

Rupture d'une société en crise (s)

El día de la bestia de Álex de la Iglesia (1995)

ISABELLE PRAT-STEFFEN
(Université de Cergy-Pontoise)

Résumé

En 1995, la comédie satirique *El día de la bestia* d'Álex de la Iglesia expose crûment les soubresauts intérieurs d'une société espagnole apparemment sereine.

Madrid devient le creuset métonymique dans lequel bouillonnent toutes les tensions et déchirures de l'Espagne des années 90. Il ne s'agit pas d'une société urbaine en crise mais de crises de la société : crise morale, crise politique, crise médiatique fissurent la sérénité d'une capitale qui est alors secouée de convulsions paroxysmiques. Ainsi, le mal et le bien ne s'opposent-ils plus mais se confondent-ils dans une société qui a perdu tout repère éthique ou religieux. De plus, la crise des classes souligne la crise du politique. En effet, l'absence de l'Etat et de ses représentants (police, justice), pourtant seuls garants de l'ordre public et des droits des citoyens, montre la défaillance des institutions. Enfin, la « société du spectacle » révèle alors son pouvoir total d'aliénation et s'avère être un facteur démultiplicateur de la crise existentielle de cette société pleine de doutes.

Mots-clés. Madrid. Crise. Álex de la Iglesia. *Día de la bestia*.

Abstract

In 1995, the Álex de la Iglesia's satiric comedy *El día de la bestia* roughly underlined the internal upheavals of what seemed like a quiet Spanish society.

Madrid was slowly becoming a metonymic melting-pot boiling with all the tensions and tears of the 90's Spain. The film does not deal with the crisis of urban society but with the crisis of the entire society: it is at different levels a moral crisis, a political crisis, a media crisis which breaks into the serenity of the capital to affect it with paroxysmic convulsions. Good and evil are no longer the point but blend into a society which has lost all ethics or religious landmarks. Moreover, the social crisis points out the political crisis. As a matter of fact, the absence of the State and of its representatives (police, justice) who are the only guarantees of the public order and of the civil rights, points out to a form of resignation of the Institutions. The "spectacle society" reveals its complete power of alienation and reverberates the existential crisis of this doubtful society.

Keywords. Madrid. Crisis. Álex de la Iglesia. *Día de la bestia*.

En 1992, Álex de la Iglesia renouvelle le cinéma fantastique avec un thriller futuriste et politiquement incorrect: *Acción mutante*. En 1995, *El día de la bestia* est conçu comme un film hybride : une « comédie satanique ». Vingt ans après, cette fiction démoniaque pourrait cependant être rangée dans la catégorie des films prophétiques. En effet, interprété à l'aune de la crise de 2008, *El día de la bestia*¹ s'installe dans l'actualité brûlante et semble une caricature à peine trop poussée d'une société espagnole au bord du gouffre.

Contrairement à ce que certains critiques ont pu affirmer², *El día de la bestia* n'est pas un film conservateur, baroud d'honneur d'une Espagne catholique écrasée sous le poids d'années socialistes, regain vital de la religion pour orienter les espagnols dans leur quête de spiritualité. Bien au contraire, Álex de la Iglesia veut dénoncer les crispations intérieures en latence et les déchirures possibles d'une société ayant perdu toute confiance dans les dogmes traditionnels. Madrid devient alors le creuset métonymique de ces tensions à venir et accueille tous les soubresauts de cette société civile apparemment si policée : crise du politique, crise morale et identitaire, crise médiatique ou esthétique s'enchâssent les unes dans les autres pour mettre à jour une société fissurée et fragilisée. La recherche désespérée d'Ángel, ce prêtre en soutane et pourtant défroqué, pour trouver l'Antéchrist le soir de Noël afin de sauver le monde permet au réalisateur, non pas de peindre une croisade des temps modernes, mais de filmer avec jouissance une Espagne carnavalesque et brutale, une Espagne des ténèbres, une Espagne qui se cherche hors des voies classiques de salut.

Ainsi, *El dia de la bestia* met-il en scène une triple crise : tout d'abord une crise morale liée à une forme d'anomie (I), puis une crise sociale en lien avec une démission du politique (II), enfin une crise médiatique et un bouleversement de la société du spectacle (III).

Crise morale et anomie sociale

L'incipit installe d'emblée non pas les valeurs du film mais plutôt un système de contre-valeurs, une inversion des points de repère fondamentaux que furent la religion et la morale sur un registre décalé, excessif qui en fait un esperpento contemporain.

¹ Álex DE LA IGLESIA, *El día de la bestia*, 1995, DVD Sogepaq 2001.

² Notamment Marsha KINDER, « Refiguring Socialist Spain : an introduction », in Marsha KINDER (ed.), *Cinema/Media/Representation*, Durham, Dule University Press, 1997, p. 1-32.

Les premiers plans de cet incipit sont en effet annonciateurs de ce renversement de valeurs et expriment l'effondrement du religieux comme soutènement de la société. A un écran noir sur lequel apparaît le générique, se superpose une bande son en *off* : des bruits de cloches qui résonnent au loin suggèrent ainsi une surveillance démiurgique de la religion. Or, loin d'asseoir une prééminence de l'Eglise catholique, Álex de la Iglesia choisit de remettre en cause le dogme religieux *in medias res*. Alors même qu'Ángel se demande « podremos soportar esta cruz ? »³, Satan lui répond de façon ironique en faisant chuter l'énorme croix de pierre qui constituait le second plan, écrasant impitoyablement le père supérieur. Le représentant de Dieu succombe sous le poids de la foi, comme Jésus trébuchant sous le poids de la croix. Chute physique de la croix, crise morale de la religion, le ton est donné et le film s'installe dans une tension trublionne et schizophrène : la foi d'Ángel portée physiquement et métonymiquement à travers sa soutane est certes inébranlable mais en même temps tout à fait absurde dans la mesure où le démon impose et appose sa marque dès le début de la quête. Ce déchirement métaphysique d'Ángel est traduit par une écriture filmique construite autour de la discordance. Ainsi la bande-son véhicule-t-elle cette volonté de subversion systématique à travers le décalage ironique entre image et son. Le double sens introduit par cette absence de coïncidence entre le visuel et le sonore est tel que la bande-son semble parfois anempathique. Dans l'incipit, des plans resserrés sur les profils des deux prêtres les isolent en jeu de champ-contrechamp dans une lumière à contre-jour qui renvoie à une atmosphère de confessionnal. A ce moment précis, si Ángel semble rassurer un instant son mentor quant à la pureté de ses intentions « No he pecado... » ; il s'empresse cependant d'ajouter immédiatement : « ... pero voy a pecar. Voy a hacer todo el mal que pueda »⁴. La fracture idéologique est donc présente dès le début du film qui s'installe alors dans la subversion et le détournement générique comme le souligne Peter Buse : « Acknowledging the way it combines comedy with the violence typical of horror is an important step in beginning to understand some of the potentially more politically subversive and anarchic elements within the film »⁵.

Dès lors, dans une lente gradation qui culmine en un climax de sang et violence, Ángel va prendre le contrepied systématique de presque tous les commandements du décalogue.

A l'arrivée d'Ángel à Madrid, un accident de la route sanglant filmé par un plan d'ensemble en plongée, sert de décor à un grouillement humain inquiétant qui ne peut que

³ *El día de la bestia*, [00 : 02 : 24].

⁴ *El día de la bestia*, [00 : 00 : 57].

⁵ Peter BUSE, Nuria TRIANA TORIBIO, Andy WILLIS, *The cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 57. « Comprendre la façon dont [*El día de la bestia*] combine la comédie avec une violence propre aux films d'horreur est une étape indispensable pour saisir le pouvoir politique de certains éléments anarchiques et subversifs du film ».

laisser libre cours aux vices de toutes sortes. Le premier commandement « un seul Dieu tu aimeras et tu adoreras parfaitement » est immédiatement remis en cause par le prêtre qui préfère orienter le moribond accidenté vers les enfers plutôt que vers le paradis en lui soufflant mezzo voce à l'oreille « púdrete en el infierno »⁶ au moment où il lui donne l'extrême-onction. Immédiatement après, Ángel rompt le septième commandement « le bien d'autrui tu ne prendras » et dérobe son portefeuille à l'agonisant. Il s'agit là du premier péché du prêtre et le vol du portefeuille n'est que le début d'une longue série et sera suivi par divers autres : vol d'une valise, de disques, de livres, etc. Toute la diégèse se construit selon un monde à l'envers, miroir déformant des valeurs chrétiennes. Le spectateur n'hésite pas un instant au moment de situer le film dans le carnivalesque qui permet cette inversion sociale sous l'égide du rire. Ángel, le théologien, Ángel l'exégète de Saint Jean, Ángel au nom si bien choisi confessera lui-même à José Mari (là encore le jeu sur l'onomastique en décalage avec la vraie nature des protagonistes accentue le comique), « he traicionado a Cristo como Judás »⁷. Une fois cette base posée, le reniement du décalogue s'effectue de plus en plus vite. *El día de la Bestia* est un film de la déconstruction.

Ainsi, le second commandement « Son saint nom tu respecteras en fuyant le blasphème » est-il balayé rapidement par José Mari lorsqu'il se définit comme « un pecador de la hostia »⁸. Mais, au-delà des blasphèmes oraux, le blasphème suprême est l'eucharistie détournée selon un rite satanique par Ángel. Cependant, il ne s'agit pas d'une messe noire effrayante car s'il y a subversion du rituel, il y a également détournement du genre cinématographique. Les objets de l'eucharistie vont être parodiés et désacralisés : des rondelles de pain Bimbo remplacent le pain azyme, une simple assiette remplace la patène alors que le calice est représenté par un bol prévu pour la soupe à l'oignon. Le blasphème le plus iconoclaste réside sans doute dans la représentation du vin : ce sang rédempteur versé par le Christ, consacré dans le vin, est remplacé par le sang d'une fausse pucelle (Mina) mêlé à du LSD. Si l'on peut y voir une critique de la religion agissant sur les foules comme « opium du peuple », Álex de la Iglesia conçoit sans doute davantage ce détournement comme une façon de provoquer le rire à travers la désacralisation caricaturale. En effet, le comique domine en éloignant la peur, nous sommes très loin des messes noires d'*Angel Heart*⁹ même si nous reconnaissons et identifions tous les codes des films sataniques.

⁶ *El día de la bestia*, [00 : 04 : 19].

⁷ *El día de la bestia*, [00 : 23 : 00].

⁸ *El día de la bestia*, [00 : 23 : 23].

⁹ Alan PARKER, *Angel Heart*, 1987.

Le quatrième commandement « tes pères et mère tu honoreras » trouve encore chez José Mari un contrepied efficace dans la mesure où ses relations avec sa mère sont toujours introduites par une bordée d'injures : « que te follen »¹⁰ lui déclare-t-il devant Ángel. La mère participe au portrait de cette société madrilène qui succombe aux sirènes de la haine raciale et sociétale. Elle bafoue le cinquième commandement « meurtre et scandale tu éviteras, haine et colère également » en édictant doctement sa version de la société : « Todos son putas, negros, drogadictos, asesinos » explique-t-elle à son employée. La haine se mue alors en une violence formidable en décrivant le sort qui attendrait quiconque se risquerait à l'agresser : « primero le quitaría los huevos de un escopetazo y luego le rompería todos los huesos de sus piernas y lo dejaría en una silla ruedas para el resto de su vida. Pa' que vea lo que es sufrir »¹¹. Il y a une parfaite articulation entre le champ lexical de la violence exprimé dans la bande-son et la violence même des plans en plongée et caméra subjective qui montrent comment son feuillet de boucher tranche avec précision le cou ensanglanté du lapin qu'elle est en train dépecer. C'est ce 5^{ème} commandement qui sera le plus mis à mal dans le film car, à la première violence, verbale, succède rapidement une violence physique qui fait surgir à l'écran des litres d'hémoglobine, dans le droit fil d'*Acción Mutante*. Le premier coup porté par Ángel est celui qu'il assène au directeur du supermarché à l'aide d'un fer à repasser et, dès lors, la violence remplacera tout dialogue dans une crise paroxysmique qui conduira au sacrifice de José Mari chutant des tours infernales. Entre le coup de fer initial et la mort finale, le théologien ne se censure plus et le film se construit autour d'un débordement de toutes les pulsions jusqu'alors refoulées par la religion. Il ne s'agit plus de se forcer à faire le mal, il passe de l'autre côté du miroir pour se jeter avec délices dans le péché, laissant un libre cours cathartique à son agressivité en un déchaînement de colère et de rage. Il ne s'agit pas d'un véritable nihilisme mais bien plus de ce que Georges de Coulteray appelait déjà « un nihilisme de méthode » lorsqu'il évoquait la violence dans les films de Robert Aldrich : c'est-à-dire une ivresse de fin du monde que la caméra porte parfaitement à l'écran¹². La virée en voiture des trois compères sur la Gran Vía n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Jules et Vincent dans *Pulp Fiction*¹³.

Le sang coule, l'intégrité physique n'est plus possible dans un monde où les institutions et garde-fous sont absents. Gérard Imbert souligne d'ailleurs dans *Cine e imaginarios sociales*

¹⁰ *El día de la bestia*, [00 : 21 : 53].

¹¹ *El día de la bestia*, [00 : 15 : 03].

¹² « La violence entraînant la violence, ce renchérissement perpétuel mène, dans un mouvement tourbillonnaire, à une issue aussi démente que naturelle : la fin du monde dans le flamboiement d'une explosion atomique. Le nihilisme d'Aldrich n'est, si véhémente que puisse être son affirmation, qu'un nihilisme de méthode », Georges DE COULTERAY, *Le sadisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1964, p. 71.

¹³ Quentin TARANTINO, *Pulp Fiction*, 1994.

que la violence extrême de certains films traduit en réalité l'anomie dont souffre la société : « la cultura de la violencia es otra forma de lo irrepresentable : cuando la violencia pierde su carácter sagrado, se impone como código, se traduce en anomia – la pérdida del sentido de las reglas – ausencia de límites »¹⁴. *El día de la bestia* commence en comédie biblique et se termine en catastrophe post-apocalyptique. La crise des valeurs morales se double en effet d'une crise sociale et d'une démission des institutions.

Crise sociale et démission du politique

La société madrilène des années 90 est une société qui a dépassé le franquisme, s'est nourrie du renouveau induit par la movida, a assimilé les changements économiques provoqués par l'intégration à l'Europe, mais n'a pas réussi à lisser les contradictions sociales. Le réalisme timide (Ángel Quintana) cinématographique de la fin des années 90 et du début des années 2000 (*Barrio* de Fernando León de Aranoa¹⁵, *Historias del Kronen* de Montxo Armendariz¹⁶, *Cosas que nunca te dije* d'Isabel Coixet¹⁷), tout comme la littérature (*Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez¹⁸), montreront d'ailleurs que la notion de marge/périphérie qui semblait obsolète est en réalité ravivée par une société urbaine divisée et oubliée du politique.

A travers la mise en scène de la topographie madrilène, Álex de la Iglesia redessine la carte sociale de l'Espagne des années 90. Il ne nous présente pas un Madrid de carte postale mais un Madrid pluvieux, hivernal, froid et divisé comme le sont ses habitants. La construction progressive d'un cadre spatial de plus en plus inquiétant et hostile fonctionne comme une justification du lâcher prise progressif du prêtre. Ainsi, la seconde séquence du film confirme-t-elle cette inversion morale en représentant un Madrid de misère et de malheur en écho circulaire aux dernières séquences du film au pied des tours KIO. L'écriture cinématographique traduit directement cette impression de monde apocalyptique par des plans tournés en extérieur nuit ou à contrejour. Les couleurs saturées des néons ou des flammes sont la seule source lumineuse du film. En arrivant à Madrid, Ángel ne débarque pas dans une capitale organisée mais dans un lupanar à ciel ouvert où incendie et détresse se côtoient, un lieu de perdition, de pécheurs et de violence. Une chèvre, dont on entend en son *in le*

¹⁴ Gérard IMBERT, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 427.

¹⁵ Fernando LEON DE ARANO, *Barrio*, 1998.

¹⁶ Montxo ARMENDARIZ, *Historias del Kronen*, 1995.

¹⁷ Isabel COIXET, *Cosas que nunca te dije*, 1996.

¹⁸ Clara SANCHEZ, *Últimas noticias del paraíso*, Madrid, Alfaguara, 2000, 289 p.

bèlement aigret et insolite, suggère la présence fort peu innocente d'un grand Bouc goyesque au milieu de cette assemblée de sorcières.

A la réalité d'un Madrid parfaitement reconnaissable (arrivée de bus Puerta de Europa, la Gran Vía bien sûr et l'immeuble Schweppes ; la calle Preciados et sa Fnac, le quartier de la Puerta de Hierro avec les méandres isolés de la rue Herrera Oria, le quartier d'affaires des tours Kio en construction dans la rue Castilla, le Madrid populaire de Malasaña et de Hortaleza) s'ajoutent des éléments déconcertants d'une perpétuelle déconstruction urbanistique car le Madrid du réalisateur est filmé en travaux permanents. Dans une interview, les directeurs artistiques soulignaient d'ailleurs cette intention du scénario : « Madrid está todo levantado : entonces la idea era que la gente estaba más cerca del infierno en Madrid que en cualquier otro sitio »¹⁹. Les différentes classes sociales, pourtant divisées et scindées, connaissent des convulsions qui les rassemblent, qui les font s'entrechoquer avec brutalité. Nous pénétrons progressivement dans un monde au bord de l'écroulement car le spectateur arrive par exemple à la pension, de nuit, dans un décor de fin du monde. En effet, filmée en légère contreplongée, la rue du quartier de Malasaña où se situe la pension est en travaux et donne à voir ses trottoirs éventrés, ses barrières brinquebalantes, la boue qui remplace l'asphalte soulevé par les employés de la voirie. Sous des échafaudages, de vieilles prostituées devisent dans un écho du Madrid dépravé et violent que dépeignait déjà Luis Martín-Santos dans *Tiempo de Silencio*²⁰. La pension elle-même, sordide, se trouve dans cet édifice moisi aux murs soutenus par des étais, métaphore d'une ville en travaux, à la fois vivante et corrompue.

El día de la bestia déconstruit Madrid et esquisse à travers les rues, boutiques, avenues, édifices ou parcs, l'ébauche de ces différentes classes sociales qui se côtoient, s'agressent parfois mais ont en commun de ne pas identifier clairement leur place dans la collectivité. C'est pourquoi Álex de la Iglesia s'attarde sur les classes populaires dont il fait un tableau désolant car il dresse le portrait d'une classe moyenne barbare et inculte, terreau idéal pour la croissance des haines raciales et des sectarismes frileux, qui trouvent un écho dans les populismes extrémistes. L'ignorance permet de consolider le langage du détournement et de la subversion à travers le quiproquo. Ainsi, lorsqu'Ángel demande à José María « tú eres

¹⁹ Entrevista con José Luis ARRIZABALAGA y Arturo GARCIA, in Cecilia VERA, *Cómo hacer cine 2*, op. cit., p. 69.

²⁰ « La inmediata proximidad de los lugares sagrados, templos de la celebración de los nocturnales ritos órficos se adivina en ciertos signos inequívocos. La organización municipal provee al buen orden en la zona al mismo tiempo con una prudente reducción de la potencia del alumbrado público y con un no menos prudente aumento de los funcionarios abrepuestas [...] », Luis MARTÍN-SANTOS, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 96.

satánico, verdad ? »²¹, ce dernier lui répond « Sí señor, y de Carabanchel ». En revendiquant son appartenance à un quartier populaire, excentré et marginalisé, il provoque, de par la disjonction entre la question et la réponse, un effet de comique qui établit une équation caricaturale : le peuple, habitant forcément des quartiers périphériques, serait obligatoirement d'une grande ignorance. Le heavy metal dont il véhicule l'image (et le son bien sûr), est d'ailleurs très lié à cette extrême marginalisation sociale comme le rappelle Peter Buse : « José María, committed to a continually dismissed or ignored musical genre, remains ex-centric to the hegemonic norms »²². Preuve en est, lorsque le même Ángel tente avec José Mari un dialogue sur son sujet fétiche, le satanisme, les références intertextuelles tournent court : « El apocalipsis... / ¿La película ? / No, el libro de la Biblia »²³. Curieusement, loin de décourager le prêtre, ce discours de l'incommunication provoque une forme de coïncidence entre deux mondes apparemment irréconciliables en une association quichottesque et comique, entre le docteur en théologie, déconnecté du monde réel, et l'inculte sous LSD enraciné dans son « bon sens » populaire.

Mais c'est la pension García, tenue de main de fer par la mère de José Mari, qui incarne le plus violemment les peurs primaires d'un prolétariat défavorisé et oublié du politique. Le portrait de la mère de José Mari fait écho à celui de la mère castratrice de *Furtivos* de José Luis Borau²⁴. Violente, agressive, cupide, xénophobe, protégeant jalousement son bien, elle a engendré un dégénéré et un incapable (José Mari) et elle suit la « tradition » des veuves éplorées qui tentent de survivre dans la méfiance et la veulerie. Son personnage n'est pas sans rappeler celui de la mère de Dorita, également duègne d'une pension de famille, dans *Tiempo de Silencio*, autre photographie d'un Madrid rance et cupide. La mère de José Mari ne quitte pas le huis-clos étouffant de sa pension de famille, métaphore de cette Espagne recroquevillée sur son intérieur, et observe, scrute, contrôle les allers et venues de son univers miniature. Le gros plan sur son visage surveillant attentivement un couloir vide renvoie immédiatement à l'univers clos et angoissant d'un film comme *Shining*²⁵.

Comme pour « remédier » à ces poches de misère, le groupuscule des *Limpia Madrid* issu d'une extrême minorité de la bourgeoisie, se charge d'une forme de purification ethnique de la capitale en mettant le feu aux pauvres erres ou clochards en un choc d'une rare violence

²¹ *El día de la bestia*, [00 : 20 : 00].

²² Peter BUSE, *The cinema of Alex de la Iglesia*, op. cit., p. 69. « José María, fortement impliqué dans un genre musical continuellement délaissé ou ignoré, est marginalisé par rapport aux normes hégémoniques. »

²³ *El día de la bestia*, [00 : 23 : 00].

²⁴ José Luis BORAU, *Furtivos*, 1978.

²⁵ Stanley KUBRICK, *Shining*, 1980.

entre les deux extrêmes de la société (dans le droit fil d'*Orange Mécanique*²⁶). Les plans sur le véhicule tout terrain duquel ils descendent pour commettre leurs forfaits violents peuvent renvoyer à ceux d'Eloy de la Iglesia dans *El Diputado*²⁷. Eloy de la Iglesia évoquait les affrontements entre groupuscules armés du bunker et politiques de gauche pendant la Transition. En reprenant ces images et en revenant à des vieux démons de l'ère post-franquiste, en ressuscitant les sombres moments des Guerrilleros de Cristo Rey, Álex de la Iglesia, quant à lui, suggère une sclérose de la société espagnole ou plus exactement une incapacité à faire évoluer mentalités et crispations sociales. Si aucun parti politique n'est mentionné, le réalisateur table sur la reconnaissance de codes vestimentaires – tellement stéréotypés qu'ils en deviennent parodiques – pour les associer à des mouvances politiques. Il ne s'agit donc plus seulement d'un groupe barbare apolitique mais bien d'une façon de revendiquer une violence qui s'apparenterait à une forme de justice sociale. La société espagnole, loin de progresser vers une union possible serait en pleine crise identitaire et régresserait vers les heures les plus noires du franquisme. Le diable se cacherait donc là, parmi ses hommes gominés en veste de chasse matelassée, comme le souligne Jorge Guerricaechevarría dans une interview : « No queríamos que fueran los típicos cabezas rapadas, porque no es eso de lo que estábamos hablando. Son un grupo que representa lo que creemos que es el mal, una especie de pijos vengadores extraños »²⁸.

Crise médiatique et effondrement de la société du spectacle

Pour dénoncer l'absurdité d'une société abandonnée, le détournement du cinéma de genre (thriller, film d'horreur, film à enfant maudit, film d'auteur métaphorique) devient évident, comme si les genres cinématographiques ne pouvaient se suffire à eux-mêmes. Comme si, crise des crises, le cinéma lui-même devait se réinventer et se réécrire. Aujourd'hui, comme dans les années 60, comme dans les années 90, l'homme contemporain est dépossédé de lui-même par la « société du spectacle »²⁹. Ainsi, en 2012, Michel Serres écrivait-il :

Les institutions encore dominantes, vieillies brutalement comme les dinosaures d'antan, se réfugient dans la drogue du spectacle. Du pain, certes, économie, pouvoir d'achat, chômage... du pain, certes, mais surtout des jeux pour faire oublier le pain :

²⁶ Stanley KUBRICK, *Orange Mécanique*, 1971.

²⁷ Eloy DE LA IGLESIA, *El diputado*, 1978.

²⁸ Jorge GUERRICAEHEVARRIA in Cecilia VERA, *Cómo hacer cine 2, El día de la bestia de Álex de la Iglesia*, Madrid, Fundamentos, 2002, p. 44.

²⁹ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1^{ère} édition 1967).

jeux télévisés, radiophoniques, sportifs, voire électoraux. Nous assistons, navrés, à la distribution permanente de la drogue des spectacles en tout genre³⁰.

Cette réflexion sur l'influence de cette société du spectacle dans notre quotidien s'installe tout d'abord pour le spectateur par un brouillage de la bande-son. Lorsqu'Ángel débarque à Madrid, il le fait au milieu d'un brouhaha de voix de forains. A la musique *off* de Def con Dos se superposent des musiques *in* tsiganes, des bruits hors champ, des hurlements d'enfants et des cris de bagarre, des sirènes de police ou d'ambulances. Les musiciens et baladins désorganisés et bruyants qui accueillent le prêtre montrent d'emblée une société tournée vers le divertissement et le jeu. Le brouillage de la bande-son continue quand Ángel arrive devant les écrans de télévision exposés dans un magasin. Cette fois, ce sont des voix *on the air* qui sont exacerbées ou retravaillées pour créer un univers sonore oppressant et dominant. A la musique sortant des écouteurs qu'Ángel a sur les oreilles, se superpose la voix de la présentatrice du journal télévisé annonçant les méfaits de *Limpia Madrid*, puis la voix du prédicateur cathodique, Caván, émanant d'un autre écran. Identifier nettement la source sonore est difficile car toutes ces voix se mêlent, suggérant ainsi la porosité entre collectivité et médias.

Dès lors, Álex de la Iglesia va se livrer à un jeu constant de surcadres et de mises en abyme répétées d'écrans de télévision pour montrer l'imbrication et l'interpénétration des médias dans notre univers. Les postes de télévision sont partout : dans la rue, dans les bars, dans le salon de la pension, sur les plateaux TV bien sûr. Cette omniprésence de la société du spectacle est d'ailleurs la marque même de l'aliénation du spectateur et de sa fascination. Guy Debord écrivait : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit. (...) C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout »³¹. L'écran de télévision filtre et fascine, nous dédouble et nous reflète, exacerbe nos peurs et nos crispations, met en relief les tensions internes de la société. Caván l'a bien compris en scénarisant à l'extrême la misère, la crédulité et la naïveté populaire. La séquence présentant l'exorcisme de l'enfant possédé, à grands coups de gousses d'ail et d'incantations sur fond de musique *off* tribale renvoie le spectateur à ses peurs primaires, infantiles et incontrôlées : peur du loup, du diable, de l'autre en un remake à peine voilé de *L'exorciste*³². A l'intérieur même du plateau de télévision, des multitudes d'écrans reconstituent une image, puis s'unissent pour occuper tout le plan. La mise en abyme est alors à son comble : récit premier dans le bar avec sa télévision entourée de guirlandes, récit second

³⁰ Michel SERRES, *Temps des crises*, Paris, Le Pommier, 2012, p. 42.

³¹ Guy DEBORD, *Op. Cit.*, p. 31.

³² William FRIEDKIN, *L'exorciste*, 1973.

sur le plateau de télévision et pseudo-documentaire qui vient se substituer à la réalité filmique du plateau par le fondu enchaîné qui fusionne tous les écrans et convertit l'écran en plan. L'image télévisée devient image cinématographique en un va-et-vient constant entre pseudo-documentaire filmé en caméra épaulement comme un grand reportage, fiction et réalité. La télévision installe alors, par ce biais, des peurs à l'échelle nationale et devient le nouveau point de ralliement des inconscients. Caván est plus puissant que les politiques ou les prêtres. Les prédicateurs modernes persuadent les foules et les manipulent par le biais des images qui acquièrent, non pas force de vérité, mais remplacent momentanément la réalité. Hanna Arendt écrivait dans *Crise de la culture* : « Des images fabriquées pour la consommation domestique peuvent devenir une réalité pour chacun. » et elle ajoutait un peu plus loin « les images peuvent toujours être expliquées et rendues plausibles, ce qui leur donne leur avantage du moment sur la réalité de fait »³³.

En 1995, selon Álex de la Iglesia, le religieux est en crise, les institutions sont absentes pour rétablir l'ordre public et garantir la cohésion sociale. La société du spectacle, quant à elle, donne de nouveaux repères, fangeux, boueux et putrides, mais alimente par intraveineuse cathodique une société au bord de la rupture. Cependant, le discours – ironique – d'Álex de la Iglesia va plus loin car le téléprédicateur lui-même est pris au piège de son propre jeu. Ainsi, la séance d'exorcisme de l'enfant trouve-t-elle un contrepoint dans la séance filmée – toujours en caméra épaulement et plan flouté pour plus de réalisme –, du reportage sur Caván dégringolant de l'enseigne Schweppes. Cette chute qui aurait pu être mortelle se situe entre burlesque (on pense à Buster Keaton accroché aux aiguilles de son horloge) et effondrement de l'imaginaire social. Peut-on y voir une chute des idoles ? Ce faux dieu qui tombe de son piédestal suggère-t-il un retour en grâce de la religion et un éveil de ce peuple fasciné par les images ? Non, bien sûr, car Álex de la Iglesia avait fait chuter la croix dès l'incipit et le catholicisme ne parviendra pas à s'imposer face au grand bouc. La crise des valeurs morales est totale. La société du spectacle peut-elle la remplacer ? Il semblerait que oui, car, si l'idole télévisuelle, déchu, se clochardise, une autre prend immédiatement le relais. Clin d'œil ultime, mise en abyme suprême, le remplaçant de Caván n'est autre que le Gran Wioming, très à l'aise dans ce qui est presque son propre rôle, lui qui avait animé *El peor programa de la semana* en 1993 avant d'être censuré et de reprendre ensuite avec *Caiga quien caiga* (1996). Si aucun Dieu ne vient remplacer celui qui fut détrôné par Satan, en revanche la société du spectacle mise en évidence Álex de la Iglesia a le dernier mot en institutionnalisant définitivement ce

³³ Hanna ARENDT, *Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 328. (1^{ère} édition 1957).

que Guy Debord appelait « l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle (...) la nouvelle puissance de la tromperie »³⁴.

Conclusion

Crise du sujet, crise de la société, crise des images : *El día de la Bestia* présente une Espagne en rupture avec elle-même. Une Espagne qui est pourtant postmoderne, éclectique, artistiquement autonome parfois étrangère à son temps. Alors, pour sortir de la crise et comme véritable stratégie de crise, Álex de la Iglesia ne dénonce-t-il pas ce qu'Henri Meschonnic appelle « la langue de bois du postmoderne »³⁵ ? Il faut rire du postmoderne et le redéfinir, peut-être même le dépasser, redessiner les contours d'une société nouvelle dans un grand tourbillon iconoclaste.

³⁴ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Op. Cit., p. 205.

³⁵ Henri MESCHONNIC, *Pour sortir du postmoderne*, Clamecy, Hourvari Klincksieck, 2009, p. 168.