bienveillant, au début du film est une forme de crime contre nature. Mais surtout, la notion de crime contre nature plane constamment au-dessus du film, et notamment à travers le désir de transgression qui transparaît à maintes reprises dans l'intention du réalisateur, comme on l'a vu. Dans le film, les images choquantes à l'excès, tant décriées par la critique, transgressent le principe de bienséance³³, mais, en contrepartie elles entretiennent ce climat de crime contre nature, qui, à son tour, contribue à la tragédie développée dans le film.

2.3.4 Conclusion partielle

En somme, nous observons que l'idée de malédiction se déploie dans le film de manière progressive, comme la tragédie qui se dévoile petit à petit ; la malédiction n'apparaît pas au spectateur immédiatement, elle est implicite et presque dissimulée. C'est peut-être pourquoi

³³ La bienséance est une autre règle définie par Boileau au sujet de la tragédie, selon laquelle, dans une œuvre dramatique, rien de choquant pour la morale ou la sensibilité du public ne doit figurer.

certaines critiques ont stigmatisé l'aspect outrancier et l'apparente gratuité de toutes ces péripéties. Les réactions des personnages paraissent parfois démesurées par rapport à leurs causes, telle la transformation de Javier. Celui-ci devient en effet un monstre sanguinaire, après avoir été agressé par Sergio. C'est là une réaction excessive pour le spectateur, si l'on admet qu'une majorité des personnes qui sont agressées reprennent le cours de leur vie normalement, après avoir surmonté psychologiquement l'épreuve. Toutefois, à la lumière de la comparaison avec le genre tragique en général, telle que nous venons de l'établir, nous comprenons que les personnages de *Balada triste* soient pris de fureur et qu'ils se sentent accablés par une malédiction qui répand le chaos autour d'eux, raison pour laquelle ils semblent parfois agir avec tant de véhémence.

2.4 Conclusion

Concluons à présent cette analyse comparative entre le film étudié et le genre tragique. *Balada triste* s'identifie de manière assez rigoureuse avec le genre tragique, comme on l'a vu, depuis sa structure narrative jusqu'à ses détails. Si on l'apprécie comme une tragédie, ce film révèle donc une grande cohérence, malgré la confusion qu'il présente à première vue, mais première vue seulement. Nous avons même constaté que cette confusion participe pleinement à certains procédés propres à la tragédie, ce qui nous permet d'affirmer que le chaos orchestré par le réalisateur renforce le développement de la tragédie. Il convient cependant de nuancer ce bilan. Le réalisateur se livre à un remaniement de certains codes de la tragédie, comme on l'a étudié, par exemple, dans le cas de la règle des trois unités, qui ne sont pas strictement respectées. Il traite donc le genre tragique de la même manière originale et distordue qu'il traite le genre du film d'action, ou du film d'horreur. De plus, la tragédie semble ici se dissimuler derrière un flot d'évènements et de rebondissements, nous la devinons petit à petit et elle n'éclate que dans les derniers instants de l'histoire. C'est donc une tragédie cachée, une tragédie sous-jacente, qu'il nous appartient, à nous spectateurs, de découvrir.

Dans le même ordre d'idées, nous constatons que, comparé à une tragédie antique, le film *Balada triste* présente certaines zones d'ombre. Nous ne parvenons pas à savoir, jusqu'ici, quelle est la nature et quelle est l'origine de la malédiction qui pèse sur les personnages, ou les causes de cette ambiance chaotique qui règne d'un bout à l'autre du film. Il nous faut, pour

remédier à cette lacune, considérer le rapport qu'entretient la tragédie de ce film avec l'Histoire Espagnole, comme nous pouvons le déduire de l'étude de l'unité de temps et de lieu de *Balada triste*. L'implication historique du récit est, d'ailleurs, une autre caractéristique du genre tragique³⁴, aspect volontairement écarté jusqu'à présent de notre réflexion, et qui sera l'objet de la troisième partie de cette étude.

³⁴ « Pour la tragédie, les poètes s'emparent de personnages qui ont existé. » *op. cit.*, ch. IX, § VI.

3 L'implication historique *Balada triste*

Étudions à présent l'implication de *Balada triste* dans l'histoire espagnole. Nous utilisons le terme « implication » pour souligner que le film ne se contente pas de relater une période historique révolue, depuis un point de vue extérieur et distancié, comme les œuvres appartenant au genre du film historique ; le réalisateur affiche, au contraire, son parti pris quant à la lecture d'une page de l'histoire espagnole récente qui n'a toujours pas été tout à fait tournée. Nous montrerons également que l'argument de l'œuvre reflète l'attitude critique d'une partie de la société espagnole actuelle vis-à-vis du récit historique³⁵ officiel concernant les années de la guerre civile et du franquisme, ce qui nous permettra d'affirmer que *Balada triste* est le reflet d'un conflit latent et silencieux qui se déroule au sein de la société espagnole, encore irrésolu à ce jour. Voilà pourquoi nous désignons le rapport qu'entretient le film avec l'histoire par l'expression « implication historique ».

Nous identifierons, dans une première partie, l'époque pendant laquelle se déroule le récit du film, c'est-à-dire la diégèse, et nous établirons un lien entre le chaos orchestré par le réalisateur et le caractère même de cette période. Dans la deuxième partie, nous nous attacherons à décrypter le point de vue critique d'Álex de la Iglesia. Il apparaîtra toutefois, au cours de cette étape, que le récit critique d'une période de l'histoire espagnole n'est pas le fin mot de l'œuvre. Il ne s'agit pas encore du propos principal du réalisateur, qui tend à transmettre des émotions plutôt qu'à livrer un message de l'ordre du raisonnement argumenté. Dans une troisième partie, nous verrons comment le réalisateur établit, tout au long du film, une métaphore entre l'histoire espagnole et la tragédie développée dans le récit de *Balada triste*, comme s'il nous conviait à penser que la période historique qui constitue la toile de fond du récit est une tragédie. Le réalisateur fait appel, à travers cette métaphore entre l'histoire et la tragédie, d'avantage aux sentiments du spectateur qu'à ses convictions, ou à son « bon sens ».

³⁵ Nous désignons, par l'expression « récit historique », le récit constitué par les faits historiques, et non un récit de fiction au sujet de l'Histoire.

3.1 Identification des époques historiques traitées dans *Balada triste*

3.1.1 La période de la guerre civile

En premier lieu, rappelons les différentes époques historiques traitées dans le film. La première séquence du film se déroule en 1937, à Madrid. La capitale espagnole, aux mains des Républicains, était alors assiégée et constamment assaillie par les troupes nationalistes. C'est là qu'eurent lieu les premiers bombardements d'une ville pendant la guerre civile, par des avions et des chars. Le film reflète ce détail de la «Bataille de Madrid» en soulignant la violence des détonations qui retentissent au-dessus du chapiteau où se produit le père de Javier et qui interrompent la représentation. Cette précision historique entremêle le récit filmique et le récit historique. Nous voyons ensuite un escadron des troupes républicaines affronter dans de violents corps-à-corps les troupes nationalistes, qui effectuent des percées dans les défenses de la ville. La scène souligne un autre aspect remarquable des affrontements qui ont véritablement eu lieu, la violence des fréquents combats au corps à corps. Le réalisateur met en scène cet aspect de la guerre civile espagnole grâce à une série de plans resserrés, de courte durée, et qui s'enchaînent à un rythme soutenu. Les plans de courte durée sont eux-mêmes entrecoupés de plans plus brefs encore, de la durée d'un rapide coup d'œil, et qui nous montrent des soldats agonisants ou projetés en l'air par l'explosion d'une bombe. Cette scène donne l'impression au spectateur qu'il se trouve à la place d'un soldat qui courrait au milieu de la cohue et qui, le temps d'un regard, aperçoit un compagnon venant d'être touché. L'objectif de cette scène est de faire ressentir le péril, la violence et le tumulte de ces combats, au cours desquels les soldats avaient un contact direct avec leurs ennemis et devaient faire preuve d'une véritable fureur meurtrière pour sortir indemnes de ces tueries, tel le père de Javier.

De plus, la séquence illustre le manque d'expérience de l'escadron républicain, qui débarque sous le chapiteau où le père de Javier est en train de donner une représentation. L'escadron se voit contraint d'engager le clown et la femme à barbe du cirque pour grossir ses rangs, et ne dispose même pas d'un nombre d'armes suffisant – raison pour laquelle le père de Javier se voit attribuer une machette, et non un fusil. Cet aspect peu professionnel des troupes républicaines, tourné en dérision par le réalisateur, qui opère un subtil rapprochement entre les soldats de l'escadron et les clowns du cirque, correspond à un fait historique. Au contraire des troupes nationalistes, composées de soldats professionnels, les troupes républicaines

comptaient dans leurs rangs de nombreux civils qui prenaient les armes et s'improvisaient militaires pour l'occasion. Pensons au chef de l'escadron républicain, dont l'autorité vacille face à un clown – il s'agit du partenaire du père de Javier – qui refuse de se soumettre à ses ordres, ou encore à la technique d'attaque adoptée, consistant à se jeter dans le combat à corps perdu, en hurlant et en tirant dans toutes les directions.

Les deux aspects historiques des affrontements de la guerre civile espagnole sur lesquels le réalisateur attire notre attention, les combats au corps à corps et le manque d'expérience des Républicains, semblent souligner que ces altercations étaient sanguinaires. Nous pourrions croire que les soldats des deux camps sont pris d'une fureur meurtrière inconsidérée, et qu'ils oublient, le temps du combat, la cause qu'ils défendent, aveuglés par leur rage guerrière. De plus, l'élan qui pousse ces soldats dans le feu de la bataille ressemble à un sacrifice ; les combattants sont prêts à mourir au combat, même si cela doit leur interdire à tout jamais d'œuvrer pour leurs convictions ou de jouir d'une éventuelle victoire. Le réalisateur souligne ainsi le fanatisme des combattants. Dès cette première séquence, nous constatons que le réalisateur s'applique d'avantage à illustrer son point de vue sur l'époque envisagée qu'à établir un récit didactique et « neutre ».

3.1.2 La période du début de la dictature

Voyons maintenant la deuxième période historique qui constitue le décor de la seconde partie du film. La séquence se déroule en 1942. Le père de Javier fait partie des contingents de prisonniers des troupes franquistes qui furent condamnés au travail forcé, et fournirent la main-d'œuvre nécessaire à l'érection de la croix du Valle de los Caídos. Ce monument à la gloire des soldats nationalistes tombés au combat pourrait tout aussi bien être considéré comme un symbole de l'humiliation et des persécutions infligées par le régime franquiste aux anciens soldats et aux militants républicains dès les lendemains de la guerre. Le réalisateur choisit donc de représenter les premières années du franquisme par un symbole de l'autoritarisme du dictateur et de l'oppression qu'il a exercée sur la population. Il semble ici que le point de vue du réalisateur prime sur le récit « objectif » de l'histoire.

3.1.3 L'ellipse temporelle couvrant la période comprise entre 1942 et 1973

Nous constatons, dans le même ordre d'idée, que le cinéaste passe sous silence, à travers l'ellipse temporelle entre 1937 et 1942, le dénouement de la guerre civile et l'échec du camp

républicain, d'une part comme si c'était un évènement trop funeste pour être relaté, et d'autre part parce que, pour le public espagnol du moins, ces épisodes de leur histoire contemporaine font partie d'un ensemble de références communes, qu'il est inutile de rappeler. Il en va de même pour la période du franquisme, qui s'étend de la mort du père de Javier à l'arrivée de notre protagoniste, une fois adulte, dans le cirque de Sergio. Ces trente-six années de dictature sont seulement sous-entendues par une seconde ellipse temporelle. Le découpage chronologique fragmenté ne nous permet pas de saisir le déroulement du récit historique espagnol avec exactitude. Par contre, le silence du réalisateur, à travers ces ellipses temporelles, révèle clairement son point de vue : de la même manière que l'on préfère oublier certains souvenirs trop douloureux ou trop honteux, Álex de la Iglesia choisit de passer sous silence la victoire du camp nationaliste et les longues années de la dictature. Le point de vue du réalisateur prime donc sur l'exposition rigoureuse d'un récit historique.

3.1.4 L'interlude résumant l'ouverture économique et culturelle de l'Espagne franquiste

Notons que le réalisateur intercale, à la manière d'une transition, une brève séquence indépendante entre les deux périodes évoquées. Cette séquence ressemble à un spot publicitaire qui ferait la promotion de l'Espagne des années 70. Sur une musique entraînante, elle présente une succession de photos de pin-up et de très brefs extraits de journaux télévisés ou d'émissions de variété. Nous voyons également des plages bondées de touristes, et des vacancières en petite tenue. Cette séquence évoque le développement économique et social des quinze dernières années du franquisme, durant lesquelles le quotidien des Espagnols est devenu moins austère.

Les nombreuses images de jolies femmes en tenue légère, vraisemblablement issues des médias espagnols des années 1960 et 1970, suggèrent que la censure était alors devenue plus tolérante ; de plus, les panneaux publicitaires qui figurent dans cette séquence évoquent le développement de la consommation de masse, au cours des mêmes années, en Espagne. Les créatures de charme sur des plages qui rappellent la Californie, ou encore la publicité et la consommation, illustrent l'adhésion de l'Europe, donc de l'Espagne aussi, à un mode de vie nord-américain après la Deuxième Guerre mondiale. Le réalisateur résume donc en quelques images une véritable métamorphose de la société espagnole. Mais ici non plus, ce n'est pas la véracité historique qui prime. En effet, cette séquence entraînante et enthousiaste, qui

contraste singulièrement avec le caractère sombre des périodes historiques évoquées jusque là, résonne comme un sarcasme du réalisateur ; un sarcasme adressé au spectateur espagnol, qui ne peut éviter de songer aux sombres années du franquisme, occultées par la seconde ellipse temporelle et par un sarcasme adressé aux spectateurs en général, si nous nous rappelons que cette joyeuse séquence apparaît juste après la violente scène de la mort de Javier.

Nous retrouvons cette l'ironie teintée d'amertume propre au réalisateur dans cette séquence, si nous comparons le ton de ce résumé de l'ouverture économique et culturelle du pays avec la réalité politique de cette ouverture. Le résumé exprime en effet l'insouciance, la joie de vivre, et la volonté du peuple espagnol d'oublier l'austérité de ces mêmes années de dictature. Or, l'ouverture économique, et donc cette amélioration du quotidien des Espagnols, est le fait d'économistes dévoués à l'État, des économistes issus de l'Opus Dei³⁶, aux idées proches de celles du régime franquiste, ultra-conservatrices et imprégnées de religion catholique traditionaliste. C'est donc la dictature elle-même, responsable des années sombres qu'a vécues le pays, qui a fomenté cette ouverture de l'Espagne. Dans ce contexte, la joie de vivre et l'insouciance de la séquence de transition entre la période de la guerre civile et celle des dernières années du franquisme ne nous paraissent plus aussi innocentes et enthousiasmantes que lors d'une première « lecture » du film. Le résumé de l'ouverture économique et culturelle contenu dans cette séquence privilégie l'expression du point de vue du réalisateur car il ne correspond pas à un récit historique objectif ; au contraire, on ne peut apprécier cette séquence sans considérer son sens figuré, et l'ironie qui s'en dégage. Le sarcasme sous-jacent du réalisateur révèle la primauté de l'opinion du réalisateur sur le récit historique.

Concluons l'analyse de la chronologie fragmentée de l'Histoire espagnole dans *Balada triste*. Nous comprenons qu'au contraire d'un film historique proprement dit, l'œuvre d'Álex de la Iglesia ne s'attache pas à relater une période historique, étape par étape, dans une démarche didactique; le film qui nous occupe privilégie l'opinion et le sentiment du réalisateur, qui a personnellement connu, encore enfant, certes, les toutes dernières années du franquisme,

³⁶ En 1957, les « technocrates » intègrent le gouvernement espagnol. Ces économistes, issus de l'Opus Dei, une congrégation religieuse aux idées conservatrices et radicales, initièrent l'ouverture économique de l'Espagne par différents plans de développement. Parmi ces économistes, citons Mariano Navarro Rubio et Alberto Ullastres.

puisqu'il est né en 1965 à Bilbao. Voilà pourquoi nous préférons parler de l'implication historique du film, plutôt que du genre ou de l'aspect historique.

3.1.5 L'implication de *Balada triste* dans l'époque contemporaine du spectateur

Mesurons à présent l'implication historique de *Balada triste* dans l'époque de sa réalisation, à l'aune de la synthèse des genres à laquelle se livre le réalisateur. Nous avons en effet le sentiment que le réalisateur adopte les règles d'une multitude de genres, tels que le film d'action, le feuilleton télévisé, la tragédie, le film historique ou encore le spot publicitaire ; puis, qu'il les transgresse pour, enfin, composer son film comme une mosaïque de références, traitées, bien souvent, sur le ton de la farce. Ce procédé suppose que les genres évoqués fassent partie d'un fond culturel commun à tous les spectateurs et que ceux-ci soient en mesure de les apprécier avec détachement et distanciation. Cette connaissance préliminaire implique que le spectateur vive à une époque où tous ces genres sont déjà bien connus, c'est-à-dire une époque contemporaine de la réalisation du film. Le procédé employé par le réalisateur montre que le film est impliqué dans son époque.

3.1.6 Corrélation entre le récit historique de *Balada triste* et la confusion apparente du film

Nous pouvons établir, pour finir, un lien entre la confusion apparente de *Balada triste* et la représentation des événements historiques. Le récit historique fragmenté participe au sentiment de chaos qui se dégage du film et, en même temps, il appuie le propos du réalisateur, qui est d'illustrer une période historique douloureuse, à travers ces ellipses temporelles qui occultent consciemment des événements dont le souvenir est insupportable. On peut établir le parallélisme suivant : le récit historique chaotique est à l'image d'une période chaotique. Ce constat s'applique surtout à la période de la guerre civile et, aussi, aux dernières années de la dictature, marquées, notamment, par l'assassinat de l'Amiral Carrero Blanco. Pour confirmer cette idée, rappelons également l'irrégularité du temps du récit, qui se dilate dans la seconde partie, en comparaison avec le prologue, ou encore aux espaces d'incohérence temporelle, si nous nous souvenons de la chronologie approximative inégale du parcours des différents personnages.

3.1.7 Conclusion partielle

Pour conclure cet examen de l'aspect historique du film étudié, on peut dire que la dimension empirique, sensible, l'emporte sur la rigueur scientifique et didactique. Le réalisateur ne se

situe pas comme un historien qui observe les faits historiques avec distance et objectivité ; au contraire, il ne cesse d'affirmer ses prises de position et son implication dans la période évoquée. De la même manière, le film ne se contente pas de relater des événements passés et révolus. Il établit également un lien, à travers la synthèse des genres, avec une époque contemporaine du tournage, et donc du spectateur, qui est, à son tour, impliqué dans la trame historique se tissant au fur et à mesure du film. Il est donc invité à participer au déroulement de l'histoire, et à réagir face aux critiques et aux dénonciations développées par le réalisateur.

3.2 Critiques et dénonciations

Nous aborderons maintenant les critiques et les dénonciations qui transparaissent au travers de cette facette historique de *Balada triste*. Les critiques s'attaquent d'abord à la dictature de Franco, un régime autocratique, militaire et s'appuyant sur l'Église catholique. Nous nous pencherons sur ces trois aspects de la dictature, qui, chacun, font l'objet d'une critique au cours du film, à travers l'étude de l'apparition de Franco, puis du personnage du général borgne, le Général Salcedo, et enfin des références sardoniques à la religion catholique. Ensuite, nous tâcherons de décrire la dénonciation établie par le réalisateur d'un silence partiel qui règne encore au sein de la société espagnole autour des événements historiques décrits dans le film ; enfin, nous montrerons comment le désordre apparent du film soutient la volonté critique du réalisateur.

3.2.1 L'apparition de Franco

Tout d'abord, le réalisateur ridiculise le dictateur, présenté sous les traits d'un petit vieillard inoffensif et vulnérable. Nous nous intéresserons ici aux paroles du personnage de Franco, qui traduisent un rire jaune du réalisateur. Nous entendons le Généralissime réprimander, avec une singulière délicatesse, son ami le général Salcedo au sujet du traitement infligé à Javier, réduit à l'état de chien de chasse. « Somos amigos desde muchos años, pero hay cosas que no me gustan de ti », lui dit-il. Puis, Franco redresse le visage baissé de Javier, agenouillé au sol, et l'incite à défendre sa dignité d'être humain. Si nous oublions, l'espace d'un instant, les crimes imputables au dictateur et à son régime, ainsi que l'oppression et l'humiliation qu'il a exercées sur le peuple espagnol, Franco semble être, dans cette scène, un personnage sympathique et humain.

Mais à la lueur de ces éléments historiques, nous distinguons un contraste important entre la personnalité du véritable Franco, une personne dépourvue d'humanité, et celle du personnage du film. Le rire jaune du réalisateur réside dans ce contraste. Ce rire jaune s'apparente à un ricanement, il exprime autant l'humour du réalisateur que son ressentiment. Il semble même que le sarcasme du réalisateur à l'encontre du dictateur sonne comme une accusation. Nous avons, d'ailleurs, l'impression que, à travers la réaction de Javier, lequel saisit la main caressante du dictateur entre ses crocs et la mord jusqu'au sang, le réalisateur châtie virtuellement ce terrible vieillard à l'allure pourtant si débonnaire. Telle est la critique du tyran à la tête de la dictature espagnole. Voyons à présent la critique du militarisme forcené de cette dictature.

3.2.2 La critique du fanatisme militaire

La critique de l'Armée dans *Balada triste* passe principalement par le personnage du général borgne, Salcedo. Ce dernier rappelle un authentique général, José Millán-Astray, l'un des principaux insurgés du soulèvement de 1936. À la fin de sa vie, ce général était borgne et manchot, infirmités dues aux nombreuses blessures de guerre dont il avait souffert durant sa carrière. Ce personnage historique, qui n'a cessé de prendre part aux combats, malgré son grade élevé ou de nombreuses blessures, pourrait symboliser le fanatisme militaire. Le choix de cette référence historique révèle d'ores et déjà le point de vue critique du réalisateur, qui assimile la figure semi-historique de Salcedo à l'idée de fanatisme militaire.

Dans le film, le personnage devient borgne parce que l'enfant Javier le précipite au sol et que son visage s'empale sur une baïonnette ; Millán-Astray a, quant à lui, reçu un éclat d'obus dans l'œil. Sur ce point, le récit et l'Histoire diffèrent. La version d'Álex de la Iglesia comporte un message sous-jacent. Dans le film, l'acte de Javier apparaît comme une juste vengeance, car le général Salcedo vient de tuer le père de l'enfant. Le réalisateur introduit donc l'idée que la perte de l'œil du général est un châtiment mérité. En outre, Javier, une fois adulte, finit par assouvir pleinement sa vengeance en tuant l'assassin de son père. La caméra s'attarde alors quelques secondes sur le rire hystérique et incontrôlable qui s'empare de Javier, comme si le réalisateur, à travers ce personnage, assouvissait son propre désir de vengeance. En châtiant filmiquement le général Salcedo, Álex de la Iglesia semble dire que les militaires nationalistes méritent d'être punis pour leurs agissements au cours de la guerre civile et du franquisme. Ce

film présente donc une accusation de la violence militaire de la dictature et du franquisme, ce qui confirme la volonté de dénonciation évoquée plus haut.

Cette accusation se retrouve également dans la scène où le général Salcedo et Franco tirent sur des faisans d'élevage qu'un serviteur lâche au fur et à mesure de la partie de chasse. Les deux illustres militaires se contentent de viser et de tirer, sans même avoir besoin de se déplacer, ou de scruter les bocages à la recherche de leur proie. Ce type de chasse n'a rien d'un sport ; les chasseurs n'ont pas à affronter la nature, et s'en prennent à des proies faciles et captives, les volatiles d'élevage étant bien plus malhabiles que de véritables bêtes sauvages. Ici, les deux généraux ne font qu'assouvir leur goût du sang. Nous pourrions également estimer que cette manière de chasser est une métaphore de l'attitude de l'Armée victorieuse et de ses milices durant le franquisme. Celles-ci ont en effet persécuté les anciens Républicains, qui avait déjà été mis en déroute et considérablement affaiblis à l'issue de la guerre, et ont mené des opérations visant à éliminer massivement nombre d'opposants politiques³⁷, tout comme les deux généraux abattent de simples volailles. Le réalisateur semble ici dénoncer les innombrables homicides commis par les milices aux ordres du régime. D'ailleurs, Franco s'exclame, en arrivant chez le général Salcedo : « ¡ Cuánto antes quiero oler a pólvora ! ». Cette remarque, empreinte de nostalgie, n'a rien de surprenant, à première vue, dans la bouche d'un vieillard. Au contraire, prononcée par Franco, elle souligne avec pertinence le fanatisme et le plaisir de tuer présents depuis toujours chez le dictateur. Cette scène est donc une critique de la cruauté, de l'acharnement et du fanatisme des militaires du régime dictatorial.

3.2.3 La critique sous-jacente de l'Eglise catholique espagnole

Intéressons-nous maintenant au troisième aspect de la dictature franquiste, qui fait l'objet d'une critique du réalisateur. Il s'agit du rôle de l'Église sous la dictature. Il convient, d'emblée, de remarquer que cet aspect est, malgré tout, secondaire dans *Balada triste*, n'apparaissant que de manière sous-jacente et sporadique. Cette religion, qui avait renforcé son emprise en

³⁷ Le grand nombre de charniers datant de la guerre civile et du franquisme laisse supposer que les milices franquistes se livraient à des tueries collectives. Une liste des charniers mis à jour est disponible sur le site de l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (<http://memoriahistorica.org.es/mapa-de-la-verguenza>).

Espagne sous Franco³⁸, était un élément fondamental du régime dictatorial³⁹. La critique semble passer en premier lieu par l'évocation, au début et à la fin du film, de la croix du Valle de los Caídos, comme pour signifier que la religion catholique était lourdement présente au sein de la société espagnole tout au long du franquisme. La croix, symbole du Christ, est l'objet d'une véritable vénération chez les catholiques et les chrétiens. Cette vénération revêt plusieurs aspects paradoxaux. D'abord, elle s'apparente à une forme de fétichisme, alors que l'on associe d'avantage le fétichisme aux pratiques religieuses païennes, c'est-à-dire non chrétiennes. De plus, Jésus a connu le supplice sur la croix. Ainsi, les chrétiens s'agenouillent devant l'instrument de torture responsable de la mort de celui qu'ils vénèrent. Cet aspect paradoxal du culte chrétien rappelle le discours propre à cette religion, qui demande d'expié ses fautes par la douleur, et qui invite ses fidèles à accepter les épreuves de la vie - aussi dures et injustes qu'elles puissent paraître - avec résignation, comme de justes châtiments divins. Nous pouvons imaginer que, sous Franco, les hommes d'Église se servaient de ce type de discours pour encourager leurs fidèles à accepter la dureté du régime franquiste⁴⁰, au nom de la foi, d'autant plus que les prêtres avaient tout intérêt à défendre un régime qui leur octroyait de nombreux avantages. L'attitude de l'Église était hypocrite, et même impie, dans la mesure où elle défendait un régime qui ne respectait pas le moins du monde des préceptes de la Bible tels que « Tu ne tueras point ». Notons également que parmi les dépouilles des soldats datant de la guerre civile, une partie était sans doute issue de charniers composés de républicains, selon le dossier d'instruction du juge Garzón, lors du procès de 2007. En les enterrant dans cette fosse commune et anonyme, les criminels effaçaient les traces de leurs méfaits. Ainsi, la croix repose sur un monceau de cadavres appartenant aux deux camps qui s'affrontèrent lors

³⁸ À partir du Concordat entre le Vatican et le régime franquiste, en 1953, l'Église Catholique obtient des exemptions d'impôts et dispose d'une grande autonomie dans le domaine de l'éducation. Quant à lui, le *Caudillo* reprend à son compte le discours de la monarchie catholique, et s'appuie pour cela sur l'Église, qui jouissait ainsi d'un certain pouvoir politique.

³⁹ Dès avant 1936, l'Église Catholique était favorable dans sa très grande majorité à Franco et aux Nationalistes car elle était sans cesse menacée par les partisans de la République, aux idées souvent anticléricales. Des membres radicaux de certaines factions républicaines extrémistes avaient incendié des églises, des couvents et abattu des prêtres sous la République. L'Église Catholique espagnole voyait donc en Franco son sauveur, son champion.

⁴⁰ Je pense trouver un exemple de ce type de discours dans *Paracuellos*, une bande dessinée qui raconte le séjour de l'auteur dans un orphelinat espagnol entre 1947 et 1955. La souffrance et les brimades infligées aux enfants, avec l'approbation du directeur (el padre Rodríguez), y semblent inhérentes à l'enseignement des valeurs religieuses et phalangistes. Il me faut me procurer ce document, ce sera fait dans la semaine.

de la guerre civile, comme si l'Église rappelait que, dans l'autre monde, les conflits qui animent les hommes n'avaient plus d'importance. C'est là une manière hypocrite de taire les crimes de la dictature et ce faisant, de la soutenir. La croix spectaculaire et écrasante du Valle de los Caídos devient, dans le langage poétique du réalisateur, un symbole du soutien apporté par l'Église à l'oppression exercée par le régime franquiste sur la population espagnole. Nous remarquons, tout au long de l'examen des allusions et des références constituant la critique de l'Église dans ce film, que celle-ci n'est pas frontale. Ainsi, elle s'insinue dans l'esprit du spectateur sans dévoiler explicitement son hostilité, et semble alors une évidence. C'est bien une critique dissimulée.

De la même manière, les scènes qui illustrent les hallucinations de Javier tournent la religion en dérision plutôt qu'elles ne la dénoncent clairement. Par exemple, rappelons-nous le passage dans lequel Javier est enfermé chez le général Salcedo. Sous ses yeux, la statue d'une sainte s'anime soudainement. Nombre de personnes affirment régulièrement, dans le monde chrétien, assister à de telles apparitions ; cependant, ces « miracles » ne parviennent à duper que les naïfs ou les plus pieux des fidèles – et parfois le Vatican –, et d'une manière générale, les anecdotes de ces apparitions divines sont marquées du sceau de la supercherie. En nous montrant le protagoniste, un clown à demi-fou, transi de piété devant ce qu'il croit être l'apparition d'une sainte, le réalisateur assimile le mysticisme catholique aux hallucinations d'un fou. De plus, les propos de la sainte, qui incite Javier à recourir à la violence, sous un prétexte soit disant pieux⁴¹, rappelle l'hypocrisie de l'Église espagnole, qui avait la prétention de suivre les préceptes bibliques, tout en défendant le régime franquiste.

Pour conclure ce panorama de la critique, dans ce film, du poids de la religion catholique en Espagne durant le franquisme, nous pouvons affirmer que la dénonciation que mène le réalisateur à l'encontre de cette institution repose sur des connotations, ou des allusions, telles que le jeu des références implicites évoquées par la croix du Valle de los Caídos.

Cette manière détournée d'établir une critique par des allusions et des suggestions se retrouve dans les trois aspects de la critique de la dictature que nous avons étudiés. Ainsi, Álex de la Iglesia se moque du dictateur en le comparant à un petit vieillard chétif ; il dénonce la cruauté des militaires par le biais de la métaphore de la chasse aux faisans et enfin, il s'appuie

⁴¹ « El día de la ira ha llegado. Tú serás mi ángel de la muerte. Sálvame del mal y cumple tu destino, amado mío. »

sur un ensemble d'idées critiques sur la religion catholique. Nous remarquons enfin que la critique de la dictature dans *Balada triste* réclame de la part du spectateur la capacité de considérer cette période historique avec distance. Ce film s'adresse au peuple espagnol issu des décennies qui ont suivi la dictature. La dénonciation prend, elle aussi, toute sa mesure si elle est mise en regard avec une période contemporaine du spectateur.

3.2.4 La dénonciation du silence

À l'époque contemporaine des premiers spectateurs du film, en 2010, la critique de la dictature espagnole est déjà unanimement reconnue et acceptée, et ce depuis bien longtemps et Álex de la Iglesia récapitule un ensemble d'accusations à l'égard du *caudillo*, des abus de pouvoir et de cruauté des militaires et de la complaisance de l'Église vis-à-vis du régime. Le fait de rappeler les crimes commis durant la guerre civile et le franquisme, en désignant explicitement les responsables, c'est-à-dire le dictateur, l'armée et l'Église, n'est cependant pas vain car, à la suite de la Loi d'Amnistie de 1977, les citoyens espagnols compromis avec la dictature n'ont pas été inquiétés et n'ont pas pu être visés par le moindre procès. La Loi d'Amnistie protège en effet les responsables du soulèvement militaire et les personnes coupables de crimes commis durant la guerre civile et le franquisme⁴².

Toute tentative de poursuite judiciaire est, en vertu de cette loi, inconstitutionnelle, et ne peut faire l'objet d'un jugement en bonne et due forme. Mais cette impunité accordée aux crimes commis durant la guerre civile et le franquisme est elle-même anticonstitutionnelle, si l'on considère qu'elle fait fi des accusations de crimes contre l'humanité portées devant les tribunaux espagnols, par des associations en faveur de la « mémoire historique », et que l'absence de reconnaissance de ces crimes va à l'encontre des lois internationales. Il existe donc, depuis la chute de la dictature, un consensus au sein des institutions espagnoles, qui consiste à taire les crimes commis durant la période de la dictature. Le simple fait de rappeler les accusations qui pèsent sur le régime franquiste, même trente-cinq ans après la chute du régime, à la sortie du film en 2010, est donc, plus qu'une critique, une accusation publique et

⁴² La Loi d'Amnistie espagnole stipule : « Están comprendidos en la amnistía : a. Los delitos de rebelión y sedición, así como los delitos y faltas cometidos con ocasión o motivo de ellos. », protégeant ainsi les militaires ayant participé au putsch de 1936. Cette loi précise également : « Están comprendidos en la amnistía [...] los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas. ». De cette manière, les crimes commis durant la dictature bénéficient d'une complète impunité.

une revendication qui s'inscrit dans le cadre d'un mouvement en faveur de la mémoire historique soutenu par une partie de la population actuelle.

À travers son œuvre, le cinéaste cherche à dénoncer le silence consensuel qui entoure cet épisode de l'Histoire espagnole. Au demeurant, ce silence n'est pas prêt d'être brisé. La Loi sur la Mémoire Historique, votée en 2007, n'était toujours pas appliquée, faute de budget, trois ans plus tard, ce qui ne faisait que souligner la mauvaise volonté des institutions et des politiques. Les accusations portées par le réalisateur sont alors brûlantes et totalement d'actualité. C'est pourquoi nous affirmons que le récit de *Balada triste* est un document engagé et impliqué dans l'Histoire espagnole.

3.2.5 Corrélation entre chaos orchestré et dénonciation dans *Balada triste*

Nous allons voir à présent comment le sentiment de chaos qui se dégage du film soutient la dénonciation du silence qui persiste en Espagne et occulte les crimes commis durant la guerre civile et le franquisme. Lorsque le spectateur voit *Balada triste* pour la première fois, il est davantage marqué par la violence des scènes et par la fureur des personnages, par le maelström des péripéties et des rebondissements inattendus, que par le discours critique sous-jacent. L'attention du spectateur est ainsi détournée, *a priori*, du propos engagé du réalisateur ; il perçoit ce propos indirectement, sans s'en rendre compte. Ainsi, il accepte cette toile de fond revendicatrice comme un fait indubitable, de la même manière que nous ne nous attardons pas à vérifier, tous les jours, que le ciel et l'horizon sont toujours à leur place. Le « désordre organisé » du film revêt donc un intérêt rhétorique: il voile partiellement le sens profond de l'œuvre afin que celui-ci apparaisse comme une évidence, qu'il est inutile de formuler explicitement.

De plus, le chaos du film, qui voile la dénonciation à laquelle se livre le réalisateur, semble refléter l'attitude même, au sein de la société espagnole, qui consiste à taire les exactions perpétrées durant les sombres années de la dictature. La teneur critique du film s'insinue petit à petit, et indirectement, dans l'esprit du spectateur espagnol, comme si celui-ci avait d'abord voulu l'ignorer. En jouant ainsi avec le mouvement de la pensée du spectateur, le réalisateur le force à reconnaître le silence maintenu autour de cette page de l'histoire. Le chaos entretenu tout au long du film est donc un procédé initié par le cinéaste, qui a pour but de refléter et de dénoncer ce consensus du silence qui concerne, non seulement la sphère

institutionnelle, mais aussi tous les milieux sociaux auxquels appartiennent les spectateurs. Pour mettre en œuvre ce procédé, le réalisateur développe un langage poétique qui repose sur l'allusion, sur la suggestion par les images, et qui s'adresse ainsi au for intérieur du spectateur, telle silhouette de la croix monumentale du Valle de los Caídos évoquant, chez le spectateur, l'idée de la mort, d'un destin funeste et implacable. Pour conclure, nous dirons que le film implique le spectateur espagnol dans le récit historique qu'il développe.

3.2.6 Conclusion partielle

Nous venons de montrer comment la confusion apparente du film - un aspect qui a rebuté et dérouté certains critiques - soutient le propos engagé du réalisateur. Reprenons un autre aspect de *Balada triste* décrié par les critiques, à savoir la gratuité apparente de la violence extrême de certaines scènes, telles que l'automutilation de Javier ou les sévères corrections administrées à Sergio par Natalia. Ces débordements de brutalité traduisent la volonté de transgression du réalisateur, qui cherche à éveiller l'indignation du spectateur, à le déstabiliser et à susciter chez lui un sentiment de malaise. Cette volonté, ainsi que l'iconoclasme du réalisateur, correspondent à l'accusation qu'il semble adresser à toute une nation, par une dénonciation du consensus de ce silence qui participe au message de fond de l'œuvre. Nous pouvons affirmer, en définitive, que l'aspect chaotique et dérangeant de *Balada triste* est le reflet formel du message de fond.

Remarquons enfin que les critiques et les dénonciations qui traversent le film opèrent de manière indirecte et détournée, ce qui nous laisse entendre qu'elles ne constituent pas la finalité ultime de l'œuvre. Pour tenter de déterminer le plus précisément possible quelle est la nature du propos d'Álex de la Iglesia, nous considérerons à nouveau la tragédie développée dans le film, en prenant en compte la réflexion historique et critique menée par le réalisateur.

3.3 Métaphore entre la tragédie de *Balada triste* et l'Histoire espagnole

Les tragédies antiques s'inscrivent souvent dans un contexte historique, même si elles font référence à une histoire légendaire. La tragédie développée dans *Balada triste* se déroule dans le cadre de la période historique de la guerre civile et de la dictature franquiste. Par analogie, c'est là une manière d'affirmer que cette page de l'Histoire espagnole est une tragédie. Nous étudierons divers aspects de cette tragédie, en tenant compte de leur sens par rapport à l'Histoire espagnole. Nous nous pencherons à cet effet sur la valeur symbolique du trio au

cœur de la tragédie, puis nous tâcherons d'appliquer les notions de malédiction et de crime contre-nature à la période étudiée. Enfin, nous déterminerons dans quelle mesure *Balada triste* met en œuvre le procédé de la catharsis, propre au genre tragique.

3.3.1 Le trio concerné par la tragédie

La tragédie de *Balada triste* concerne le trio constitué par Sergio, Javier et Natalia. Les deux clowns incarnent vraisemblablement les deux camps qui divisaient l'Espagne et se livraient une lutte fratricide. Natalia symboliserait alors la patrie espagnole, dont les deux adversaires cherchent à s'emparer. L'idée de patrie est parfois personnalisée sous les traits d'une jeune femme, telle que Marianne, symbole de la République Française. Marianne est séduisante, tout comme la notion de patrie, qui donne l'impression d'appartenir à une grande famille œuvrant dans la même direction, elle est même galvanisante. Natalia est à la fois séduisante, trompeuse, et dangereuse. Nous pourrions appliquer ces adjectifs à la patrie espagnole, telle qu'elle se présentait sous la dictature. Le régime développait alors un discours qui glorifiait la notion de patrie, comme dans les slogans et devises « ¡Arriba España ! » et « España una, grande y libre », afin de séduire les citoyens. Mais les citoyens étaient⁴³ trompés, en ce sens que le régime les excluait du pouvoir, détenu en réalité par une poignée de militaires. Enfin, c'est au nom de ce discours patriotique que le régime a entrepris des opérations d'épuration politique⁴⁴, d'où le fait que la patrie franquiste peut être qualifiée de dangereuse, à l'instar de Natalia, qui semble se plaire, par moment, à attiser la rivalité entre ses deux prétendants. Enfin, Natalia est indécise, comme la patrie espagnole, qui semble avoir hésité entre une république démocratique et une monarchie, à la mort du dictateur. En effet, la démocratie espagnole n'a pas été entièrement écarté la couronne du pouvoir, même si actuellement, le roi a un rôle surtout symbolique⁴⁵. Pour clore cette comparaison entre les trois personnages et l'Histoire espagnole, nous pouvons remarquer que, à l'issue du combat que se livrent les deux clowns pour conquérir Natalia, cette dernière est anéantie, à l'instar de la nation

⁴⁴ Plus de 600 charniers, contenant des milliers de cadavres de Républicains, ont été mis à jour depuis la fin du franquisme. Cette donnée historique tend à confirmer l'idée selon laquelle des opérations d'épuration politique à grande échelle ont été menées pendant le franquisme et la guerre civile.

⁴⁵ Dans la monarchie parlementaire espagnole, le roi a un pouvoir réduit, mais le fait qu'il n'a pas été écarté du pouvoir semble indiquer que ce régime est un mélange entre la République et la monarchie. En outre, Franco en personne avait organisé sa succession, et avait prévu de porter Juan Carlos au pouvoir.

espagnole, déchirée par les affrontements qui opposèrent les deux camps adverses. Il y a donc une métaphore filée entre Natalia et la patrie espagnole.

Voyons enfin les limites de cette comparaison. En admettant que Javier et Sergio symbolisent les deux camps adverses qui se sont affrontés durant la guerre civile, peut-on affirmer que l'un représente le camp républicain et l'autre, le camp nationaliste ? Si tel était le cas, Sergio, le personnage autoritaire et violent serait une allégorie du camp des Nationalistes, qui, après être sorti victorieux de la guerre civile, a maintenu l'Espagne sous une main de fer, et la timidité de Javier au moment de conquérir Natalia serait une manière de dire que les partisans de la République se sont timidement et maladroitement emparés du pouvoir lors des brèves Républiques de 1931 et 1933. Mais, si nous voulons respecter la cohérence de cette comparaison, comment expliquer que Javier devient aussi violent et fait preuve d'une fureur destructrice bien plus redoutable que les accès de violence de Sergio, qui sont dus à l'alcool et ne sont qu'épisodiques ? Nous pouvons supposer que la comparaison établie entre le trio de la tragédie de *Balada triste* et la situation espagnole pendant la guerre civile et le franquisme ne doit pas être appliquée au pied de la lettre, ni jusque dans ses moindres détails.

Nous pouvons tout de même suggérer une interprétation au fait que Javier et Sergio, qui représentent les deux camps en lice durant la guerre civile, fassent preuves d'accès de violence similaires. C'est peut-être une façon de rappeler au spectateur que, pendant le conflit, les deux camps ont fait preuve d'une violence extrême, comme si une malédiction, sous la forme d'un vent de folie et de fureur, s'était abattue sur le pays, sur les « Rouges » comme sur les franquistes.

3.3.2 La notion de malédiction

Nous appliquerons maintenant cette notion de malédiction propre aux tragédies antiques à la période historique de la guerre d'Espagne et du franquisme. Nous remarquons déjà comment le traitement du temps dans l'ensemble du film traduit l'idée d'un passé qui influence le présent, puis nous formulerons trois hypothèses quant à l'interprétation de la faute originelle à l'origine de cette malédiction. Ces analyses permettront d'approfondir la définition de la dénonciation menée par le réalisateur.

Nous avons observé dans le prologue une séquence que l'on peut considérer comme la première étape de la malédiction qui s'abat sur les personnages de *Balada triste*, le temps

semble s'écouler beaucoup plus rapidement que dans la deuxième partie du film. En outre, l'ellipse temporelle qui sépare les deux parties rapproche singulièrement les deux époques que chacune représente. Le spectateur a ainsi le sentiment, en l'espace de l'heure et demie que dure le film, que deux époques, séparées par plus de trois décennies, se chevauchent. Le passé semble beaucoup plus proche du présent des personnages qu'il ne l'est en vérité et paraît ainsi agir directement sur leur parcours personnel. De la même manière, dans les tragédies antiques, sans une connaissance préalable des mythes concernant le passé des personnages, et donc de la malédiction qui pèse sur les familles royales concernées, certains aspects du récit seraient incompréhensibles pour le spectateur. Le traitement du temps, dans *Balada triste*, renforce ce sentiment de malédiction.

Dans le cadre de la dénonciation de cette cécité volontaire d'une partie de la population espagnole face aux crimes commis durant la guerre civile et le franquisme, le rapprochement d'une époque correspondant au début de la période étudiée et d'une période contemporaine au spectateur permet de rappeler que le passé pèse toujours sur le présent de l'Espagne. Même si les lois du pays ont absous les responsables de ces crimes, le souvenir de ces mêmes crimes n'a pas disparu. Avançons dans ce sens une autre hypothèse. Peut-être l'idée de malédiction qui plane au-dessus des personnages du film est-elle une mise en garde : la violence qui se déchaîne au sein des familles des tragédies antiques épargne parfois une génération, mais elle finit par ressurgir. Le réalisateur, tel un Tirésias des temps modernes, semble annoncer la malédiction qui plane sur la société espagnole actuelle. Dans les tragédies antiques, seul le pardon des dieux, qui finissent par gracier le dernier rejeton de la lignée marquée par le destin, peut mettre un terme à la malédiction. Álex de la Iglesia semble vouloir dire que seule la reconnaissance et le jugement des crimes du franquisme pourra, en guise de pardon divin, mettre fin à la malédiction espagnole. On doit alors s'interroger sur la faute qui est à l'origine de cette malédiction.

Nous remarquons d'abord que la famille concernée par la malédiction, si l'on considère toujours le récit tragique de *Balada triste* comme une métaphore de l'Histoire, est le peuple espagnol lui-même. La faute originelle qui a engendré la malédiction pourrait être la guerre civile, durant laquelle la nation s'est entre-déchirée, avec une violence exacerbée. Cette lutte fratricide pourrait être le crime contre-nature commis par la grande famille espagnole, le fait de tuer un parent passant en effet pour un acte d'une immoralité supérieure à un homicide

quelconque. Nous pourrions également imaginer que le crime contre-nature de la tragédie illustre la notion de crime contre l'humanité. En effet, de la même manière que le crime contre-nature ne concerne plus la justice humaine mais la justice divine, le crime contre l'humanité ne concerne plus quelques particuliers mais des nations entières. En Espagne, des accusations de crime contre l'humanité ont été portées contre le régime franquiste⁴⁶. Aucun jugement n'a été mené à bien à l'issue de ces accusations. Depuis la perspective de la métaphore entre la tragédie de *Balada triste* et l'histoire espagnole, les crimes contre l'humanité qui auraient été commis par le camp des nationalistes, et qu'un pan de la société espagnole préfère ignorer, pourraient être à l'origine de la malédiction que le réalisateur jette sur son pays.

Suggérons enfin une dernière hypothèse à l'origine de cette malédiction. La « légende noir » désigne un discours de propagande anti espagnol, originaire des autres pays européens, de l'Espagne elle-même et des pays latino-américains. Selon ce discours, les espagnols seraient particulièrement cruels et obscurantistes⁴⁷. Cette assertion se réfère notamment à l'Inquisition espagnole du moyen-âge et à la violente conquête du nouveau continent au seizième siècle. Nous pourrions supposer que l'affirmation implicite du réalisateur, selon laquelle une malédiction plane sur le peuple espagnol, correspond à cette légende noir. Depuis cette perspective, la faute originelle qui a attiré la malédiction sur la nation espagnole serait un aspect violent du caractère profond de cette nation, qui remontrait à une période bien antérieure à la guerre civile et au franquisme. Avant la dictature franquiste, en effet, le dictateur Miguel Primo de Rivera y Orbaneja fut au pouvoir de l'Espagne entre 1923 et 1930. Nous pourrions également affirmer que les trois guerres carlistes, qui eurent lieu en Espagne au dix-neuvième siècle, constituent un antécédent de la guerre civile. La violence fratricide propre au peuple espagnol et que nous pourrions comparer à un crime contre nature, serait donc à l'origine de la malédiction qui pèse sur la nation espagnole.

⁴⁶ En 2008, le juge Garzón porte un dossier devant la Cour Suprême espagnole, soutenant des accusations de crime contre l'humanité à l'encontre du régime franquiste. Ce dossier recensait 130.000 cas de disparitions irrésolues durant la dictature. La Cour Suprême refuse de reconnaître ce chef d'accusation pour la raison suivante : si l'accusation de crime contre l'humanité était reconnue, la loi d'Amnistie serait invalidée, car elle contreviendrait aux textes de loi de l'Otan. Si cela se produisait, les bases du régime démocratique actuel, qui reposent sur la réconciliation, seraient remises en question, ainsi que la stabilité politique.

⁴⁷ « [...] abarca la Leyenda en su más cabal amplitud, es decir, en sus formas típicas de juicios sobre la crueldad, el obscurantismo y la tiranía política », Rómulo D. Carbia, *Historia de la leyenda negra hispano-americana* (1943)

Pour établir un premier bilan de l'étude de la comparaison entre la tragédie de *Balada triste* et l'Histoire espagnole, nous pourrions tenter de définir le rôle précis de la tragédie dans l'économie du film. D'abord, celle-ci confère une cohérence au récit de *Balada triste*, qui apparaît en filigrane à travers la confusion entretenue par le réalisateur tout au long du film. Puis la dimension tragique, à laquelle est ramenée l'histoire espagnole, permet d'établir un discours critique sur la période de la guerre civile et du franquisme. La tragédie joue donc un rôle de médiation entre le récit et le propos revendicateur et engagé du réalisateur. Pour illustrer comment la dénonciation menée par le réalisateur et le genre tragique s'entremêlent dans le film, nous nous intéresserons dans un dernier temps à la catharsis.

3.3.3 La catharsis

Le terme *catharsis* est traduit par « purgation ». Il désigne plus spécifiquement le processus psychique par lequel le spectateur expurge de son âme les mauvaises passions qu'il voit représentées sur scène. Ce processus est décrit pour la première fois par Aristote, notamment dans le sixième paragraphe du sixième chapitre de la *Poétique*⁴⁸, consacré à la définition théorique de la tragédie. La catharsis est une notion aux contours flous, qui a fait l'objet d'innombrables interprétations. Nous ne retiendrons que quelques aspects généraux de ce procédé qui serviront notre propos.

Considérons d'abord l'aspect religieux de la catharsis. Le spectacle théâtral et musical de la tragédie est apparu dans la Grèce antique au cours de fêtes religieuses célébrées en l'honneur de Dionysos. Dans ce contexte, nous pourrions imaginer que la catharsis se rapprochait, à l'origine, du rituel magique. Nous retrouvons en effet dans ce procédé un « transfert magique »⁴⁹ propre aux pratiques religieuses. La catharsis opérée par le spectacle tragique

⁴⁸ « La tragédie (...) est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ».

⁴⁹ On désigne par l'expression « transfert magique » une caractéristique propre aux pratiques religieuses, consistant à accomplir un acte symboliquement et qui aurait, par l'intervention magique des dieux, un effet concret. Les hommes préhistoriques, qui dessinaient les proies de leurs chasses sur des roches, puis les criblaient d'entailles et d'encoches figurant les blessures infligées par leurs armes, effectuaient un transfert magique. Le même principe se répète dans le fait de manger l'hostie et de boire le vin sacré, correspondant respectivement au corps et au sang du Christ, lors de l'Eucharistie chrétienne. Dans le procédé de la catharsis, tel qu'il est énoncé par Aristote, la compréhension de l'opération qui consiste à purger ses mauvaises passions par le simple fait d'assister une représentation théâtrale présente quelques difficultés, et fait l'objet de maintes interprétations

ressemble alors à une cérémonie expiatoire, accomplie par un groupe qui se réunit devant une représentation dramatique des actions impies qu'il répudie, comme s'il transfère ses passions mauvaises sur scène. Nous pouvons supposer que le film d'Álex de la Iglesia opère de la même manière ; les spectateurs espagnols sont conviés à se réunir autour d'un écran, afin d'expié, par un effort commun, les pulsions meurtrières qui ont secoués le pays. La dénonciation menée par le cinéaste agit d'une manière comparable à la catharsis tragique.

Il est une autre interprétation possible de la notion étudiée. Le philosophe grec semble affirmer, dans son allusion à la catharsis issue de la *Poétique*, que la pitié et la terreur éprouvées par le spectateur, face au spectacle du malheur des personnages et de la violence qu'ils infligent et subissent, le dissuadent de reproduire, dans la vie courante, les comportements et les fautes des personnages. Ainsi, le réalisateur nous montre-t-il lui aussi le protagoniste devenir fou et violent, après s'être remémorer la dernière recommandation de son père, « ¡Venganza ! ». Le personnage nous inspire alors terreur et pitié. Le spectateur éprouve un sentiment de rejet devant le comportement de Javier. Puis, par association d'idées, le spectateur éprouve un sentiment similaire à l'idée d'un désir de vengeance transmis d'une génération à l'autre. Le réalisateur semble inviter le spectateur espagnol à ne pas perpétuer la violence des générations passées, au nom de la vengeance. *Balada triste* s'affirme donc comme une mise en garde contre une violence latente au sein de la société espagnole et qui pourrait ressurgir, même si l'on s'ingénie à taire et à oublier les exactions du passé.

Évoquons enfin la définition psychanalytique de la catharsis. Dans l'ouvrage *Études sur l'hystérie*, de Josef Breuer et Sigmund Freud (1895), la catharsis est décrite comme le processus par lequel un sujet se libère d'un souvenir traumatique longtemps refoulé, et ce, par sa simple verbalisation. L'ouvrage ajoute que ce processus peut s'accompagner d'une décharge émotionnelle violente et, éventuellement, d'une sublimation des passions. Nous pourrions concevoir qu'Álex de la Iglesia évoque, à travers son film, le souvenir traumatique des dernières années du franquisme, comme pour s'en libérer, et qu'il transforme inconsciemment la rage et la rancœur qu'il ressent, au souvenir de ces années, en énergie

depuis ; cette opération, qui semble liée, à l'origine, aux cérémonies religieuses de la Grèce antique en l'honneur de Dionysos, rappelle ce principe de transfert magique.

créatrice. Cette analyse est certainement simpliste et inexacte, du point de vue d'un psychanalyste, mais plusieurs citations du réalisateur tendent cependant à la corroborer⁵⁰.

Pour conclure cet examen du procédé cathartique utilisé dans *Balada triste*, on peut avancer que le réalisateur concilie le genre tragique et le genre du film historique afin d'élaborer une dénonciation qui agit sur le spectateur d'une manière comparable à la catharsis. Nous constatons une nouvelle fois la cohérence du film : le réalisateur exprime un traumatisme personnel qui prend ses racines dans son enfance, correspondants aux dernières années du franquisme. Ce faisant, il convie ses concitoyens, les spectateurs, à « purger » leur âme du souvenir traumatique de cette époque historique.

3.3.4 Conclusion partielle

Pour conclure cette étude de l'implication historique de *Balada triste*, nous constatons que le récit du film se déroule pendant des périodes révolues de l'Histoire espagnole, mais que l'intention profonde du réalisateur, la dénonciation qu'il établit, concerne bel et bien l'époque du spectateur. Cette dénonciation s'inscrit dans le cadre d'une critique de la Transition espagnole, qui n'a jamais cessé d'être un sujet d'actualité ; le film s'inscrit donc pleinement dans la marche de l'Histoire espagnole. De plus, les revendications du réalisateur impliquent le spectateur espagnol, qui semble même, à travers le procédé cathartique, convié à une sorte de cérémonie expiatoire. L'œuvre d'Álex de la Iglesia ne se contentant pas de divertir, tend à accomplir un acte social à part entière.

⁵⁰ « Realizar este trabajo ha supuesto una "exorcización de los monstruos del pasado", aclaró De la Iglesia durante la rueda de prensa que ofreció antes del pase del filme [...] . "Necesitaba hablar del pasado, de 1973, cuando tenía ocho años y vivíamos aparentemente tranquilos en un entorno de gran hostilidad y violencia", añadió. Ello supone, prosiguió "un pasado que no se debe olvidar y que además, condiciona. Sensaciones que había que llevarlas al circo". El cineasta recuerda su ciudad natal como un lugar donde había una "guerra tranquila y a todos parecía normal y nadie decía nada". El director de La comunidad resaltó que aquellos años fueron los que forjaron su carácter. "¿Terapia? Hacer cine es terapéutico, pero no entendido como un diván. Llevaba mucho tiempo queriendo hacer esta película", recordó De la Iglesia » (Isabel Landa, *El País*, 20/12/2010, http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/12/10/actualidad/1291935612_850215.html). Dans cet extrait d'un article de *El país*, le réalisateur affirme explicitement que *Balada triste* est le reflet d'un traumatisme vécu durant son enfance.

4 Conclusion générale

Pour conclure, nous avancerons quelques hypothèses sur l'intérêt de la confusion entretenue par le réalisateur tout au long du film. Récapitulons dans un premier temps les grandes étapes de notre analyse. Nous avons étudié les procédés par lesquels le réalisateur génère un chaos orchestré dans son film, puis nous avons découvert, au-delà de cette confusion apparente, la trame d'une tragédie, qui s'identifie de manière surprenante avec les canons du genre. Nous avons ensuite déterminé que ce récit tragique est en fait une métaphore de l'Histoire espagnole, à propos de laquelle le cinéaste nous propose un discours critique. Nous avons affirmé, enfin, que Álex de la Iglesia cherche à établir une dénonciation du silence consensuel qui entoure les crimes commis durant la guerre civile et le franquisme. La confusion apparente du film est due à un ensemble d'influences secondaires, telles que l'esthétique grotesque, les références au film d'action ou au genre du feuilleton télévisé, et d'influences principales, telles que la tragédie ou l'Histoire du pays. Ces influences détournent, dans un premier temps, l'attention du spectateur du propos essentiel du réalisateur, mais, dans un second temps, le véritable capharnaüm généré par ces multiples influences soutient le propos revendicatif du cinéaste.

Ce procédé, savamment entretenu par le réalisateur, pourrait correspondre à un objectif pragmatique, tout en ayant une visée poétique. L'exemple des scènes du film qui se prêtent simultanément à plusieurs lectures⁵¹ nous autorise à suggérer que la confusion entretenue par le film permet une concentration de l'information proposée ou du sens produit. Une même scène de ce film peut avoir un seul sens littéral, mais plusieurs sens figurés. C'est là l'intérêt pragmatique de ce procédé qui, en même temps, génère un langage poétique dense, imagé, chargé de connotations et de suggestions. Ce langage poétique dense peut parfois sembler flou au spectateur. Comme les vapeurs matinales du tableau *Impression, soleil levant*

⁵¹ Certaines scènes du film peuvent faire l'objet de plusieurs lectures différentes, comme la déambulation de Javier dans une rue de Madrid après avoir été rejeté par Natalia. C'est à la fois une étape du récit, une scène grotesque, un retournement de situation, puisque Javier le clown triste nous fait rire, et un exemple d'un procédé propre au genre tragique, *le kommos*. La scène dans laquelle le père de Javier se rue au milieu des troupes ennemies est un autre exemple de scène qui se prête à plusieurs lectures possibles. C'est une scène d'action trépidante, au ton grotesque (la figure de ce clown tueur est à la fois ridicule et monstrueuse), qui illustre l'accès de fureur d'un personnage, comme dans les tragédies, et qui dépeint l'évènement historique de la Bataille de Madrid.

de Claude Monet (1872), nous pourrions admettre que chacune des influences qui traverse *Balada triste* est une touche de couleur différente, créant, par rapport à l'œuvre dans son ensemble, une lumière, un ton, uniques et originaux. Nous allons tâcher de définir cette couleur particulière à *Balada triste*.

Nous avons vu que la tragédie du film est le véhicule de la dénonciation développée par le réalisateur. Elle ne constitue donc pas l'intérêt principal du film. Nous avons montré ensuite que sa dénonciation est indirecte et n'est pas formulée de manière explicite. En outre, la structure éclatée de *Balada triste* ne permet pas le développement d'une argumentation construite. La dénonciation ne constitue pas non plus l'argument central du film. La couleur particulière de *Balada triste*, qui semble correspondre à cet argument central, est la profonde sensation de malaise et d'instabilité que procure chaque instant de ce film pour le spectateur, au travers du chaos orchestré, des procédés propres à la tragédie et du ton accusateur du réalisateur.

Il est vrai que ce ton accusateur accompagne la dénonciation d'un consensus du silence qui ne concerne que le spectateur espagnol, d'autant plus que la compréhension du message critique du film requiert une connaissance préalable de l'Histoire, de la culture et de l'actualité espagnoles, mais nous suggérons que ce message s'adresse d'avantage aux passions qu'à la raison, aux sensations qu'à la réflexion, et qu'à ce titre, il est appréciable par un spectateur non espagnol. Nous constatons en somme que le chaos orchestré reflète un malaise propre à la société espagnole, mais qui génère un trouble chez tous les spectateurs. Tel est peut-être l'intérêt principal de *Balada triste*.

Nous pouvons suggérer une dernière explication du chaos orchestré de *Balada triste*. Considérons d'abord le fait que le langage poétique développé par le réalisateur tend à se rapprocher du langage de l'âme. Les métaphores, les allusions et les connotations dont use perpétuellement le réalisateur s'adressent aux sentiments et aux sensations plutôt qu'à la raison, comme si le réalisateur traduisait son état d'esprit plutôt qu'un propos argumenté. De même, le ton sardonique dont est empreint le langage poétique du réalisateur reflète l'état d'âme du cinéaste. Enfin, de nombreux passages du film, tels que les hallucinations de Javier, revêtent un aspect onirique, parfois cauchemardesque, et le rêve passe pour être une expression de l'âme. Ce film reflète donc l'âme du réalisateur et s'adresse à l'âme du

spectateur. Depuis cette perspective, nous pouvons affirmer que le sentiment de chaos qui se dégage de *Balada triste* est une caractéristique de ce langage de l'âme développé par le réalisateur, qui suit les chemins sinueux de l'imagination, des associations d'idées et des sentiments.

Nous soulignons enfin que le chaos de ce film est le reflet d'une époque historique chaotique, de l'état d'âme tourmenté du réalisateur, de sa volonté de transgression et de dénonciation, d'un langage poétique qui se développe comme un ensemble de petites touches de couleurs variées et du sentiment d'instabilité et de malaise éprouvé par le spectateur. La confusion apparente du film n'est donc que le reflet formel d'un message de fond.

5 Bibliographie

5.1 Sur la tragédie

Aristote, *Poétique* (v. 350 av. J.-C.), Paris, éd. Mille et une nuit, 1972.

Sophocle, *Antigone* (v.441 av. J.-C.), *Œdipe roi* (entre 430 et 420 av. J.-C.), *Electre* (v.414 av. J.-C.), in *Théâtre complet*, Paris, éd. Garnier Frères, 1964.

Nicolas Boileau, *L'Art Poétique* (1674), Lille, éd. Desclée, de Brouwer & Cie, 1880.

Josef Breuer et Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie* (1895), Leipzig et Vienne, éd. Franz Deuticke, 1995.

Edith Hamilton, *La mythologie* (1940), Verviers, éd. Gérard & Co., 1962.

5.2 Sur la critique de la Transition

Joan Martínez Alier, *La crítica de la transición*, intervention lors du colloque international «La Transición española. Nuevas perspectivas » à Paris le 27 mai 2011, <http://www.todoslosnombres.org/biblioteca>

Pedro Idoyaga, *Del Tardofranquismo a la transición*, Madrid, 2014, extrait de la revue *Viento Sur*, numéro 133.

5.3 Critiques cinématographiques

Anonyme, une courte rubrique dans la revue *Positif*, N.605, p.41, Paris, éd. Actes Sud, 2011.

Manuel León, article paru dans le revue espagnole *Fotograma*, septembre 2011, <http://variety.com/2010/film/reviews/the-last-circus-1117943484/>

Juan Moral, article paru sur le site internet *El Espectador Imaginario*, février 2011, <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/febrero-2011/criticas/balada-triste-de-trompeta.php>.

Manuel Murillo, revue américaine *Issue*, septembre 2011, <http://www.filmcomment.com/article/the-last-circus-review>

Thomas Sotinel, rubrique cinématographique du journal *Le Monde*, juin 2011, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/balada-triste-reminiscences-de-la-guerre-civile-espagnole_1538786_3476.html

Jay Weissberg, revue américaine *Variety*, décembre 2010, <http://variety.com/2010/film/reviews/the-last-circus-1117943484/>

6 Table des matières

Introduction : Comment l'indétermination entretenue tout au long du film par le réalisateur soutient-elle son propos ?

1	La confusion apparente de <i>Balada triste</i>	3
1.1	De multiples références	5
1.1.1	Le cirque	5
1.1.2	Le film d'action	7
1.1.3	Les feuilletons.....	9
1.1.4	Conclusion partielle.....	10
1.2	Le grotesque	10
1.2.1	Définition.....	10
1.2.2	Scènes grotesques.....	11
1.2.3	Le grotesque dans la structure narrative	13
1.2.4	Le clown, un personnage grotesque	15
1.2.5	Conclusion partielle.....	16
1.3	L'intention iconoclaste	17
1.3.1	Conclusion partielle.....	19
1.4	Conclusion	19
2	Le récit tragique de <i>Balada triste</i>	21
2.1	La tragédie se dessine peu à peu	21
2.1.1	Le nœud tragique.	22
2.1.2	Les grandes étapes du récit tragique	24
2.1.3	Les péripéties secondaires	25
2.1.4	Le dénouement	27
2.1.5	Conclusion partielle.....	28
2.2	Similitudes formelles entre <i>Balada triste</i> et le genre tragique	28
2.2.1	Importance de la musique.....	28
2.2.2	La règle des trois unités.....	31
2.2.3	Les présages	34
2.2.4	Conclusion partielle.....	38
2.3	La malédiction	39
2.3.1	Une affaire de famille	39
2.3.2	La fureur	40

2.3.3	Le crime contre nature	42
2.3.4	Conclusion partielle.....	42
2.4	Conclusion	43
3	L'implication historique <i>Balada triste</i>	45
3.1	Identification des époques historiques traitées dans <i>Balada triste</i>	46
3.1.1	La période de la guerre civile	46
3.1.2	La période du début de la dictature.....	47
3.1.3	L'ellipse temporelle couvrant la période comprise entre 1942 et 1973.....	47
3.1.4	L'interlude résumant l'ouverture économique et culturelle de l'Espagne franquiste..	48
3.1.5	L'implication de <i>Balada triste</i> dans l'époque contemporaine du spectateur	50
3.1.6	Corrélation entre le récit historique de <i>Balada triste</i> et la confusion apparente du film 50	
3.1.7	Conclusion partielle.....	50
3.2	Critiques et dénonciations	51
3.2.1	L'apparition de Franco.....	51
3.2.2	La critique du fanatisme militaire.....	52
3.2.3	La critique sous-jacente de l'Eglise catholique espagnole	53
3.2.4	La dénonciation du silence	56
3.2.5	Corrélation entre chaos orchestré et dénonciation dans <i>Balada triste</i>	57
3.2.6	Conclusion partielle.....	58
3.3	Métaphore entre la tragédie de <i>Balada triste</i> et l'Histoire espagnole	58
3.3.1	Le trio concerné par la tragédie	59
3.3.2	La notion de malédiction.....	60
3.3.3	La catharsis	63
3.3.4	Conclusion partielle.....	65
4	Conclusion générale.....	66
5	Bibliographie.....	69
5.1	Sur la tragédie	69
5.2	Sur la critique de la Transition.....	69
5.3	Critiques cinématographiques	69
6	Table des matières	70