



HAL
open science

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia : marginalité et transgression

Laureano Montero

► **To cite this version:**

Laureano Montero. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia : marginalité et transgression. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL019 . tel-01137787

HAL Id: tel-01137787

<https://theses.hal.science/tel-01137787v1>

Submitted on 31 Mar 2015

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.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Langues et Communication
Département d'Études Hispaniques

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Bourgogne

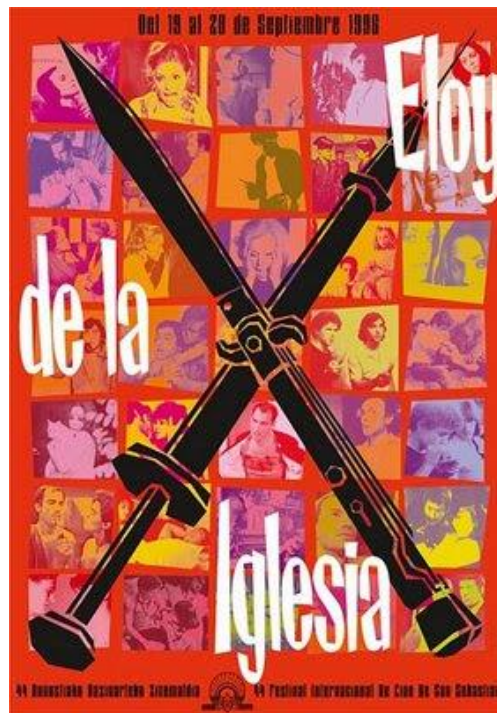
Discipline : Espagnol

par

Laureano Montero

le 14 novembre 2014

***Le cinéma d'Eloy de la Iglesia :
Marginalité et transgression***



Directeur de thèse
Emmanuel Larraz

Jury

Luis Hueso Montón, Professeur des universités, Université de Saint-Jacques de Compostelle

Emmanuel Larraz, Professeur émérite, Université de Bourgogne

Emmanuel Le Vagueresse, Professeur des universités, université de Reims

Pilar Martínez Vasseur, Professeur des universités, Université de Nantes

©

A Marta ¡Por fin!

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier M. le Professeur Emmanuel Larraz, directeur de cette thèse, pour m'avoir fait redécouvrir le cinéma d'Eloy de la Iglesia et pour la confiance qu'il m'a accordée. Son soutien constant, ses conseils et ses remarques ont été déterminants pour que ce travail de recherche aboutisse.

Mes remerciements vont également aux membres du jury qui ont accepté d'examiner cette thèse.

Je souhaite exprimer ma gratitude aux collègues hispanistes qui m'ont encouragé dans la voie de la recherche en m'accueillant si généreusement dans le groupe Hispanística XX.

Je joins à ces remerciements le personnel des Archives Nationales d'Alcalá de Henares et de la Filmoteca Española à Madrid, en particulier Margarita Lobo et Trinidad del Río pour leur disponibilité et leur aide précieuse lors de mes recherches préliminaires.

Enfin, je tiens tout particulièrement à remercier Marta Álvarez, sans qui cette thèse n'existerait pas, ainsi que ma famille, mes amis et mes collègues de l'IUT de Dijon pour leur soutien sans faille et leur extrême patience.

Résumé

Le réalisateur espagnol Eloy de la Iglesia (1944-2006) est l'auteur de vingt-deux longs métrages réalisés entre 1966 et 2003. Sa vaste filmographie recouvre une période décisive de l'histoire de l'Espagne contemporaine, avec laquelle elle établit un dialogue constant. Plébiscité par le public, Eloy de la Iglesia s'attira les foudres de la censure qui surveilla de près sa production et l'inimitié d'une grande partie de la critique, y compris progressiste, qui lui reprocha inmanquablement son opportunisme, sa démagogie, son penchant immodéré pour la provocation et son mauvais goût flagrant.

Notre étude porte sur l'intégralité de la filmographie du réalisateur et met en lumière son extrême cohérence interne autour de deux axes majeurs : la marginalité et la transgression. Cinéaste situé à la périphérie des principaux courants et des tendances esthétiques majoritaires, Eloy de la Iglesia a pu mener à bien une œuvre personnelle et prolifique, à la croisée du cinéma d'auteur et du cinéma populaire, dans laquelle nous voulons voir le projet original d'analyser la société espagnole à partir de ses marges et sous l'angle de la transgression des normes et des valeurs dominantes. Son cinéma anti-élitiste et résolument installé dans la culture de masse fait mine d'accepter les règles et le langage du cinéma commercial pour mieux les subvertir de l'intérieur. Il y introduit des sujets tabous et polémiques et développe un discours critique radical sur la réalité contemporaine espagnole.

Mots-clés : Eloy de la Iglesia, cinéma espagnol, cinéma politique, transition démocratique espagnole, marginalité, transgression, homosexualité, délinquance juvénile, cinéma *quinqui*, genres cinématographiques.

Abstract

Spanish director Eloy de la Iglesia (1944-2006) is the author of twenty-two feature films made between 1966 and 2003. His vast filmography covers a crucial period in the history of contemporary Spain, with which it is in constant dialogue. Acclaimed by audiences, Eloy de la Iglesia incurred the wrath of the Film Censorship Board (which kept a close watch on his work) and the hostility of many critics, including the most progressive ones, who inevitably rebuked him for opportunism, demagoguery, excessive penchant for provocation and blatant bad taste.

Our study focuses on his entire filmography and highlights its extreme internal coherence around two main axes: marginality and transgression. Always on the margins of major cinematic movements and aesthetic tendencies, Eloy de la Iglesia managed to develop a personal and prolific work at the crossroads of art-house and popular cinema; an original project to analyse Spanish society from its fringes and through transgression of dominant norms and values. His anti-elitist cinema, deeply rooted in mass culture, pretends to accept the rules and language of commercial cinema to better subvert them from within, by introducing taboo and controversial topics and developing a radical critical discourse on contemporary Spanish reality.

Keywords : Eloy de la Iglesia, Spanish cinema, political cinema, *quinqui* films, Spanish transition to democracy, marginality, transgression, homosexuality, youth delinquency, film genres.

Avant-propos

Afin d'éviter une profusion de notes de bas de page qui rendrait fastidieuse la lecture de ce travail, toutes les citations qui figurent dans le texte apparaissent dans leur version originale.

Dans cette même optique, nous avons opté pour le système de renvoi Auteur-Date ou système Harvard. Le lecteur trouvera dans la bibliographie en fin de volume une liste des œuvres citées présentée par ordre alphabétique des noms d'auteur qui facilitera la consultation des références bibliographiques. Cette liste de sources est complétée par une bibliographie thématique qui reprend tous les documents qui ont servi à la rédaction de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
PREMIERE PARTIE	
Un parcours singulier : genèse et réception de l'œuvre	29
Chapitre 1. Les années de formation	33
1. Naissance d'une vocation : cinéma et société industrielle	33
2. L'itinéraire d'un cinéaste autodidacte	35
3. L'expérience du théâtre	36
4. L'expérience de la télévision	36
5. Un <i>outsider</i>	37
Chapitre 2. Les vicissitudes d'un cinéaste sous le franquisme : censure et stratégies de contournement	41
1. Les prémices d'une œuvre : trois films d'apprentissage	41
1.1. Le cinéma espagnol des années 60	42
1.2. <i>Fantasia... 3</i> (1966)	44
1.3. <i>Algo amargo en la boca</i> (1969)	46
1.4. <i>Cuadrilátero</i> (1970)	52
2. Trois films de genre	55
2.1. Le cinéma espagnol des dernières années de la dictature	56
2.2. L'entrée dans l'industrie	58
2.3. <i>El techo de cristal</i> (1971)	59
2.4. <i>La semana del asesino</i> (1972)	65
2.5. <i>Nadie oyó gritar</i> (1973)	77
3. Deux paraboles sur le pouvoir	85
3.1. <i>Una gota de sangre para morir amando</i> (1973)	85
3.2. <i>Juego de amor prohibido</i> (1975)	97
Chapitre 3. La Transition et ses leurre	105
1. A la conquête de nouveaux espaces de liberté : sexe et politique	105
1.1. <i>La otra alcoba</i> (1976)	108
1.2. <i>Los placeres ocultos</i> (1977)	116
1.3. <i>La criatura</i> (1977)	126
1.4. <i>El sacerdote</i> (1978)	133
1.5. <i>El diputado</i> (1978)	137
1.6. <i>La mujer del ministro</i> (1981)	145
1.7. <i>Galopa y corta el viento</i> , le scénario jamais réalisé	152
2. La chronique des bas-fonds de la Transition	155
2.1. <i>Miedo a salir de noche</i> (1980)	156
2.2. <i>Navajeros</i> (1980)	163
2.3. <i>Colegas</i> (1982)	169
2.4. <i>El pico</i> (1983)	177
2.5. <i>El pico 2</i> (1984)	187

3. Un nouveau contexte : la loi Miró. Ruptures et continuité	191
3.1. Une nouvelle donne	191
3.2. <i>Otra vuelta de tuerca</i> (1985)	193
3.3. <i>La estanquera de Vallecas</i> (1987)	201
Chapitre 4. Silence, hommages et retour à la réalisation	207
1. Un long silence : l'expérience de la marginalité	207
2. La reconnaissance tardive	211
3. <i>Los novios búlgaros</i> (2003)	213
Epilogue	217
DEUXIEME PARTIE :	
La marginalité à l'écran	219
Chapitre 1. Eloy de la Iglesia, cinéaste de la marginalité	223
1. La fascination de la marge	223
2. Rendre la marge visible	228
3. Marginalité, déviance, exclusion	232
Chapitre 2. Déviances et transgression : des personnages hors normes.....	237
1. Femmes déviantes	238
1.1. Une sexualité culpabilisée	241
1.2. Tentatives d'émancipation	249
2. Personnalités psychotiques	258
2.1. Marcos, l'ouvrier assassin malgré lui	259
2.2. Ana, le crime par compassion	264
2.3. Don Luis, la perversité du pouvoir	271
3. Interroger la normalité	276
Chapitre 3. L'homosexualité masculine : la lutte contre la stigmatisation ...	281
1. Une déviance particulièrement stigmatisée	281
1.1. L'arsenal répressif du franquisme : l'homosexuel face à la loi	284
1.2. L'opprobre social	288
2. La représentation de l'homosexualité au cinéma : invisibilité et stéréotypes...	291
2.1. La censure	291
2.2. Les rhétoriques de la représentation	294
2.3. Un contre-modèle : la comédie de <i>mariquitas</i>	296
2.4. La Transition : l'homosexualité comme métaphore de la liberté	299
3. Déconstruire les stéréotypes	301
3.1. La normalisation du personnage homosexuel, l'homosexuel « sin pluma »	301
3.2. La mise en scène du désir homosexuel	305
3.3. « Bons et mauvais » homosexuels	307
4. La gestion d'une identité indicible	310
4.1. L'homosexualité comme conflit	310
4.2. L'amour homosexuel comme menace pour l'équilibre social	313
4.3. L'épreuve de la visibilité : s'accepter soi-même	314

5 Militantisme et pédagogie	316
5.1. Le cinéma comme arme de combat	316
5.2. Enseigner la tolérance à une société homophobe	320
5.3. Inscrire l'homosexualité au cœur du débat politique	325
5.4 Relations asymétriques : homosexualité et lutte des classes	328
25 ans plus tard : un film gay	332
Chapitre 4. Les <i>quinquis</i> : les mécanismes de l'exclusion sociale	337
1. Le cinéma <i>quinqui</i>	338
1.1. Glissements sémantiques	340
1.2. Généalogie d'un genre	342
1.3. Codes génériques	343
1.4. Essor et décadence du cinéma <i>quinqui</i>	346
2. Les <i>quinquis</i> selon Eloy de la Iglesia	349
2.1. <i>Quinquis</i> avant la lettre	351
2.2. El Jaro : l'archétype du <i>quinqui</i>	352
2.3. Construction et déconstruction du mythe du héros <i>quinqui</i>	359
2.4. <i>Quinquis</i> en devenir	367
2.5. Du <i>quinqui</i> au <i>yonqui</i> : l'illusion des paradis artificiels	370
3. Un constat d'aliénation sociale	375
3.1. Contre la <i>Quinquexploitation</i> : un cinéma revendicatif et didactique	375
3.2. Tragédies individuelles, tragédie collective	379
TROISIEME PARTIE :	
Un cinéma de la transgression	385
Chapitre 1. La radicalité esthétique	389
1. Une esthétique en marge	389
1.1. Recherches formelles	389
1.2. L'ambition d'un cinéma populaire	392
1.3. Contre le bon goût	396
1.4. Images choc et impact visuel	399
2. Détournements génériques	410
2.1. Une horreur sociale très quotidienne	411
2.2. Hybridité générique	423
2.3. Des mélodrames marxistes	427
2.4. Homoérotisme et cinéma <i>quinqui</i>	431
2.5. Une adaptation transgressive	433
3 Un cinéma journalistique	444
3.1. Le choix de la fiction pour parler du réel	444
3.2. L'actualité sur grand écran	452
Chapitre 2. Un cinéma politique	461
1. La critique de l'exercice du pouvoir	461
2. Entre militantisme et critique sociale	465
3. Le cinéma comme outil de transformation sociale	470
4. L'importance du destinataire	474

4.1. La communication avec le spectateur	475
4.2. La dimension didactique	477
5. Un cinéma pamphlétaire	480
5.1. La rhétorique pamphlétaire	481
5.2. Les limites du pamphlet : l'autonomie du récit	484
Chapitre 3. Contre le consensus : une chronique radicale de la Transition ..	487
1. Eloy de la Iglesia dans la cartographie politique du cinéma espagnol de la Transition	487
2. Construire une « contre-histoire »	492
2.1. L'image d'une Transition imparfaite	495
2.2. La persistance du passé	507
2.3. Violences politiques	512
2.4. L'éternelle lutte des classes	517
2.5. Un cinéma essentiellement pessimiste	519
3. Un objectif performatif	524
CONCLUSION	527
BIBLIOGRAPHIE	543
Bibliographie citée	543
Filmographie d'Eloy de la Iglesia	574
Autres films cités	574
Sites Internet	581
Bibliographie thématique	582
Eloy de la Iglesia	582
Cinéma espagnol	603
Ouvrages généraux sur le cinéma	610
Transition démocratique espagnole	613
Marginalité, déviance	616
Homosexualité et cinéma	617
Cinéma <i>quinqui</i>	620
ANNEXE : FICHES TECHNIQUES DES FILMS	623

INTRODUCTION

Espagne début des années 1980, un cinéma à l'air libre d'un quartier populaire de la périphérie d'une ville un soir d'été. Le spectacle est autant dans l'enceinte de l'établissement, au sol jonchée de coquilles de graines de tournesol et de mégots de cigarette, que sur l'écran illuminé. Un public bruyant, constitué principalement de bandes ou de couples d'adolescents, ne prête qu'une attention très limitée à la première partie de ce programme double : un film d'action de série B. Les spectateurs se déplacent pendant la projection pour aller à la buvette, s'invectivent à distance, s'esclaffent ou font des commentaires à voix haute sur l'action du film, lorsque par intermittence leur regard se pose sur l'écran. Tout change après le long entracte quand commence le deuxième film, dès les premières images le volume des conversations baisse, les regards convergent sur l'écran qui offre soudain un effet de miroir saisissant, renvoyant à l'assistance une réalité crue très proche de la sienne. C'est la même jeunesse des quartiers populaires qui se voit soudain mise en scène et se reconnaît à l'écran. Les personnages adolescents du film s'expriment dans le langage des spectateurs, si éloigné de l'artificialité des dialogues doublés du premier film. Ces derniers identifient aisément une topographie urbaine et sociale, des thématiques qui leur sont familières, car tous ont entendu parler, dans la cour de leur collègue, la cage d'escalier de leur immeuble ou les bars et salles de jeux vidéo du quartier, d'histoires très similaires colportées par le bouche à oreille et mettant en œuvre la spirale infernale de la violence et de l'addiction. La force expressive de ce cinéma qui abolit les distances marque visiblement les spectateurs. Ceux-ci ont conscience de ne pas assister uniquement à un spectacle, mais que le film leur parle de problématiques qui les concernent, comme le montre leur réaction, lorsque l'effet de surprise passé, les conversations reprennent de plus belle, pour commenter en direct la puissance des images et l'effet spéculaire qu'elles produisent chez eux.

L'impression laissée par ce souvenir personnel lointain, réactivé bien des années plus tard par les cours du professeur Emmanuel Larraz à l'Université de Bourgogne et la lecture de son ouvrage devenu classique sur l'histoire du cinéma espagnol, qui ont réussi à mettre un titre et un nom d'auteur sur les images percutantes de cette scène primitive, est pour une large part à l'origine de ce travail.

L'œuvre prolifique et iconoclaste du cinéaste espagnol Eloy de la Iglesia, né en 1942 au Pays basque et disparu en 2006, reste encore assez méconnue, en dépit du fort impact public de certains de ses films qui ont durablement marqué la mémoire collective. Eloy de la Iglesia est l'auteur de vingt-deux longs métrages réalisés entre 1966 et 2003 : *Fantasia 3* (1966), *Algo amargo en la boca* (1969), *Cuadrilátero* (1970), *El techo de Cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972), *Nadie oyó gritar* (1973), *Una gota de sangre para seguir amando* (1973), *Juego de amor prohibido* (1975), *La otra alcoba* (1976), *Los placeres ocultos* (1977), *La criatura* (1977), *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros*, (1980), *La mujer del ministro* (1981), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984), *Otra vuelta de tuerca* (1985), *La estanquera de Vallecas* (1987), et enfin *Los novios búlgaros* (2003)¹, après un long silence créatif, pendant lequel le réalisateur se verra lui-même happé par la marginalité qu'il avait si bien décrite dans ses films.

Sa vaste filmographie recouvre donc une séquence très longue de l'histoire du pays, avec laquelle elle établit un dialogue constant, et permet de comprendre les changements fondamentaux intervenus dans la société au cours de cette période décisive de l'histoire de l'Espagne contemporaine, depuis les dernières années de la dictature marquées par la censure, jusqu'à la pleine intégration de l'Espagne dans un monde globalisé, en passant par l'époque complexe et troublée de la Transition, une période particulièrement féconde dans la carrière du réalisateur, qui tourne coup sur coup pas moins de dix films entre 1975, l'année de la mort du dictateur, et 1982, qui voit la victoire du PSOE aux élections législatives, soit la moitié de sa production totale.

¹ Les années indiquées sont les dates de production telles qu'elles sont répertoriées dans la base de données des films du Ministère de la Culture. Elles ne correspondent pas systématiquement aux dates effectives de sortie. Cela est surtout vrai pour les films les plus anciens qui n'ont pas été présentés sur les écrans dans l'ordre chronologique de réalisation.

En Espagne, Eloy de la Iglesia s'attira dès ses débuts, à la fin des années 1960, les foudres de la censure qui surveilla de près sa production et se heurta à l'hostilité d'une grande partie de la critique, y compris progressiste, qui lui reprocha immanquablement son opportunisme, sa démagogie, son penchant immodéré pour la provocation et son mauvais goût flagrant. Beaucoup de ses films ont connu un énorme succès commercial au moment de leur sortie : *El techo de cristal* (1971), *Una gota de sangre para morir amando* (1973), *Juego de amor prohibido* (1975), *La otra alcoba* (1976), *Los placeres ocultos* (1977), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) et *El pico 2* (1984) ont tous largement dépassé les 500.000 entrées en salles². Un succès qui ne s'est pas démenti par la suite lors de leurs fréquentes diffusions à la télévision ou de leur édition en vidéo.

L'œuvre d'Eloy de la Iglesia dans l'historiographie du cinéma espagnol

La filmographie d'Eloy de la Iglesia a longtemps occupé une position ultrapériphérique et contestée dans l'historiographie du cinéma espagnol. Elle y a suscité jusqu'à une époque récente au mieux un silence gêné, au pire mépris et sarcasme. Balayée d'un revers de main ou expédiée en quelques lignes, elle est souvent considérée comme un produit sociologique opportuniste et populiste dénué d'intérêt artistique, relevant d'un cinéma de consommation courante exclu du périmètre des œuvres respectables dignes de figurer dans le canon cinématographique. Un ouvrage déjà ancien, *Cine español 1951/1978: Diccionario de directores españoles* d'Ángel Pérez Gómez et José Luis Martínez Montalbán (1979 : 159), définit le cinéma d'Eloy de la Iglesia comme «'amarillo' sensacionalista, altisonante y truculento », alors que le *Diccionario de directores* de Juan Carlos Rentero (1992) publié treize ans plus tard qualifie Eloy de la Iglesia de réalisateur « escandaloso y chabacano ». Dans l'entrée qu'elle lui consacre dans son *Diccionario de directores de cine español* publié en 1994, Azucena Merino Acebes écrit (44) : « Sus primeras películas tenían un carácter atrevido y comprometido socialmente, lo que le valió las iras de la censura, pero sus films acaban marcados

² Selon les chiffres, toujours sujets à caution du Ministère de la Culture, qu'il faut considérer comme des estimations basses, le nombre de spectateurs réels fut à coup sûr beaucoup plus élevé, car les autorités ne parvinrent que très tardivement à implanter un contrôle rigoureux des entrées de cinéma.

por la busca de la comercialidad, con argumentos simplones y populares ». « Fallido melodrama », « bodrio especialmente indigesto », « extraño mejunje grotesco, pretencioso y aburrido a más no poder », « film sensacionalista y desmelenado », « delirio argumental casi surrealista », «escándalos prefabricados » sont les qualificatifs utilisés par Carlos Aguilar pour faire référence aux films d'Eloy de la Iglesia recensés dans son monumental ouvrage de référence : *Guía del cine* (2004).

Dans le volume de divulgation *El cine español, historia, actores y directores, géneros, principales películas* (Mérida : 2002), Eloy de la Iglesia n'a pas d'entrée à son nom et aucun de ses films ne figure parmi la longue sélection de titres « à retenir ». On ne trouve aucune référence non plus dans un autre ouvrage grand public plus récent, *l'Atlas ilustrado del cine español* (Fierro Novo 2009). Son nom brille encore par son absence dans les monographies commémoratives telles que le catalogue du cycle de manifestations organisées par la Sociedad Estatal Nuevo Milenio dans l'objectif de faire le bilan de l'histoire du cinéma espagnol à l'aube du troisième millénaire (Cobos 2000), ou celui de l'exposition *Cine español, una crónica visual* (García de Dueñas 2008), organisée par l'Institut Cervantes et l'AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo). Il n'est fait aucune mention non plus de la filmographie d'Eloy de la Iglesia dans le chapitre « El cine de la democracia », signé par Eduardo Rodríguez et Concha Gómez dans *Un siglo de cine español* (1997), le premier numéro monographique des *Cuadernos de la Academia* publié pour célébrer l'éphéméride.

José María Caparrós Lera dans *El cine español de la democracia, de la muerte de Franco al « cambio » socialista (1975-1989)*, n'évoque quant à lui qu'un seul film d'Eloy de la Iglesia : *Miedo a salir de noche*, « un producto para el consumo popular », mais pour le placer, sous l'épigraphe « Oportunismo carrillista », sur le même plan de médiocrité partisane que *Y al tercer año resucitó*, l'adaptation du best-seller de Fernando Vizcaíno Casas réalisée par Rafael Gil en 1979 (Caparrós Lera 1992 : 186-187). Le nom du réalisateur n'est même plus cité dans son *Historia crítica del cine español* (1999) ni dans la nouvelle édition augmentée publiée en 2007 sous le titre *Historia del cine español*, tout comme il n'apparaît pas non plus dans *Treinta años de cine español en democracia*, une autre monographie publiée la même année par Jordi Puigdomènech.

Agustín Sánchez Vidal relève aussi le sensationnalisme et la dimension conjoncturelle du cinéma d'Eloy de la Iglesia lorsqu'il écrit : « Por supuesto, también es un producto típico de la transición el denominado 'amarillismo de izquierdas' de la obra de Eloy de la Iglesia (con obras como *El Pico*, de 1983) [...] » (1995 : 88). Une vision partagée par Fernando Lara dans son analyse de *El diputado* :

[...] Eloy de la Iglesia hacía confluír, no sin cierto oportunismo, dos vertientes características del cine de la Transición, el tema político y el homosexual [...] con ciertas referencias a la realidad. El tema escandaloso del film hizo que pareciera más una operación comercial que una creación sincera » (Lara, Fernando 2004 : 132).

L'analyse de Carlos F. Heredero s'appuie sur une argumentation similaire, tout en insistant sur la singularité et la cohérence de l'œuvre :

[...] otro caso suficientemente singular es el que representa Eloy de la Iglesia, que aborda con meritoria contumacia –si bien desde la obviedad y el subrayado, no exentos de cierta vulgarización y tosquedad– los temas más escabrosos y polémicos [...]. Films de retórica ideológica peligrosamente cercana al amarillismo sensacionalista supuestamente de izquierdas, muy claros en su persistente denuncia de las clases dominantes y consumidos con avidez en los cines y vídeo-clubs de barriada (Heredero 1989 : 24).

Cinéaste inclassable, son inscription dans le cinéma basque est également problématique, comme le remarque Carlos Roldán Larreta³ :

[...] el cine de este director zarauzitarra se ha hecho acreedor, desde siempre, de una repulsión generalizada entre todos los sectores vinculados a la industria. Cineasta de izquierdas para la prensa de derechas, autor de discurso fácil y demagogo para la crítica de izquierdas, vasco lejos de su tierra, cronista fascinado por el mundo de la droga, los bajos fondos y la homosexualidad, Eloy de la Iglesia representa como pocos el caso del artista fuertemente repudiado, situado en tierra de nadie (Roldán Larreta 1999 : 207)

Mais parallèlement, quelques historiens ou spécialistes du cinéma ont défendu les postulats de sa filmographie, qu'ils considèrent comme une entreprise radicale et profondément originale dans le panorama du cinéma espagnol des années 1970 et 1980. Jesús Angulo résumait parfaitement la dualité irréconciliable de

³ Voir également Zumalde Arregi 1998 : 208. José María Unsain l'ignore complètement dans *Hacia un cine vasco* (1985).

l'interprétation qui a été faite de son œuvre dans l'entrée consacrée à Eloy de la Iglesia du *Diccionario del cine español*, ouvrage de référence publié sous les auspices de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en 1998 :

Oportunista en los temas y torpe como realizador para muchos, Eloy de la Iglesia ha creado, sin embargo, con un puñado de melodramas de estilo directo, maneras bruscas, discurso subrayado y estética conscientemente feísta, una de las obras más personales y provocadoras del cine español de los años setenta y ochenta (Angulo 1998 : 464).

Parmi les travaux précurseurs, on citera notamment la défense enflammée à laquelle se livrent Julio Pérez Perucha et Vicente Ponce, collaborateurs de la revue *Contracampo*. Dans leur célèbre article intitulé «*Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español* » publié en 1986 et réédité en 2011, les deux auteurs affirment :

El cine de Eloy de la Iglesia, el conjunto y no alguna película suelta, concita nuestras simpatías. [...]

Sus películas huyen de la minoría, son apasionadamente comerciales, rectifican por acumulación o condensación de signos géneros tan espesos como el melodrama, en el que vierten un feísmo y una desvergonzada pizca de escándalo y folletín latino encomiables, compendian el punto de vista de las clases populares, atesoran un cierto saber fílmico sobre ellas y vienen a enunciar una moral del oprimido, un orgullo de la víctima, una ética del perdedor (Pérez Perucha et Ponce 2011 : 257)

Dans ce même texte fondateur pour l'étude du cinéma de la Transition, ils rangeaient Eloy de la Iglesia dans le groupe des cinéastes les plus radicaux de cette période, aux côtés de Álvaro del Amo, Iván Zulueta, Paulino Viota et José Luis Guerín. Ils incluaient en outre six de ses films : *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Miedo a salir de noche*, *Navajeros*, *Colegas*, et *El pico* parmi les titres les plus intéressants des années 1977-1982, qu'ils qualifient de «*breve pero apasionante 'edad de oro' del cinema español* » (Pérez Perucha et Ponce 2011 : 229), en raison de la multiplicité d'œuvres rupturistes à laquelle elles ont donné lieu.

On trouve une autre analyse favorable sous la plume de José Enrique Monterde qui salut la véhémence et la lucidité d'une filmographie engagée, sans commune mesure avec le reste de la production de l'époque (1993 : 147) avant de

conclure : « [...] Eloy de la Iglesia [...] conjuga la indudable condición de autor, con la ausencia de las pretensiones artísticas que acostumbran a asociarse a ese término » (182). Casimiro Torreiro prenait également la défense de la filmographie d'Eloy de la Iglesia au sujet de laquelle il déclarait : « se erige como un producto extremadamente coherente, sin concesiones ni cortapisas; lisa y llanamente, como un bofetón en plena cara » (Torreiro 1995b : 169), dans l'anthologie *El Bazar de las Sorpresas, Los mejores 100 años de nuestra vida*, publiée à l'occasion du 43ème Festival de Saint-Sébastien, et dans laquelle il analysait *Colegas*. Dans le chapitre intitulé « Del tardofranquismo a la democracia » de l'ouvrage de référence *Historia del cine español*, ce dernier auteur ajoutait encore : « *La criatura* (1977), *El diputado* (1978) y *Miedo a salir de noche* (1979) son tres muestras del cine ferozmente comprometido y sin complejos de Eloy de la Iglesia, uno de los cineastas más peculiares y panfletarios –término descriptivo, no peyorativo– de cuantos hacen cine en el periodo » (Torreiro 1995a : 382-383). Julio Pérez Perucha incluait *La semana del asesino* dans son *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Pérez Perucha 1997 : 692-694) qui regroupe, au-delà des chefs d'œuvre incontestés, d'autres films habituellement moins bien considérés, mais qui ont eu le mérite d'ouvrir de nouvelles perspectives ou qui ont durablement marqué l'imaginaire collectif.

Avec le temps, la filmographie d'Eloy de la Iglesia a fait l'objet de nouvelles relectures plus attentives et plus favorables, notamment à la lumière des réévaluations critiques qui ont été menée autour du processus de transition vers la démocratie, sur lesquelles nous reviendrons. Luis Hueso signale ce regain d'intérêt :

[...] es interesante destacar la recuperación y valoración que se ha hecho en los últimos años de la obra de un director que entonces fue muy criticado : Eloy de la Iglesia; obras como *La criatura* (1977), *El diputado* (1978) y *Miedo a salir de noche* (1979), se intentan presentar ahora como testimonios de un momento especialmente controvertido, y si bien las claves contextuales son evidentes, no pueden olvidarse las premisas con que se plantean en relación con la sociedad, y en concreto su claro oportunismo. (Hueso 1998 : 162-163).

Longtemps écartée du canon, son œuvre a gagné une plus grande centralité et toujours plus de légitimité dans l'historiographie la plus récente. Manuel Trenzado Romero se fait l'écho de ces nouvelles approches en considérant que :

En los discursos más radicales del cine rupturista hay que situar películas como *Uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota, o el recientemente reivindicado cine de Eloy de la Iglesia [...]. Las películas del realizador guipuzcoano abordan la política desde el punto de vista del ciudadano, particularmente a través de la represión sexual en cuanto dispositivo de dominación empleada por los detentores del poder. Con cierta razón su cine ha sido calificado como populismo radical (y forzando la analogía me atrevería a decir foucaultiano (Trenzado Romero 1999 : 318).

Diego Galán insiste également sur cette réévaluation critique :

Tuvo que transcurrir algún tiempo para que el cine de Eloy de la Iglesia fuera reconocido más allá de sus torpezas narrativas o de su posible mal gusto. Vistas hoy *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Navajeros*, *Colegas*, *La mujer del ministro*, *El pico* o *El pico 2*, se aprecia en ellas una lúcida crónica de la falta de libertades en la España democrática, así como de sus crímenes y corrupciones. Un testimonio que le reivindica como cineasta de mérito (Galán 2001 : 223).

Plus près de nous, Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio vont encore plus loin lorsqu'ils soulignent :

Quien con mayor osadía y radicalidad, empero, ejercería en el celuloide peninsular esas operaciones de recodificación a partir de los géneros y el substrato de la cultura popular sería sin duda Eloy de la Iglesia. Esta actitud, que ahora es mejor valorada, fue desdeñada o rechazada en su momento por buena parte de la crítica por considerarla zafia, oportunista y panfletaria. Tan sólo las páginas de la revista *Contracampo* parecían estimar una práctica fílmica que aspiraba a consolidar un modelo efectivo refrendado en taquilla por la clase a la que iba dirigido, un cine panfletario en suma (2004 : 65-66⁴).

Ramón Freixas et Joan Bassa incluent Eloy de la Iglesia dans leur *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*, il y est défini comme « cineasta emblemático de la transición, incómodo y picajoso, incisivo y heterodoxo ». Les auteurs voient dans sa filmographie « una praxis fílmica demasiado solitaria, una voz insobornable cuya meta, con convicción y convencimiento, es la defensa, la lucha en pro de una sociedad justa, en suma radicalmente democrática, es decir, igualitaria, sin excluidos » (Freixas et Bassa 2006 : 236-237).

⁴ Une partie de ce texte a été publiée dans le chapitre 4 : « Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983) » de *La nueva memoria*, (Castro de Paz, Pérez Perucha et Zunzunegui 2005 : 178-253).

Dans *Miradas insumisas*, son ouvrage sur l'histoire de l'homosexualité dans le cinéma espagnol, Alberto Mira témoigne aussi de cette réévaluation de l'œuvre d'Eloy de la Iglesia et des regards plus favorables posés sur celle-ci par les historiens lorsqu'ils se penchent sur le cinéma de la Transition :

Eloy de la Iglesia es uno de los directores más característicos del periodo. También representa a la perfección al autor europeo de izquierdas que expresa en sus películas un punto de vista de manera contundente. Esto le valió la etiqueta de 'panfletario'. Con el tiempo, otros aspectos de su cine han adquirido relevancia: la utilización de un determinado paisaje urbano, el interés por una dinámica en las relaciones que iba, por ejemplo, contra el sentimentalismo y la frustración de películas como *Asignatura pendiente*, un análisis de clase despojado de las trampas del cine metafórico y, por supuesto una mirada que se sitúa en la marginalidad sexual. (Mira 2008 : 402).

L'hommage qui lui est rendu par le Festival de Saint-Sébastien en 1996 marque la reconnaissance institutionnelle avec une rétrospective de l'ensemble de son œuvre et la publication de la première monographie qui lui est consacrée : *Conocer a Eloy de la Iglesia*, qui comprend trois textes signés respectivement par Casimiro Torreiro, Carlos Losilla et José Luis Marqués, ainsi qu'un long entretien du réalisateur mené par Francisco Llinás et Carlos Aguilar. Cet ouvrage de commande revisite favorablement⁵ l'œuvre du cinéaste qui est présenté dans l'avant-propos comme « una de las mentes más claras, activas y osadas del cine español » (Aguilar *et al.* 1996 : 11).

On remarquera cependant que ce sont surtout des ouvrages publiés à l'étranger qui les premiers ont attiré l'attention sur son cinéma. En France, Emmanuel Larraz a montré l'importance d'Eloy de la Iglesia dans la déconstruction de l'ordre moral franquiste, par son choix délibéré de s'intéresser aux milieux « qui se situent en marge de la société » (Larraz 1986 : 269). Jean-Claude Seguin le présente comme un des réalisateurs importants de la Transition (Seguin 1994 : 91) et souligne qu'Eloy de la Iglesia a inscrit avec une grande constance la problématique de la liberté sexuelle dans des œuvres qui « se caractérisent souvent par l'outrance et leur extrême violence et qui rencontrent de multiples problèmes de censure ». Il

⁵ Avec plus ou moins de bonne foi dans le cas de Carlos Aguilar, dont nous avons déjà signalé les jugements extrêmement négatifs que lui inspirent les films d'Eloy de la Iglesia. Le critique a reconnu ultérieurement au sujet de sa contribution au volume : « A mí como cineasta no me gusta demasiado, pero le considero atípico y respetable durante su etapa bajo el franquismo. Cuando desaparece la Censura deja de interesarme. Pero de toda mi obra éste es uno de los libros que menos me satisfacen » (Díaz Maroto 2004).

revient ensuite sur les plus gros succès du cinéaste basque dans lesquels celui-ci explore le monde de la jeunesse délinquante « sur un ton très personnel et clairement provocateur » (Seguin 104).

John Hopewell, dans *Out of the Past : Spanish Cinema after Franco* (1986) publié originellement au Royaume-Uni, puis traduit en espagnol sous le titre *El cine español después de Franco* (1988), inclut Eloy de la Iglesia parmi les réalisateurs les plus radicaux du cinéma postfranquiste et lui consacre un chapitre intitulé très graphiquement, dans la traduction espagnole : « Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical, 1977-1986 » (Hopewell 1988 : 233-242). Il y qualifie le travail du cinéaste d'iconoclaste, de polémique et d'extrêmement original. Il commence par rappeler : « a las películas d'Eloy de la Iglesia se las suele juzgar conforme a los criterios de cine de arte. Desde esta perspectiva, resultan, claro está, vulgares y sensacionalistas » mais ajoute aussitôt que « aunque cutres, ofrecen una visión democrática y merecen ser respetadas » et insiste sur l'interprétation polémique de la transition démocratique que proposent ses films, à partir d'un discours idéologique d'inspiration marxiste. Dans son ouvrage polémique *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Marsha Kinder (1993 : 432) défend l'idée que la culture de la marge associée à l'homosexualité, aux drogues et au terrorisme est une des caractéristiques du cinéma postfranquiste et que cette nouvelle image vient se superposer à celle de l'Espagne atavique et cruelle, à la répression et au stéréotype folklorique. Selon elle, les films d'Eloy de la Iglesia, de Bigas Luna et de Pedro Almodóvar, qui incarnent ce nouvel état d'esprit, ont largement contribué à promouvoir à l'étranger une vision plus libérale du pays.

L'état de la recherche sur Eloy de la Iglesia

De la même manière, la filmographie d'Eloy de la Iglesia n'a suscité pendant longtemps qu'un intérêt très limité dans la recherche universitaire, où sa légitimité comme objet d'étude était loin d'être assurée. Paul Julian Smith, un des tout premiers chercheurs à s'être intéressé de près à son œuvre, nous mettait en garde au début des années 90 en faisant remarquer que « el cine de Eloy de la Iglesia no es ni mucho menos un cine intelectualmente respetado » (Smith 1998 [1992] : 133) et qu'en Espagne « hablar de Eloy de la Iglesia es arriesgarse al ridículo o peor » (161). Nous

en avons nous-même fait directement l'expérience, il y quelques années au moment de commencer nos travaux sur ce cinéaste iconoclaste. Les choses ont heureusement quelque peu changé depuis, la recherche prête une attention croissante à ses films, principalement en Angleterre, aux États-Unis et en France, alors qu'en Espagne, un silence gêné semble encore entourer son œuvre.

Dans l'aire anglo-saxonne, Paul Julian Smith, que nous venons de citer, fait figure de précurseur et a ouvert d'importantes perspectives avec la publication dans *Laws of desire : Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film* (1992)⁶, dont la traduction espagnole est parue en 1998 sous le titre *Las leyes del deseo, la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, d'un important chapitre consacré à l'étude du cinéma d'Eloy de la Iglesia. Quelques autres chercheurs lui ont emboîté le pas, dans le sillage des *Cultural studies* et de l'intérêt renouvelé pour les cultures populaires. Ainsi Duleep C. Deosthale (1992), Sara M. Saz (1996) et Stephen Tropiano (1997) –qui avait déjà abordé la filmographie d'Eloy de la Iglesia dans sa thèse sur la construction de l'homosexualité dans le cinéma européen (1996)–, ont analysé la problématique de l'homosexualité dans *El diputado*. Aux États-Unis encore, Isolina Ballesteros (2001) donne une large place à la filmographie d'Eloy de la Iglesia dans deux des neuf essais qui composent son étude sur la représentation cinématographique des changements sociopolitiques intervenus en Espagne depuis la Transition, dans la perspective de secteurs restés traditionnellement en marge, en l'occurrence ceux consacrés à l'homosexualité (Ballesteros 2001 : 91-128) et, dans une moindre mesure, à la jeunesse « problématique » (Ballesteros 2001 : 233-270). Toujours dans cette optique, Steven Marsh revisite l'œuvre du cinéaste « suggérant que ses films posent une alternative au discours dominant et officiel de la transition comme 'convivialité' » (Marsh 2009 : 59).

En France, outre nos propres travaux préalables à cette étude (Montero 2008, 2010a, 2010b, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2014) nous pouvons citer plusieurs remarquables contributions. Emmanuel Le Vagueresse s'est intéressé avec une rare constance à la filmographie d'Eloy de la Iglesia, notamment avec des textes

⁶ Le chapitre consacré à Eloy de la Iglesia : « Homosexuality, Regionalism and Mass Culture » a été publié en 1998 dans le volume 16 de *Hispanic Issues : Modes of Representation in Spanish Cinema*, dirigé par Jenaro Talens et Santos Zunzunegui.

consacrés à *El diputado* (2009) et plus généralement à la question de l'homosexualité pendant la Transition (2012) ou encore au scénario inédit *Galopa y corta el viento* (2014). L'intéressante monographie de Maxime Breysse (2011a) éclaire quant à elle, avec une extraordinaire acuité, la période *quinqui* d'Eloy de la Iglesia, dont elle a brillamment analysé la dimension homoérotique, et que d'autres publications sont venues compléter par la suite (Breysse 2011b, 2012a, 2012b). Pietsie Feenstra s'est intéressée pour sa part à la filmographie d'Eloy de la Iglesia sous l'angle de la représentation des corps homosexuels et délinquants (Feenstra 2002, 2006, 2009).

En Espagne, les travaux spécifiques se font beaucoup plus rares. La filmographie d'Eloy de la Iglesia a généralement été abordée dans le cadre d'analyses de plus grande ampleur. La thèse de Juan Carlos Alfeo, *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (1998), qui constitue la première étude exhaustive sur la représentation de l'homosexualité dans le cinéma espagnol, une problématique sur laquelle la recherche espagnole a entrepris relativement tard de se pencher, examine *Los placeres ocultos* et *El diputado*. Depuis, les études sur la question se sont multipliées et toutes attribuent dans leur corpus une large place à la filmographie d'Eloy de la Iglesia. Juan Carlos Alfeo a lui-même publié d'autres importantes contributions sur le sujet (Alfeo 2000, 2002, 2005). Alejandro Melero Salvador s'est aussi intéressé au cinéma d'Eloy de la Iglesia en analysant *El diputado* (2004) ou dans le cadre de ses travaux sur la représentation de l'homosexualité dans le cinéma espagnol (Melero Salvador 2010, 2011a, 2011b, 2013), tout comme Alberto Mira qui a publié en Espagne plusieurs travaux de référence sur le même thème (Mira 2006a, 2006b, 2008), ou plus largement sur la culture homosexuelle en Espagne (Mira 1999, 2004).

Comme on le voit, l'homosexualité et la délinquance juvénile concentrent la plupart des travaux consacrés au réalisateur, le plus souvent dans le cadre d'études plus vastes. Beaucoup plus ponctuellement l'intérêt s'est déplacé vers d'autres problématiques. Si Antonio Lázaro Reboll (2002), Andrew Willis (2003, 2005) et Sergi Ramos Alquezar (2009) ont étudié le traitement de l'horreur dans *La semana del asesino*, des pans entiers de sa filmographie restent encore méconnus.

Enfin, nous terminerons ce bref tour d'horizon de l'état de la recherche sur l'œuvre d'Eloy de la Iglesia, qui ne prétend pas être exhaustif, par un exemple

particulièrement significatif de l'intérêt qu'elle suscite actuellement dans la communauté scientifique. En effet, parmi les communications présentées au congrès international *Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, organisé par l'Université Carlos III de Madrid en novembre 2012, pas moins de cinq communications ont intégré dans le corpus étudié un ou plusieurs films du réalisateur (Sánchez Ferreruela, Quílez Esteve ; Gómez, Carlos ; Gómez, Concha ; Breysse 2012b).

Notre travail

Notre étude portera sur l'intégralité de la filmographie d'Eloy de la Iglesia qui, au-delà des études partielles qui ont pu être menées, n'a jamais jusqu'à présent fait l'objet d'une analyse systématique d'ensemble. Nous nous efforcerons de montrer l'extrême cohérence interne de son œuvre cinématographique, en dépit des aléas politiques et des difficultés externes de tout ordre auxquelles elle a dû faire face. Nous l'analyserons autour de deux axes majeurs : la marginalité et la transgression qui, en dépit de la diversité générique, thématique ou esthétique, sont le substrat commun de tous ses films. Cela constituera notre postulat de départ.

De ce point de vue nous considérerons Eloy de la Iglesia comme un auteur, selon le concept mis à l'honneur par les critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, avec leur célèbre « Politique des auteurs » (Jullier 2012 : 181), ou encore au sens où l'entend Jean-Claude Biette (2000 : 19)⁷, lorsqu'il écrit : « est cinéaste celui qui exprime un point de vue sur le monde et sur le cinéma ». Car quels que soient les jugements esthétiques que l'on peut porter sur les films d'Eloy de la Iglesia, nous verrons qu'il y a dans son œuvre un univers thématique, idéologique et esthétique qui lui est propre, et que celui-ci s'accompagne d'un regard sur le monde et d'une réflexion sur la nature même du cinéma. Tout cela constitue autant de marques personnelles récurrentes d'un film à l'autre. D'autant plus que tout au long de sa carrière, Eloy de la Iglesia a tenté de garder, malgré les circonstances souvent adverses, le plus grand contrôle possible sur le processus de création, en étant, outre la réalisation, étroitement associé aux différentes étapes de l'élaboration des films,

⁷ L'article « Qu'est-ce qu'un cinéaste » est paru dans le numéro 18 de la revue *Trafic* en 1996. Nous renvoyons au texte du recueil de même titre publié en 2000.

depuis l'écriture du scénario jusqu'à, dans certains cas, la production proprement dite. Tout ceci l'éloigne donc de la figure, si souvent présente dans le cinéma commercial, du réalisateur comme simple technicien ou chef de chantier qui se contenterait de coordonner les différentes contributions qui constituent le film et de « veiller à ce que techniquement la mécanique fonctionne » (Sojcher 2011 : 53), sans chercher à contester en quoi que ce soit un canevas préétabli par le système de production.

Nous partirons du statut à part d'un réalisateur dont la filmographie constituerait à elle seule, selon les mots d'Esteve Riambau (1997 : 180), une « quatrième voie »⁸ dans le cinéma espagnol, qui utiliserait les schémas du cinéma populaire pour délivrer un discours idéologique transgressif et dont le « style marginal » (Losilla 1996 : 73) serait la marque de fabrique. Cinéaste autodidacte, franc-tireur situé à la périphérie des principaux courants et des tendances esthétiques majoritaires, il a pu mener à bien une œuvre personnelle et prolifique, à la croisée du cinéma d'auteur et du cinéma populaire, dans laquelle nous voulons voir le projet original d'analyser la société espagnole à partir de ses marges et sous l'angle de la transgression des normes et des valeurs dominantes. Son cinéma anti-élitiste et résolument installé dans la culture de masse fait mine d'accepter les règles et le langage du cinéma commercial pour mieux les subvertir de l'intérieur. Eloy de la Iglesia n'a jamais prétendu détacher son cinéma de l'industrie, mais a cherché au contraire à investir le système depuis les marges, en y introduisant des sujets tabous et polémiques qui n'y avaient pas leur place, tout en promouvant un discours critique radical sur la réalité contemporaine espagnole.

Dans ce travail, nous aborderons la filmographie d'Eloy de la Iglesia à la fois comme un produit historique et comme le résultat de choix de la part d'un auteur. Nous avons organisé notre démarche en trois parties. Dans la première, nous nous intéresserons à la construction de l'œuvre. Nous allons retracer le parcours singulier de ce réalisateur et situer sa filmographie dans le contexte cinématographique et sociopolitique de l'Espagne du dernier tiers du XX^{ème} siècle. Cela nous paraît d'autant plus nécessaire que dans le cas d'Eloy de la Iglesia, l'œuvre ne peut faire

⁸ Par référence à la « Troisième voie », tentative due à l'initiative du producteur José Luis Dibildos dans les dernières années du franquisme, qui consistait à concilier les impératifs du cinéma commercial avec une vision plus proche de la réalité sociale des Espagnols.

véritablement sens qu'en considérant les circonstances qui ont présidé à sa genèse et à sa réception. Suivant le conseil de l'historien Marc Ferro, nous tenterons d'intégrer « le film au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement » (Ferro 1993 : 41). Nous nous plaçons en effet dans une perspective de recherche qui s'éloigne des questions purement esthétiques (sans toutefois les ignorer totalement) pour privilégier les dimensions historique, socioculturelle et idéologique d'un texte filmique qui existe au sein d'un contexte et en dialogue constant avec lui.

Notre but sera d'offrir une étude de la vaste filmographie d'Eloy de la Iglesia dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, en vue de définir les grandes étapes de la carrière du réalisateur et de dégager les axes fondamentaux qui traversent une œuvre qui s'étend de la fin des années soixante jusqu'en 2003. Nous nous intéresserons à la réception de l'œuvre par les institutions, le public et la critique qui vont lui donner son sens public. Nous nous pencherons notamment sur la procédure de censure qui, jusqu'en 1977 a grandement conditionné la structure narrative des films, à partir des sources primaires que constituent les dossiers conservés aux Archives Générales de l'Administration, tout en montrant que par la suite d'autres formes de censure sont intervenues.

Nous n'éluiderons pas dans ces premières pages les références à la biographie d'Eloy de la Iglesia. De même, ses nombreuses déclarations seront une matière documentaire que nous interrogerons pour éclairer ses intentions. Passé maître dans l'art de l'autopromotion, le réalisateur s'est mis en scène dans l'espace médiatique, multipliant ses prises de position extra-cinématographiques qui constituent un vaste paratexte venant orienter la réception de l'œuvre.

Dans une deuxième partie, nous montrerons comment la marginalité sous toutes ses formes est le motif qui vertèbre l'ensemble de l'œuvre et qui, d'un film à l'autre, donne son unité à l'univers diégétique. Dans tous les films d'Eloy de la Iglesia, nous allons trouver en effet des personnages en marge qui transgressent les règles sociales ou morales imposées ou communément admises par la majorité. Nous analyserons les figures de la marginalité et comment celles-ci questionnent les normes qui gouvernent l'espace social, révélant en creux les tares de toute une société. Notre analyse mettra en évidence que la marginalité est au cœur d'une réflexion sur les rapports entre l'individu et une société répressive et sur les ressorts

mêmes de la domination. Cette interrogation sur les relations entre l'homme et la société conduit également le réalisateur à réfléchir sur la place de l'individu au sein de groupes sociaux plus restreints, comme le couple et la famille, auxquels il propose des alternatives originales.

Nous étudierons dans la troisième partie l'œuvre d'Eloy de la Iglesia sous l'angle de la transgression. Son cinéma dissonant, irrévérent et corrosif bouscule en effet bien des conventions morales, idéologiques, esthétiques ou génériques. Le réalisateur pratique un cinéma à « haut risque » (Aguilar *et al.* 1996 : 11), ses films offrent des images inédites, brisent des tabous, en faisant surgir au cœur du dispositif cinématographique ce que le discours dominant, le bon goût et la bienséance proscrivent de la représentation.

Nous nous intéresserons notamment à la dimension politique du cinéma d'Eloy de la Iglesia. Sous la dictature, le réalisateur va se servir des genres traditionnels et de leurs conventions pour faire une critique détournée de la société franquiste. Avec l'assouplissement puis la disparition de la censure, le cinéaste abandonne l'allégorie et le film de genre pour un langage cinématographique plus direct, au service d'un message idéologique clair qu'il destine, dans une perspective didactique, au public le plus large possible. Le réalisateur veut participer dorénavant au débat public, son cinéma ne se limite pas à imiter ou expliquer le monde, mais cherche à agir sur celui-ci. Notre objectif à ce propos sera de montrer comment les films d'Eloy de la Iglesia se détachent clairement des zones de silence et de consensus qui se dessinent au moment de la Transition. Toujours en prise directe avec le présent le plus immédiat, nous verrons que le cinéaste basque fait une lecture extrêmement critique de l'évolution du pays en montrant la permanence des structures sociales oppressives malgré le changement politique. Eloy de la Iglesia pose en effet, avec une rare insistance et toujours par le biais de la fiction, un regard provocateur sur une Transition jugée incomplète et insuffisamment démocratique, qui rencontre actuellement de plus en plus d'écho.

PREMIERE PARTIE

**Un parcours singulier :
genèse et réception de l'œuvre**

Dans un premier temps, nous nous proposons d'étudier le parcours d'Eloy de la Iglesia afin de mettre en lumière sa cohérence et sa singularité. Nous déterminerons les grandes étapes de sa carrière que nous situerons dans un cadre biographique, cinématographique et socio-historique. Cet éclairage contextuel nous paraît absolument nécessaire pour aborder les représentations et les discours que véhicule sa vaste filmographie.

Dans une approche pragmatique (Journot 2002 : 97-98), nous relierons chacun des films à son contexte de production et de réception par le public et la critique, ce qui nous permettra de préciser la signification des œuvres à l'époque de leur création. Même si nous accordons une place prépondérante au réalisateur dans le processus créatif, nous n'oublions pas pour autant que tout film est une œuvre collective faisant intervenir de nombreux professionnels (producteurs, acteurs, techniciens) et que le cinéma commercial, dans lequel s'inscrit la filmographie d'Eloy de la Iglesia, est une entreprise coûteuse qui implique des enjeux économiques importants.

Enfin, pour les œuvres antérieures à 1977, nous examinerons la procédure de censure (voir Gubern 1981) qui a eu un rôle déterminant à la fois dans la genèse et la réception des films. Jusqu'en 1975, celle-ci intervient à un double niveau. Elle s'exerce tout d'abord sur le scénario avant de s'appliquer au film terminé (images, sons et titres, matériel publicitaire). Par ailleurs, elle passe aussi par le système de subventions de l'Etat. Comme nous le verrons, la publication de normes de censure cinématographiques, très attendues par la profession, en 1963, n'a pas mis fin à l'arbitraire des décisions de la commission. Ces normes resteront en vigueur jusqu'à leur modification dans le sens d'une timide libéralisation en février 1975, avec l'approbation d'un nouveau texte réglementaire, qui sera lui-même abrogé en novembre 1977.

CHAPITRE 1.

Les années de formation

1. Naissance d'une vocation : cinéma et société industrielle

Il semble difficile d'aborder l'étude de l'œuvre d'Eloy de la Iglesia sans évoquer auparavant quelques repères biographiques et sans les situer dans le contexte historique et cinématographique de l'Espagne de la seconde moitié du XXème siècle. Eloy de la Iglesia est né en 1944 à Zarautz (autrefois Zarauz, en castillan), une célèbre station balnéaire de la province de Guipuzcoa, au Pays basque espagnol, qui fut au XIXe siècle la villégiature préférée de la reine Isabelle II et de la haute aristocratie. Sa famille appartenait à la bourgeoisie industrielle locale et possédait une manufacture de coutellerie. Comme pour beaucoup d'Espagnols de sa génération et de son milieu social, son enfance et son adolescence furent marquées par une éducation religieuse, tout d'abord au collège La Salle (Frères des Ecoles Chrétiennes) de sa ville natale, puis à Vitoria chez les Marianistes. La rébellion contre sa classe sociale d'origine et les valeurs qu'elle représente sera, comme nous le verrons, une constante dans sa filmographie.

Le cinéaste a tenté d'expliquer à plusieurs reprises la naissance de sa vocation selon les postulats du matérialisme historique, insistant sur les liens qui unissent la société industrielle, particulièrement développée au Pays basque, et le cinéma, premier mode d'expression à s'être présenté à la fois comme une œuvre artistique et comme un produit industriel destiné à la consommation de masse. Le cinéma est un en effet un art qui a, selon l'analyse de Walter Benjamin, la particularité d'être fondamentalement reproductible (2013 [1939]). En 1996, Eloy de la Iglesia confiait à Carlos Aguilar et Francisco Llinás dans la longue interview publiée dans *Conocer a*

Eloy de la Iglesia, à ce jour une des rares monographies¹ consacrée à son œuvre cinématographique :

Yo pasé mi niñez en un pueblo donde había tres cines, que los domingos se llenaban siempre. Es decir que todo el mundo iba, echaran lo que echaran. Era un pueblo industrializado, donde es normal que cualquier inquietud artística se vincule inicialmente con mecanismos industriales. Quizá a esto podamos atribuir que haya tantos cineastas vascos. Si algo es evidente es que el cine es una manifestación artística muy ligada a la sociedad industrial (Aguilar et Llinás 1996 : 98).

Il est revenu sur cette idée de déterminisme historique quelques années plus tard dans le livre d'entretiens avec Fabián Mauri, *Agujero Negro* :

Quizá, como muchos otros cineastas vascos, fui un producto de la sociedad industrial. Yo nací escuchando los motores de una fábrica en Zarauz, viendo las chimeneas, las idas y venidas de los obreros, monos sudorosos, trajes relucientes. Es decir, la sociedad industrial estaba omnipresente en el País Vasco de aquella época, era posiblemente con Cataluña una de las zonas privilegiadamente industrializadas del Estado español, con una gran represión por la conflictividad que siempre supone la clase obrera. Es lógico entonces que muchos compañeros y yo nos inclinásemos por el lenguaje por excelencia en la sociedad industrial: aquel que no se hace con una pluma sino con una máquina, donde se fabrica el lenguaje por medios netamente artificiales (Mauri 1998 : 114 -115).

Sans les prendre au pied de la lettre, ces déclarations nous semblent intéressantes par ce qu'elles révèlent de sa conception du cinéma comme forme d'expression hybride entre art et industrie, une conception qu'il assumera tout au long de sa carrière de cinéaste.

Quoi qu'il en soit, l'adolescent qui voulait être écrivain découvre l'univers fascinant du Septième art au Festival de Saint-Sébastien, formidable fenêtre sur l'extérieur, dont la première édition avait eu lieu en 1953 :

No lo podría situar cronológicamente con exactitud. Podría tener doce o trece años y estudiaba en los Marianistas de Vitoria. Fui solo y paseé largas horas por los stands, observé a directores, actores, salidas por las escaleras del Hotel María Cristina de los personajes acosados por la prensa y por los fans que pedían autógrafos sin descanso y con férrea moral. Me deslumbró aquello. Hasta entonces yo había pensado ser escritor. Nunca me había planteado otra forma de comunicación que no fuera la letra impresa (Mauri 1998 : 114).

¹ Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le volume fut publié à l'occasion de l'hommage rendu au cinéaste par le Festival de Saint-Sébastien en 1996.

Il y découvre le formidable pouvoir de communication qu'a le cinéma et sa capacité à atteindre les masses. « Me pareció tremendamente atractivo llegar a esas multitudes agradecidas. Alguien dijo que para un escritor compensaba la escritura con tal de tener un solo lector. Ahí comprendí que valía la pena rodar una película para tener millones de espectadores » confia-t-il bien des années plus tard à Fabián Mauri (1998 : 115).

Il ne sait pas encore exactement ce que recouvre la figure mystérieuse du réalisateur, dont le nom apparaît en grands caractères dans les génériques et sur les affiches, mais qui restait totalement inconnue pour la plupart des adolescents de l'époque qui ne connaissaient du cinéma que les stars qu'ils voyaient à l'écran. Pourtant, il pressent très vite la présence nécessaire de quelqu'un derrière la caméra pour ordonner et diriger le monde fictionnel qui surgit dans les images de cinéma (Aguilar et Llinás 1996 : 98). Mais il se heurte à l'incompréhension et à l'opposition familiale, ses parents tolèrent ce qu'ils considèrent comme une simple passade, tant qu'elle ne compromet pas ses études (Mauri 1998 : 116).

2. L'itinéraire d'un cinéaste autodidacte

Après avoir terminé ses études secondaires à Vitoria, Eloy de la Iglesia s'inscrit à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université Complutense de Madrid et quitte définitivement le Pays basque. Il choisit les études littéraires car c'étaient celles qui l'engageaient le moins quant à un futur métier, alors qu'elles lui semblaient utiles et formatrices pour l'avenir qu'il s'était tracé dans le cinéma (Aguilar et Llinás 1996 : 98). Il abandonnera ses études en troisième année. Il projette alors de suivre les cours de l'Ecole Officielle de Cinéma (EOC), où se sont formés nombre de techniciens et de réalisateurs de sa génération (Álvaro del Amo, Pedro Costa, Antonio Drove, Claudio Guerín, Víctor Erice, Jaime Chávarri, Pedro Olea, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis García Sánchez, Pilar Miró, Iván Zulueta, Antonio J. Betancor, Francesc Betriu...²) mais il ne peut se présenter à l'examen d'entrée car, si l'on en croit ses déclarations, il n'avait pas encore atteint la majorité

² Au total, soixante-quatorze réalisateurs ont été diplômés par ce centre de formation officiel entre 1947 et 1976, date de la fermeture de l'école (Heredero 1998 : 467).

légale alors fixée à 21 ans et ne voulait pas attendre plus longtemps³. Cette école connue jusqu'en 1962, sous la dénomination de IIEC (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*) a été le vivier du Nouveau Cinéma Espagnol, cette nouvelle vague de jeunes réalisateurs, dont la naissance fut favorisée par la politique d'« ouverture contrôlée » de José María García Escudero au cours des cinq années (de juillet 1962 à novembre 1968) qu'il passa à la tête de la Direction Générale de la Cinématographie (Herebero 1998 : 465-467).

2.1. L'expérience du théâtre : Le Teatro Popular Infantil

Eloy de la Iglesia va alors tenter d'atteindre son objectif, qui est de parvenir à la réalisation, par des voies détournées. Ses premières expériences de mise en scène se déroulent dans le domaine du théâtre pour enfants. Il collabore notamment avec le Teatro Popular Infantil que viennent de créer Pilar Enciso et son mari le dramaturge Lauro Olmo. Cette initiative marquera un renouveau de ce secteur en Espagne (Cervera 2003, Tejerina 2007 : 69-70).

Dans le curriculum joint à la demande d'autorisation de tournage de *Algo amargo en la boca*, Eloy de la Iglesia indique ses expériences de mise en scène pour le TPC (Teatro Popular de Cámara) et le TPI (Teatro Popular Infantil), il déclare avoir dirigé pour la première fois dans une salle professionnelle, le théâtre Eslava de Madrid, la comédie musicale *Le Magicien d'Oz*, et avoir mis en scène au Palacio de la Música de Barcelone les adaptations théâtrales de *Marcelino pan y vino* et d'*Alice au pays des merveilles* (AGA 36/4985).

2.2 L'expérience de la télévision

En 1964, à tout juste vingt ans, il commence à travailler pour la télévision nationale en tant que scénariste d'une série d'adaptation d'œuvres littéraires pour la jeunesse intitulée *Nuestro amigo el libro*, destinée à promouvoir la lecture chez les enfants et les adolescents. Il signe le script d'une trentaine d'épisodes qui seront

³ « A mí siempre me había interesado dedicarme al cine; desde muy joven decidí que quería hacer cine y como para ingresar en la Escuela necesitaba esperar hasta los 21 años y a mí no me interesaba esperar tanto tiempo, traté por todos los medios de buscar una forma de hacer una película » (Castro 1974 : 225).

réalisés à Barcelone dans les studios de Miramar et diffusés entre le 2 mai 1964 et le 2 janvier 1965. Il s'agit de l'adaptation de contes (*El mago de Oz, Coralina la doncella del mar, El leñador y la muerte, La cabeza del dragón, Los candelabros de plata....*), de biographies romancées de personnages célèbres (*Se llamaba Cristóbal Colón, Guillermo Tell, El doctor Fleming ha visto amanecer, Treinta minutos con Francisco de Asís, A Schubert le tiemblan las manos*) ou encore d'adaptation d'extraits de chefs d'œuvre de la littérature espagnole et universelle (*El licenciado Vidriera, La vida y el sueño de Segismundo, Un príncipe llamado Hamlet, David Copperfield...*). Trois de ces contes serviront de base à son premier long-métrage réalisé en 1966.

2.3 Un outsider

Les règles d'accès au milieu cinématographique, rappelle Pierre Sorlin (1977 : 102), ont longtemps été assez strictes, souvent elles comportent le passage par une école professionnelle et un temps d'apprentissage auprès d'un professionnel confirmé : on ne devient réalisateur qu'après avoir été stagiaire, second-assistant puis assistant, ou encore après être passé par l'expérience du court-métrage.

En Espagne, sous le franquisme, il fallait en outre être habilité par le Syndicat National du Spectacle (SNE), chargé de contrôler l'accès à la profession, de décerner les prix annuels de la Cinématographie et de gérer les subventions publiques destinées au secteur. Ce syndicat vertical regroupait les producteurs, distributeurs, réalisateurs, acteurs et techniciens. Un contrôle tatillon s'exerçait à tous les stades : production, réalisation, distribution, un avis syndical était par exemple requis pour obtenir le permis de tournage, et tous les professionnels devaient obligatoirement être affiliés et ne recevaient leur carte, indispensable pour pouvoir exercer, qu'après de longues démarches bureaucratiques (Riambau 1998 : 823).

Eloy de la Iglesia va tourner son premier long-métrage à 22 ans sans aucune formation technique préalable :

Mi formación se basaba sobre todo en haber visto mucho cine, siempre con espíritu crítico. [...] Pero, a pesar de mi pequeña experiencia en TV, no tenía el menor conocimiento de la técnica. Tenía cierta idea sobre la narrativa, tenía claros los esquemas genéricos de lo que me gustaría hacer en cine : un cine narrativo muy directo. Me preocupaba la dificultad de hacer que la historia fuera legible por el espectador, la comunicabilidad.

Lo único que me interesaba del cine era la autoría, expresarme mediante la herramienta del cine, y era esto lo que me daba cierta osadía para no valorar suficientemente la técnica. Entendía que lo básico era comunicar algo y que los elementos técnicos vendrían por sí mismos. Y creo que no estaba del todo equivocado. Era cuando, creo que Godard, pero no estoy seguro, decía que tomando un par de bocadillos en un estudio se podía aprender toda la técnica. (Aguilar et Llinás 1996 : 100)

Le cinéaste reconnaîtra lui-même qu'il n'avait alors aucun contact avec le milieu cinématographique espagnol de l'époque et qu'il ne commença à le fréquenter qu'une fois installé dans la profession. Ses influences provenaient surtout du cinéma d'auteur européen, il s'en expliqua dans son entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Llinás :

A mí me interesaba sobre todo el cine europeo, el cine de autor. Aunque en aquella época se reivindicaba el cine americano, yo me decantaba más por el italiano o el francés. Nunca acabé de entender por qué se consideraba autores a ciertos directores de Hollywood, salvo excepciones evidentes » (Aguilar et Llinás 1996 : 100).

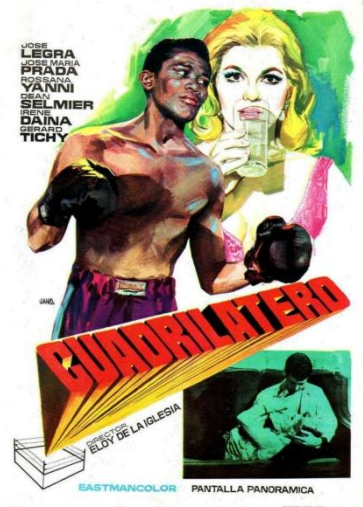
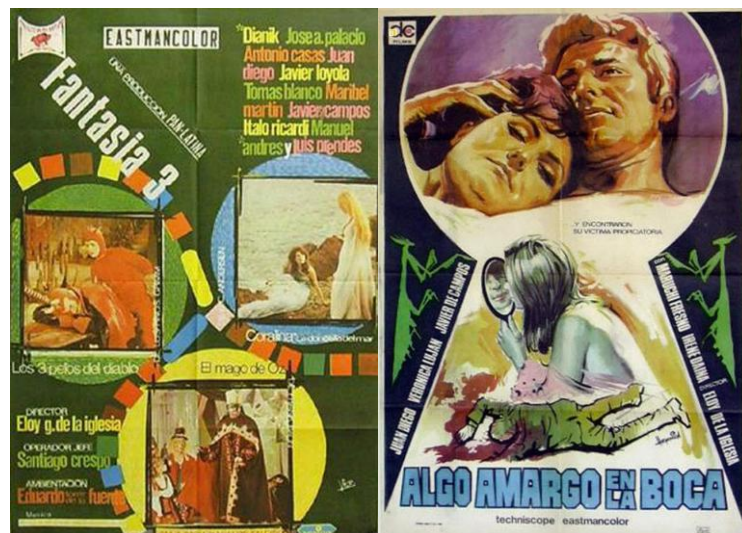
Voir des films d'auteur européens n'était pas chose facile pour un jeune cinéophile dans l'Espagne des années 60. Les écrans étaient colonisés par le cinéma d'Hollywood. La censure empêchait la diffusion de beaucoup de films européens et les rares films qui arrivaient en Espagne, le faisaient avec un retard considérable ou dans une version censurée, alors que partout au même moment, le monde du cinéma était en ébullition. On connaissait davantage des mouvements comme le Free Cinema anglais, la Nouvelle Vague française, le Cinema novo brésilien ou le cinéma indépendant américain par ce qu'on en lisait dans les revues, que par les images que l'on pouvait en voir dans les salles de cinéma (Tubau 1983 : 52-53). Cela ne concernait pas uniquement le cinéma contemporain, il était également très difficile de voir des films plus anciens. La Filmoteca Nacional fondée en 1953, n'a débuté ses projections publiques qu'en 1962 et encore, au rythme d'une séance hebdomadaire, avant de les interrompre totalement en 1967. Les salles d'art et essai n'ont été créées qu'en 1967 mais, même si celles-ci bénéficiaient d'un certain nombre de facilités, elles n'échappaient pas totalement à la censure. Parfois, les ambassades de France ou d'Italie organisaient des cycles. La télévision ne diffusait pas encore autant de long-métrages, et les voyages à l'étranger n'étaient pas à la portée de la bourse de beaucoup de jeunes Espagnols. Dans ce désert, les ciné-clubs, souvent liés d'une façon ou d'une autre à l'Eglise, et qui pouvaient importer des films non distribués

commerciallement, étaient devenus le refuge des cinéphiles. Eloy de la Iglesia est resté étranger aux violents débats théoriques et critiques qui agitaient le microcosme cinéphilique espagnol, derrière les deux grandes revues spécialisées de l'époque : *Film Ideal* qui défendait le cinéma américain classique dans la lignée des *Cahiers du cinéma*, et *Nuestro Cine* qui mettait en avant le réalisme critique italien et servait de vitrine au Nouveau Cinema Espagnol (Tubau 1983 : 33-59), même si ses préférences l'amenaient à s'aligner sur *Nuestro Cine*.

CHAPITRE 2.

Les vicissitudes d'un cinéaste sous le franquisme : censure et stratégies de contournement

1. Les prémices d'une œuvre : trois films d'apprentissage



1.1 Le cinéma espagnol des années 60

Le cinéma espagnol vit entre 1962 et 1967 une période d'ouverture contrôlée, sous la houlette de José María García Escudero, directeur général de la Cinématographie. Le 8 mai 1963, des normes de censure cinématographiques sont publiées, elles resteront en vigueur jusqu'en 1975. Ces normes étaient une ancienne revendication des réalisateurs et des producteurs qui s'étaient heurtés jusqu'alors à l'arbitraire le plus absolu des censeurs. Une nouvelle catégorie, celle des films « d'intérêt spécial » fut créée. Cette distinction destinée à primer les films « de qualité » permettait d'obtenir une subvention qui pouvait couvrir jusqu'à 50% du budget. Les mesures prises par José María García Escudero favorisèrent l'éclosion d'une nouvelle génération de jeunes réalisateurs (Jaime Camino, Mario Camus, Julio Diamante, Antonio Eceiza, Angelino Fons, Jorge Grau, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Carlos Saura, Manuel Summers) que le ministère subventionnait et présentait dans les festivals internationaux en gage d'ouverture. Ce que l'on a appelé le Nouveau Cinéma Espagnol (NCE) explique Emmanuel Larraz :

[...] est une sorte de nouvelle vague dont la naissance et le développement furent favorisés par la politique de J. M. García Escudero [...] le seul point commun entre tous les composants de ce groupe semble être la jeunesse de ces cinéastes, issus en général de l'Ecole officielle de cinéma, et leur désir de 'collaborer' avec l'Administration en échange de subventions et de la présentation de leurs films dans les festivals internationaux. On a l'impression qu'il s'agissait moins pour cette Administration d'obtenir un cinéma de qualité ou très commercial, qu'un cinéma nouveau, d'allure moderne, susceptible de donner, surtout à l'étranger, l'illusion d'un renouveau culturel.

Comme l'a confirmé J. M. García Escudero lui-même, il s'agissait avant tout d'une opération de propagande et d'ouverture vers l'extérieur dans laquelle c'était la direction de la Cinématographie qui avait fixé les règles du jeu et le terrain sur lequel il allait se dérouler (Larraz 1986 : 167-168).

Certains cinéastes surent cependant tirer habilement profit des aides officielles pour donner malgré tout, dans des films au ton personnel, une lecture très critique de la réalité du moment.

Parallèlement, un groupe de cinéastes catalans (Vicente Aranda, Joaquín Jordà, Jacinto Esteva, Pere Portabella, Carlos Durán, Ricardo Bofill) unis par un « renoncement radical à l'analyse sociologique de la société » (Larraz 1986 : 187), bientôt baptisé Ecole de Barcelone, s'opposait au phénomène essentiellement madrilène du NCE qui cultivait le réalisme critique et acceptait de « collaborer »

avec l'Administration. L'École de Barcelone s'en démarquait en privilégiant la subjectivité du créateur et les recherches formelles et en préconisant l'autofinancement à travers la constitution de coopératives de production. « Déclarant qu'il n'était pas possible de parler librement de la réalité de l'Espagne, ils choisissaient d'évoquer son imaginaire » (Larraz 1986 : 187). Le manque de circuits de distributions alternatifs cantonna l'audience du mouvement à un public très minoritaire.

Mais la nouvelle politique encouragea également le développement de la production courante, notamment via les coproductions, considérées comme un moyen d'atteindre les marchés extérieurs. Ces coproductions ont été à l'origine du boom de nouveaux genres : le western et le film d'épouvante. La fin du franquisme voit l'émergence et l'âge d'or d'un cinéma fantastique espagnol, qui n'a pas toujours été évalué à sa juste valeur et dont le maître incontesté est Jesús Franco qui, entre 1961 et 1975, tourne sous de multiples pseudonymes pas moins d'une soixantaine de films. Paul Naschy, comédien, scénariste et plus tard réalisateur, se fait un nom en interprétant une dizaine de fois un personnage de lycanthrope dans une série à succès initiée avec *La marca del hombre lobo* (*Les Vampires du docteur Dracula*, Enrique Eguiluz, 1968). On assiste progressivement à une surenchère dans l'érotisme et le gore qui viennent contrebalancer des effets spéciaux assez rudimentaires, justifiés par la modestie des budgets, et l'on est parfois très proche du Grand-Guignol. Quoiqu'il en soit, ces productions se révélèrent extrêmement rentables pour les producteurs (Rouyer 1997 : 74-75).

Les films musicaux continuaient de bénéficier des faveurs du public espagnol, de nouvelles vedettes étaient apparues : Marisol, Raphael, Manolo Escobar, Concha Velasco, Rocío Dúrcal... Comme le souligne Emmanuel Larraz, « il s'agit toujours de films résolument optimistes où la pauvreté, lorsqu'elle est évoquée, n'apparaît que pour être bien vite vaincue par le talent ou la bonne étoile ». Il ajoute encore que « tous ces films flattent le nationalisme populaire exacerbé par les excès du développement touristique et vantent la supériorité des mœurs traditionnelles espagnoles sur les mœurs des étrangers » (1986 : 157-158).

Le plus gros succès commercial des années 60 fut une comédie, *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) qui mettait en scène un vieux paysan aragonais qui se retrouve perdu dans l'agitation de la capitale. Ce film auquel bon nombre

d'Espagnols, produits de l'exode rural massif qu'avait connu le pays au cours des années 50 et 60, pouvaient s'identifier, défendait une nouvelle fois, dans une vision conservatrice mais avec humour, la supériorité des valeurs traditionnelles sur celles de la vie urbaine moderne, à travers le personnage du *paleto*, le plouc ridicule mais attachant.

Dans ce contexte, les cinéastes critiques tels que Bardem, Berlanga ou Fernán Gómez, eurent toutes les peines du monde à poursuivre leur carrière « car il était devenu très difficile d'amortir un film si l'on ne bénéficiait pas des primes et subventions que l'Administration accordait contre un conformisme de bon aloi » (Larraz 1986 : 162).

L'année 1967 marque la fin de l'expérience d'ouverture avec le limogeage de José María García Escudero et la suppression de la direction générale de la Cinématographie. Le NCE s'effondre avec le départ de son mentor. Manuel Fraga Iribarne, ministre de l'Information et du Tourisme depuis 1962 est lui-même remplacé en octobre 1969 par le catholique ultra-conservateur Alfredo Sánchez Bella, partisan du retour à l'ordre moral le plus strict, qui restera en poste jusqu'en juin 1973. A la fin de la décennie, alors que le cinéma espagnol traverse une crise financière grave, apparaissent de nouveaux metteurs en scène (Jaime de Armiñán, Víctor Erice, Antonio Giménez Rico, Claudio Guerín, Pedro Olea, Antonio Ribas...) qui, à l'instar d'Eloy de la Iglesia, vont tenter de s'intégrer directement dans le système de production. Au même moment d'autres vont opter, dans la lignée de l'Ecole de Barcelone ou de l'« underground » américain, pour un cinéma indépendant en marge de la production commerciale, en tout cas au début de leur carrière⁴.

1.2. *Fantasia... 3* (1966)

En 1966, Eloy de la Iglesia, alors âgé de 22 ans, signe son premier long-métrage comme réalisateur. Il s'agit d'un film à sketches pour enfants constitué de trois épisodes : *La doncella del mar* d'après *La petite sirène* d'Andersen, *Los tres*

⁴ Vicente Molina Foix en dressa la liste dans un article intitulé « Cineastas independientes, una tendencia del cine español » publié par la revue *Nuestro Cine* dans son numéro de novembre-décembre 1968. Il citait entre autres les noms d'Adolfo Arrieta, Antonio Artero, Francisco Betriu, Antonio Drove, Ricardo Franco, Manuel Gutiérrez Aragón, Emilio Martínez Lázaro, Lorenzo Soler, Alfonso Ungría et Paulino Viota.

pelos del diablo (*Les trois cheveux d'or du diable*) d'après les frères Grimm, et *El mago de Oz* (*Le magicien d'Oz*) d'après L. Frank Baum. Le jeune cinéaste en a écrit le scénario avec le dramaturge Fernando Martín Iniesta, qui était également l'auteur d'une version du *Magicien d'Oz*, récompensée en 1961 par le prix National de Littérature Jeunesse. Eloy de la Iglesia avait déjà lui-même écrit et mis en scène une adaptation du roman pour enfants de L. Frank Baum pour le *Teatro Popular Infantil*. Plusieurs noms qui deviendront célèbres sont cités au générique : les acteurs Juan Diego dans le rôle de Tomasín et Maribel Martín dans celui de Silvia, alors que Teo Escamilla, le futur directeur de la photographie de Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón ou José Luis Borau, est second opérateur.

Reprenant à son compte un reproche qui lui a souvent été fait par la suite, le réalisateur a expliqué qu'il avait réalisé ce qu'il considère comme l'œuvre 0 de sa filmographie (Castro 1974 : 225) par pur opportunisme, profitant des mesures d'aide en faveur des films pour enfants mises en place par García Escudero pour mettre un pied dans le milieu du cinéma, alors qu'il n'était passé ni par l'EOC (Ecole Officielle de Cinéma) ni par l'assistanat, et qu'il ne pouvait se prévaloir d'aucune expérience dans le secteur :

La película me la planteé exclusivamente como una plataforma para entrar en el cine porque veía que era imposible de otra manera. No tenía capacidad de tirarme todos esos años que se requirieron para hacer el meritoriaje, que es la forma de entrar en la industria desde la base. Como, por otra parte, tampoco había ido a la EOC, tenía que inventarme algún artilugio para poderme colar en el cine. La experiencia en el TPI [Teatro Popular Infantil] y en televisión fue decisiva para conseguir mis propósitos (Dopazo 1976).

Eloy de la Iglesia rappelle que la première fois qu'il est entré dans des studios de cinéma (les studios Ballesteros à Madrid), ce fut en qualité de réalisateur et qu'il vit pour la première fois une caméra de 35mm juste avant de prononcer la formule rituelle « Moteur ! Action ! » (Aguilar et Llinás 1996 : 99).

Comme beaucoup d'autres titres pour enfants tournés à la même époque, *Fantasia... 3* n'a pas été exploité commercialement, les subventions permettant en effet aux producteurs de rentrer dans leurs frais avant même de distribuer les films. Il a remporté un discret prix secondaire (troisième mention spéciale du Jury) au IVE Festival de Cinéma et Télévision pour Enfants de Gijón.

1.3. *Algo amargo en la boca* (1969)

Genèse

Ce film dont il coécrit le scénario, peut être considéré comme le véritable début du réalisateur. Le film raconte l'histoire de César, un jeune citadin qui va passer les fêtes de Noël dans une grande maison isolée à la campagne invité par ses deux tantes vieilles filles. Avec elles habitent aussi Ana, sa cousine qui a quitté le couvent et Jacobo, un garçon retardé, fils d'une servante décédée. Dans ce gynécée isolé, sans contact avec l'extérieur, les personnages féminins sont dévorés par la frustration, l'une de ses tantes éprouve un plaisir fétichiste dans la contemplation de l'uniforme militaire de son fiancé défunt étalé sur le lit alors que l'autre, nymphomane, ne cesse de poursuivre César de ses assiduités. L'idiot passe son temps à épier les femmes de la maisonnée par les trous de serrure. L'irruption de cet objet de désir qu'est le jeune homme va réveiller des pulsions enfouies et une sexualité refoulée chez ces femmes frustrées et tourmentées. La jalousie précipitera le drame final.

On peut facilement voir dans le film une parabole de la société franquiste puritaine et répressive, basée sur le refus du plaisir et l'exaltation masochiste de la souffrance et la douleur. Les trois femmes vivent en vase clos, enfermées entre un passé révolu et un présent où le cours du temps semble suspendu. César, le personnage qui incarne l'ouverture et la modernité et qui personnifie la tentation, est abandonné à l'extérieur de la maison et cruellement assassiné par l'idiot, à la fin du film. Les trois femmes resteront enfermées dans leur solitude et leur frustration avec ce goût amer qui ne les quittera désormais plus.

Pour produire son film, Eloy de la Iglesia ne pouvait pas compter sur le soutien financier de sa famille, comme par exemple son ami Pedro Olea, originaire comme lui du Pays basque et issu également d'un milieu bourgeois fortuné. Pour réunir l'argent nécessaire au tournage, il mit sur pied une sorte de coopérative, Acción Films, avec l'aide de quelques amis (Aguilar et Llinás 1996 : 101). Depuis le début de sa carrière, il montre la ferme détermination d'entrer dans les structures industrielles du cinéma, et de ne pas réaliser des films expérimentaux ou destinés à des circuits alternatifs ou minoritaires. Il s'agit certes d'une production modeste dont le budget s'élève à 5.734.422 pesetas, mais qui peut compter sur des moyens

techniques et humains professionnels. Ana Diosdado, actrice et romancière hispano-argentine collabore aux dialogues, d'autres noms connus figurent au générique : Pablo del Amo, le monteur attitré des productions de Elías Querejeta et en particulier des films de Carlos Saura depuis 1965, ou parmi les acteurs : Juan Diego, célèbre pour ses rôles dans des séries télévisées (*Mi hijo y yo*, 1963). Ami du réalisateur, il était déjà intervenu dans *Fantasia 3*, et l'aida à mener à bien ce nouveau projet. Maruchi Fresno, l'interprète de *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), faisait également partie de la distribution. On va en effet trouver dans les premiers films d'Eloy de la Iglesia la volonté de démythifier ou de changer radicalement l'image de certains acteurs associés au cinéma officiel franquiste dans des rôles à contre emploi, il renouvellera par la suite l'expérience avec Carmen Sevilla et Vicente Parra.

Le film est presque tout entier tourné dans un décor unique : une maison isolée à la campagne, avec très peu de personnages, cinq au total. Le tournage dura trois semaines, avec un format, le Techniscope, qui n'était pas le plus adapté à cette histoire intimiste qui multiplie les premiers plans et les plans de détail, celui-ci convenait davantage aux westerns ou aux films d'action. Dans un souci d'économie, il présentait cependant l'avantage de pouvoir tourner avec moitié moins de pellicule (Aguilar et Llinás 1996 : 101).

Algo amargo en la boca s'inscrit dans le courant du cinéma métaphorique, même si sa symbolique est tellement appuyée qu'elle en devient évidente. L'histoire de la mante religieuse qui dévore le mâle, racontée au tout début du film dévoile immédiatement le dénouement, l'insecte est d'ailleurs reproduit sur l'affiche, et la maison où vivent les trois femmes s'appelle *Villa Mantis*. Avec le recul, le cinéaste a reconnu les défauts et les limites de cette première réalisation :

Algo amargo en la boca es una película con carencia absoluta de sutilidad. Es una película a la vez lanzada y cobarde. Vista con perspectiva de unos cuantos años, me parece como una película masturbatoria y adolescente.

En aquella época yo no conocía el lenguaje de la perversión, y con el tiempo y las sucesivas películas he ido madurando hasta lograr una mayor precisión (Castro 1974 : 229).

On trouve déjà en germe, dans ce premier film, des thématiques qui deviendront par la suite des constantes dans l'œuvre du réalisateur : la répression morale et sexuelle, le manque de communication et la violence dans les rapports humains, le corps masculin comme objet de désir, la femme comme sujet actif dans

la relation érotique et enfin, la religion : le jeune mâle est sacrifié par ses victimes la nuit de Noël.

Censure

Traiter aussi ouvertement de sujets tels que le fétichisme, le voyeurisme ou la nymphomanie n'en est pas moins insolite dans le paysage du cinéma espagnol de la fin des années 60, et ne pouvait que lui attirer les foudres de la censure. Une première version du scénario portant le titre *Algo amargo en la boca* est refusée par la commission de censure des scénarios⁵ en vertu des articles 8-4, 9-1, 10, 12, 14 et 18 des Normes de censure de 1963 (BOE 1963 : 3929-3930), le 8 mars 1967. Une seconde version du scénario est présentée le 12 février 1968, sous le titre *Sabor amargo en la boca* mais les censeurs la rejettent également en considérant qu'à part quatre séquences qui ont été supprimées, le sujet et le traitement sont identiques au scénario soumis précédemment (AGA 36/04985). Ils donnent cependant aux producteurs de discrètes indications : Ana ne doit pas être vierge, il ne peut y avoir aucun lien de parenté entre César et les trois femmes et celles-ci ne doivent en aucun cas tuer directement le jeune garçon qui doit être plus âgé que ce que prévoit le scénario (Castro 1974 : 225-226).

La coopérative Acción Films demande l'autorisation de tournage et sollicite le régime d'intérêt spécial le 3 avril 1968, à nouveau avec le titre *Algo amargo en la boca*. Dans le synopsis joint à la demande, les trois femmes n'ont plus de lien de parenté avec César, ce sont simplement des amies de sa famille. Dans la version finale du film, elles seront pourtant respectivement tantes et cousine. La commission de censure des scénarios⁶ autorise le tournage le 11 juin 1968 avec les avertissements suivants :

- p. 21 suprimir el machacamiento de la cabeza del gato
- p. 28 cuidar escena erótica
- p. 75 suprimir en la banda sonora el «jadeo interrumpido»
- p. 96 que no se vea la escena descrita, cuidar en general la reiterada observación de Jacobo por las cerraduras

⁵ Composition inconnue.

⁶ Composition inconnue.

En general se deberá cuidar en la realización la reiteración de escenas morbosas, ya que la acumulación de las mismas podría motivar en su día la prohibición de la película en virtud de la norma 18⁷.

Elle refuse cependant de se prononcer sur la concession du régime spécial avant d'avoir vu le film terminé (AGA 36/04985). Celui-ci est examiné par la commission de censure⁸ réunie le 5 septembre 1968 qui décide d'en interdire l'exploitation sur tout le territoire national. Le 30 septembre, elle reviendra sur sa décision : le film est autorisé mais uniquement pour un public majeur et doit subir six coupures avant de pouvoir être projeté dans les salles de cinéma :

Rollo 2: reducir al mínimo la duración del rezo del rosario, justamente hasta el momento de la salida de Clementina, suprimiendo el resto.

Rollo 3: suprimir el plano en que Clementina levanta el embozo de la cama y mira el cuerpo de César.

Suprimir plano de Ana desvistándose, vista a través de la cerradura.

Suprimir plano de la tetilla de César.

Rollo 4: suprimir todo el jadeo, incluso cuando se ve a Jacobo en imagen directa.

Rollo 8: en la escena del invernadero, entre Ana y César, enlazar el plano de la pareja cuando se echan al suelo, con el de la llegada de Jacobo, suprimiendo los planos intermedios de efusiones amorosas (AGA 36/04182).

Les déboires du film avec la censure ne s'arrêtent pas là, le 25 octobre 1969, la Commission⁹ interdit la bande-annonce « por inconveniente acumulación de escenas eróticas, exhibicionismos y comentario » (AGA 36/04182). Près de deux ans plus tard, la publication d'un encart publicitaire en mars 1971 dans le journal *El Norte de Castilla* de Valladolid est portée à la connaissance de l'organisme censeur. La publicité était assortie des slogans suivants :

Sexual estreno

Nunca el cine español se atrevió a tanto

Es la historia de tres mujeres y un hombre que fue destruido después de haber tenido con las mismas sucesivamente contacto carnal.

Les censeurs décident alors d'engager des actions contre le distributeur du film, considérant comme particulièrement grave l'utilisation des slogans publicitaires incriminés (AGA 36/04182).

⁷ « Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida » (BOE 1963 : 3930).

⁸ Composition inconnue.

⁹ Composition : Florentino Soria, José María Cano, Pascual Cebollada, Pedro Rodrigo et Arturo García García.

Eloy de la Iglesia tire les leçons de ses premiers démêlés avec la censure :

Lo que aprendí de esta experiencia es que con la censura había que resistir, que no era tan fácil engañarla, porque incluso llegaba a ver en la película lo que no había. Creo que acabaron cediendo algo porque sabían que iba a ser un producto minoritario. Pero aprendí a conocerla, lo que no es poco, a saber cómo era el enemigo. Estábamos entrando en el tardofranquismo, cuando la censura pretendía no ser notada, era vergonzante, se sabía denunciada. Era cuando se estaba empezando a pedir tímidamente su desaparición y que aplicaran el código penal, algo que se pidió en la asamblea del ASDREC [Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine] en 1969 (Aguilar et Llinás 1996 : 104-105).

Réception

Le film sort finalement à Barcelone le 10 novembre 1969, mais doit attendre encore plusieurs années avant d'être projeté sur les écrans madrilènes (14 juin 1972), avec un succès limité, selon les chiffres du ministère de la Culture, il n'attire que 248.182 spectateurs.

Mal distribuée, sortie dans des conditions peu favorables, furtivement au début de l'été et avec plusieurs années de retard à Madrid, cette première réalisation personnelle est fraîchement accueillie par la critique. Lorsque le film est présenté, très discrètement, à Barcelone le 10 novembre 1969, seule la revue cinématographique *Nuevo Fotogramas* s'en fait l'écho dans son numéro du 21 novembre. La critique signée par Jaime Picas se terminait sur une note particulièrement élogieuse :

Su película está contada sin ambages y sin pérdidas de tiempo. La narración es escueta (lo que en cierto modo, equivale a decir específicamente cinematográfica). Envueltos en la estructura del folletín se encuentran elementos equivalentes a los que manejan en su cine los más ambiciosos «contestatarios» cinematográficos españoles del momento. Eloy de la Iglesia arremete contra estructuras, tabús, mitos e instituciones. Destruye, derrumba, derrocha en extensión y, si bien se mira, hasta en profundidad. Y lo hace de una manera inteligible, sustituyendo el disfraz intelectual que usan tantos de sus colegas por otro mucho más eficaz: el de la más absoluta vulgaridad. ¿Será necesario que diga que considero a Eloy de la Iglesia un hombre realmente inteligente y un director muy interesante? De momento me permito decir: atención a ese nuevo director español. (Picas 1969).

La plupart des critiques sont publiées lors de la projection du film sur les écrans de la capitale près de trois ans plus tard, le 14 juin 1972, c'est à dire après la sortie à Madrid de *El techo de cristal* (3 mai 1971) et de *Cuadrilátero* à Barcelone (6 juillet 1970). Elles sont généralement défavorables. Fernando Méndez-Leite, après

avoir raillé les invraisemblances du scénario, arrive à la conclusion inverse de celle de son collègue barcelonais dans la même revue :

[...] terminé por rebelarme contra la zafiedad, lo evidente, la insistencia, la falta del más mínimo sentido de lo que es el ritmo, lo ridículo de unos diálogos «muy naturales», el no tener la más remota idea del porqué un plano no puede ir después del anterior. [...]

Mis compañeros en NUEVO FOTOGRAMAS Jaime Picas y Mister Belvedere, a los que tengo un gran respeto, han hablado en varias ocasiones del cine de este chico en tono elogioso. Por mi respeto a mis propias convicciones, debo enfrentarme a esa opinión. A mí el cine de Eloy de la Iglesia me parece espantoso (Méndez-Leite 1972).

Dans une lettre ouverte publiée dans la revue en réponse à la critique, le réalisateur assume certaines des erreurs de réalisation signalées par Méndez-Leite : « considero la película posiblemente peor que puedas hacerlo tú : ingenua, infantil, mal realizada, tosca (entre sus más destacados defectos, aparte de otros muchos que me parece de mal gusto enumerar por respeto a quienes trabajaron conmigo) » mais il se fait fort de rappeler que le film a été tourné il y a plus de quatre ans et défend coûte que coûte la validité du sujet (Iglesia 1972). Pedro Crespo dans *Arriba*, l'organe officiel du Movimiento, le parti unique franquiste, partage un point de vue semblable à celui du réalisateur, il juge le sujet intéressant mais considère que le traitement cinématographique est un échec complet (Crespo 1972).

La plupart des critiques de la presse quotidienne se rangent à l'avis de Fernando Méndez-Leite. Celle publiée dans le quotidien d'extrême droite *El Alcázar* le 21 juin 1972 compare défavorablement *Algo amargo en la boca* avec *El seductor* (*Les proies*) de Don Siegel (1971) qui, avec davantage de maîtrise technique, parvient à un résultat autrement plus efficace et intéressant que le jeune réalisateur espagnol et sans avoir recours à un symbolisme aussi appuyé et à des allusions aussi évidentes (J. H. 1972).

Une critique anonyme de *Pueblo* (1972), le quotidien des syndicats verticaux, juge aussi très négativement la première réalisation d'Eloy de la Iglesia, la considérant un échec sur tous les plans. A un scénario pompeux et manquant totalement d'originalité, s'ajoutent des dialogues ridicules qui provoquent le fou-rire et une direction d'acteurs qui brille par son absence.

Seul Alfonso Sánchez dans le journal du soir *Informaciones*, qui était presque devenu un quotidien d'opposition à la fin du franquisme, fait preuve d'indulgence,

soulignant qu'il s'agit d'un premier film et que dès le suivant, *El techo de cristal*, Eloy de la Iglesia a su corrigir ses erreurs de jeunesse et a pleinement démontré qu'il était un réalisateur important dans le paysage du cinéma espagnol (Sánchez, Alfonso 1972).

Dès son premier film, Eloy de la Iglesia divise la critique ; par ailleurs, on peut remarquer que beaucoup des reproches récurrents qui seront faits par la suite à son cinéma sont déjà présents dans la réception critique d'*Algo amargo en la boca* : facilité, opportunisme, provocation gratuite, déficiences techniques, manque de subtilité dans la mise en scène...

1.4 Cuadrilátero (1970)

Genèse

Suite aux problèmes de distribution que rencontre *Algo amargo en la boca*, Eloy de la Iglesia tente de retourner à TVE mais n'y parvient pas et doit solliciter l'aide financière de sa famille. C'est alors qu'on lui propose de tourner *Cuadrilátero*, un film de boxe. Il aborde ce nouveau projet alors que le précédent n'est pas encore sorti à Madrid. Après avoir réalisé une œuvre pour enfants qu'il qualifie lui-même d'opportuniste et un film d'auteur, pour lequel il a bénéficié d'une très grande liberté d'action, le cinéaste envisage cette commande comme une nouvelle étape de sa formation, le prix à payer pour faire son entrée dans l'industrie du cinéma. Il déclare : « tenía la convicción de que si quería meterme en la industria era precisa cierta continuidad. No estaba dispuesto a rechazar propuestas en las que pudiera incorporar algo o que me sirvieran como práctica profesional » (Aguilar et Llinás 1996 : 105).

L'idée de départ lui semblait séduisante : faire un film de boxe où l'on verrait à l'œuvre l'exploitation sociale et la violence inhérente à ce milieu interlope où se côtoient le luxe et la misère. Le producteur, Arturo Marcos, ne l'entendait cependant pas de cette oreille, il voulait tout simplement un film de genre, dans la lignée de *El marino de los puños de oro* (1968) de Rafael Gil, qui mettait en scène l'autre grande figure espagnole du ring du moment, Pedro Carrasco. Dans le film d'Eloy de la Iglesia la vedette était José Legrá, un célèbre boxeur d'origine cubaine, champion du monde des poids plumes en 1968. Le réalisateur explique :

Me lo planteé como la historia de un enfrentamiento entre dos hombres a través de un empresario que les paga para ello. La explotación de unos por otros dentro de un clima de tremenda violencia me resultaba sugestivo en abstracto. No había visto nunca un combate de boxeo. Del cine americano de ese género conocía poco, *El ídolo de barro* y algo más. La película quedó muy mal, ya que el planteamiento de la productora era distinto. Yo quería hacer una cosa diferente y en el choque salió malparado el film (Casado 1976).

Eloy de la Iglesia a très vite renié ce film, il envisagea même de ne pas le signer, jugeant excessives les interventions du producteur dans la réalisation (Aguilar et Llinás 1996 : 105). Celui-ci ne lui a laissé aucune marge de manœuvre en termes de liberté créatrice, le film a, en effet, beaucoup plus en commun avec l'univers du scénariste Antonio Fos, un des plus prolifiques du cinéma commercial de l'époque, qu'avec celui d'Eloy de la Iglesia. Très lucidement, le réalisateur a su voir que son insuffisante maîtrise de la technique était un sérieux handicap pour aborder ce type de réalisation :

Cuando yo hice la película no tenía ni noción de técnica. En la primera esto no era imprescindible porque predominaba la idea y la inspiración. *Cuadrilátero* en cambio, lo exigía. Tenía que haber sido hecha con estilo de cine americano. Ni la técnica me ayudaba a narrar bien una historia en la que yo no creía, ni lo que yo quería lo podía hacer (Casado 1976).

Le film raconte une histoire assez banale de rivalité et de vengeance ayant pour cadre le milieu de la boxe. Óscar, un riche bourgeois qui organise des combats, cherche à lancer deux jeunes champions, Miguel et José (interprété par José Legrá). Les deux boxeurs sont amis mais Óscar les fait s'affronter, lorsqu'il apprend que Miguel va épouser Elena, une jeune fille qu'il considère comme sa propriété. Miguel est gravement blessé lors du combat qui l'oppose à José, mais Elena reste à ses côtés et c'est Young Miranda, l'entraîneur déchu qui a été autrefois lui aussi victime des agissements d'Óscar qui va se venger de ce dernier.

Censure

La censure va pourtant surveiller de près ce nouveau film d'Eloy de la Iglesia. Les censeurs ont retenu le nom du jeune réalisateur débutant, comme le montre le rapport de Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso :

[...] mantengo lo que dije en mi informe anterior: cuidar las escenas de violencia y de erotismo (advertencia que subrayo ahora, ya que antes lo leí como

previa, y ahora sé que el guión está siendo dirigido por un realizador al que debemos aquel gato aplastado por una piedra y aquellas escenas de alcoba que hicieron nuestras delicias en *Algo amargo en la boca*) (AGA 36/05008).

D'autre part, il s'agit d'un film grand public à la différence d'*Algo amargo en la boca*, ce qui va motiver une plus grande vigilance. La commission de censure¹⁰ autorise cependant le 12 mars 1969 la deuxième version du scénario, avec seulement deux modifications et une mise en garde générale au réalisateur : « en general se deberán cuidar en la realización los excesos de violencia, exhibicionismo y de erotismo a fin de no incurrir en la Norma 18 » (AGA 36/05008), mais refuse d'accorder le bénéfice de « l'intérêt spécial ».

La commission de censure¹¹ se réunit le 20 novembre pour examiner le film terminé et décide à l'unanimité de l'autoriser pour les spectateurs de plus de 18 ans, sans demander aucune coupe dans la pellicule (AGA 36/04193).

Réception

Le film sort d'abord à Barcelone le 6 juillet 1970, puis à Madrid, en plein été et dans le cadre d'une double séance, deux ans plus tard, le 7 août 1972, c'est-à-dire avant *Algo amargo en la boca*, mais après *El techo de cristal*, la réalisation suivante d'Eloy de la Iglesia. Entre-temps, José Legrá, l'étoile de la boxe, n'était plus au faîte de sa gloire et *Cuadrilátero* ne suscita que très peu d'intérêt de la part du public (184.956 spectateurs) ou de la critique. Jesús Peláez (1972) souligne dans *El Alcázar* l'intérêt purement conjoncturel de cette production, que sa sortie tardive a rendue inopérante, d'autant plus que les qualités cinématographiques du film sont plus que médiocres.

Jaime Picas, pour sa part, à Barcelone, continue à croire en Eloy de la Iglesia et à défendre sa vision d'un cinéma populaire :

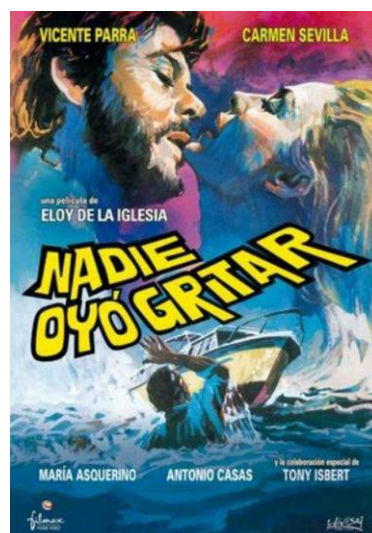
De Eloy de la Iglesia hablé con curiosidad e interés a raíz del estreno de su película *Algo amargo en la boca*, ejemplo de un cine popular efectivo, aunque primario. *Cuadrilátero* atraía, pues mi atención. Me interesaba comprobar la posible

¹⁰ Composition : Luis Gómez Mesa, Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso et Pedro Rodrigo.

¹¹ Composition : Manuel Andrés Zabala (vice president), révérend père Marcelino Zapico, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, José María Cano, José Antonio de Ory, Marcelo Arroita-Jáuregui, Pedro Rodrigo, Juan Bautista Pérez Azpeitia, Luis Ayuso, Carlos Moreno Arenas et Arturo García y García.

evolución del autor o la confirmación de un estilo. Bien, lo cierto es que Eloy de la Iglesia no se ha movido aparentemente de donde estaba. Su cine sigue siendo popular, efectivo... y primario. Enormemente primario. Lo son el planteamiento del guión, la dirección de actores, la realización... Y sin embargo me resisto a desaprobador el intento de un director que demuestra, sin lugar a dudas, que posee el más seguro de los instintos para adecuar su obra al público al que va destinada, convirtiéndola de esta manera en un arma eficaz para atacar determinadas convicciones, determinados mitos. Sigo creyendo en el éxito de ese realizador (Picas 1970).

2. Trois films de genre



2.1 Le cinéma espagnol des dernières années de la dictature

Le nouveau ministre de l'Information et du Tourisme qui remplaça Manuel Fraga Iribarne en octobre 1969, Alfredo Sánchez Bella, s'opposa à toute tentative de libéralisation dans le domaine du cinéma. Sa politique provoqua bientôt un conflit avec les producteurs qui, en accord avec leurs intérêts financiers, plaidaient pour un relâchement de la censure. Les nouvelles normes plus souples de « qualification cinématographiques » n'entreront en vigueur qu'en 1975, l'année de la mort du dictateur.

Les producteurs mirent alors en place un système de doubles versions toléré par les autorités, les spectateurs espagnols ne voyaient qu'une version édulcorée, soigneusement expurgée de tout contenu érotique trop explicite qui aurait pu heurter les censeurs, alors que les copies exploitées sur les marchés étrangers avaient droit à des scènes beaucoup plus osées. La censure ne pouvait cependant pas s'opposer indéfiniment à l'évolution des mœurs. De nouvelles normes de « qualification cinématographiques » sont édictées en février 1975. Celles-ci finissent par autoriser le nu « lorsqu'il serait exigé par l'unité totale du film, sans être présenté avec l'intention d'éveiller des passions chez le spectateur normal, et sans tomber dans la pornographie » (Larraz 1986 : 197). Commença alors le phénomène que l'on baptisa « *destape* » (du verbe *destapar* : découvrir, dévoiler) qui allait dominer le cinéma espagnol de l'époque de la Transition. Le succès commercial des films allait désormais se mesurer à l'aune des charmes que les actrices y dévoileraient.

Dans le domaine de la comédie, on assista au triomphe du *landismo*, du nom de l'acteur Alfredo Landa qui s'était spécialisé dans des comédies égrillardes aux effets appuyés, où il interprétait le rôle d'un réprimé sexuel libidineux. Un des plus grands succès de la fin du franquisme fut la comédie *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971), sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la deuxième partie. Alfredo Landa y incarnait un tailleur pour dames qui pour détourner les soupçons des maris jaloux feignait d'être homosexuel. Pedro Lazaga et Mariano Ozores sont sans conteste les réalisateurs les plus prolifiques de cette période. *Vente a Alemania Pepe* (1970), une des plus célèbres réalisations du premier, interprétée par l'inévitable Alfredo Landa, constitue « un bon révélateur de l'idéologie conservatrice et nationaliste véhiculée par beaucoup de ces films » (Larraz 1986 : 198).

Parmi les autres genres populaires, le western espagnol connaît un irrémédiable déclin, alors que la vogue du cinéma d'épouvante se poursuit (Seguin 1994 : 86). En 1971, Amando de Ossorio lance, dans le sillage du succès remporté par le film de Georges Romero *La nuit des morts-vivants* (*The Night of the Living Dead*, 1968), une série très populaire avec *La noche del terror ciego* (*La révolte des morts vivants*) où une horde de templiers revient accomplir une obscure vengeance. L'acteur Paul Naschy (pseudonyme de Jacinto Molina) devient internationalement célèbre grâce à son interprétation du loup-garou Waldemar Daninski qui apparaîtra dans une douzaine de titres dirigés par des spécialistes espagnols du genre.

On assiste à une tentative de rénovation avec le cinéma de la « troisième voie », trouvaille d'un producteur expérimenté et entreprenant, José Luis Dibildos. Celui-ci avait connu le succès à la fin des années cinquante avec des comédies « modernes » dirigées par Pedro Lazaga, dans lesquelles on trouvait de jolies jeunes filles évoluant dans d'élégants décors : *Muchachas de azul* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Luna de verano* (1958). Au début des années soixante-dix, il décida de produire « des films qui seraient à la fois divertissants et légèrement critiques. La « troisième voie » qu'il préconisait se situait donc « à mi-chemin entre le cinéma bassement commercial et les films d'auteur qui ne touchaient trop souvent que le maigre public des salles d'art et d'essai » (Larraz 1986 : 200). Pour ce faire, il constitua une équipe associant les metteurs en scène Roberto Bodegas et Antonio Drove et le jeune scénariste José Luis Garci, alors que lui-même participait également à l'écriture des scénarios. Roberto Bodegas réalisa trois comédies aigres-douces qui réussirent à toucher le grand public pour Ágata Films, la maison de production de Dibildos : *Españolas en París* (1970), *Vida conyugal sana* (1973) et *Los nuevos españoles* (1974). Antonio Drove tourna deux autres films pour le producteur : *Tocata y fuga de Lolita* (1974), qui connut un très grand succès, et *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1974), qui ne rencontra pas le même succès critique et commerciale. Cet échec relatif marqua la fin de l'expérience de la « troisième voie ». José Sacristán, Ana Belén ou María Luisa San José, que l'on retrouvera plus tard dans les films d'Eloy de la Iglesia, étaient les interprètes habituels de ces films divertissants, destinés au grand public mais qui savaient rendre compte des changements de mentalités de la société espagnole.

Les vétérans comme Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga et Fernando Fernán Gómez rencontrent des difficultés pour mener à bien leurs projets. Bardem se dirige vers un cinéma commercial avec notamment *La corrupción de Chris Miller* (1973), un film de terreur interprété par Marisol et Jean Seberg. Les cinéastes du Nouveau Cinema Espagnol peinent également à tourner dans un contexte très défavorable. Certains durent se résigner à abandonner toute prétention artistique et se tournèrent vers le cinéma commercial. Carlos Saura, grâce à l'appui décisif du producteur Elías Querejeta, est un des rares à pouvoir poursuivre une œuvre personnelle. Il réalise certains de ses films les plus importants à cette époque : *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973) et *Cría Cuervos* (1975).

Dans les dernières années de la dictature, quelques jeunes metteurs en scène radicaux qui refusaient les règles du marché et les normes administratives, lancèrent un cinéma indépendant ou alternatif qui proposait une rupture avec l'idéologie dominante et les structures classiques de production et de distribution¹². Ainsi, à Barcelone, la coopérative de production et de distribution, La central del curt, commença en 1974 à diffuser ses courts-métrages auprès des ciné-clubs et des syndicats (Larraz 1986 : 229).

Un ministre plus libéral, Pío Cabanillas, est nommé en janvier 1974, et l'une de ses premières mesures fut l'autorisation d'une centaine de films étrangers jusqu'alors interdits, mais il se heurta très vite au « bunker », le cercle le plus immobiliste du régime et il dut démissionner en octobre 1974, à la suite du scandale causé par *La prima Angélica*, le film de Saura dont il avait autorisé la projection.

2.2 L'entrée dans l'industrie

Les œuvres d'Eloy de la Iglesia réalisées au début des années 70 seront des films de genre – *thrillers* psychologiques, film d'épouvante –, tributaires des modes de l'époque et des stratégies commerciales des producteurs. Mais le jeune réalisateur a tiré les leçons de l'expérience malheureuse de *Cuadrilátero*, il les abordera désormais avec une plus grande maturité, grâce à une meilleure connaissance du

¹² Ce courant rejetait ce qu'à peu près au même moment en France, certains critiques nommaient le modèle NRI (Narratif-Représentatif-Industriel) (Prédal 2004 : 86).

milieu cinématographique. Ses premiers succès commerciaux lui donneront en outre beaucoup plus de poids pour négocier face aux producteurs, et faire triompher ses choix dans la réalisation d'histoires qui au départ, pour deux d'entre elles en tout cas, ne lui appartenaient pas. Ces trois films lui serviront pour prendre définitivement pied dans l'industrie cinématographique et en feront un réalisateur connu, voire reconnu. Pour Eloy de la Iglesia, le thriller offrait l'avantage de pouvoir creuser la psychologie des personnages et d'aborder de façon indirecte certains aspects de la réalité la plus immédiate qui l'intéressaient tout particulièrement.

Le thriller dans ses différents formats, est un genre sans grande tradition dans le cinéma espagnol malgré l'apparition d'un cinéma noir barcelonais dans les années 50 (Seguin 1994 : 57), José Enrique Monterde situe sa véritable éclosion à la fin des années 70 (1993 : 142-144). Sous le Franquisme, au temps des pionniers du genre, avec des titres tels que : *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) ou *091: Policía al habla* (José María Forqué, 1960), à cause de la censure, il devait passer par l'exaltation de la police et délivrer un message édifiant. Monterde relève également que les ambitions du thriller immédiatement antérieur à 1975 étaient supérieures à celles d'autres genres comme le film d'horreur, il cite à titre d'exemple trois œuvres d'Eloy de la Iglesia *El techo de cristal*, *La semana del asesino* et *Nadie oyó gritar* dans lesquelles il apprécie les premières marques d'un auteur (1993 : 36-37).

2.3 *El techo de cristal* (1971)

Genèse

El techo de cristal est une production importante, avec une vedette et des moyens financiers et techniques conséquents. L'idée du film est née du scénariste Antonio Fos, qui avait écrit *Cuadrilátero*, mais cette fois-ci Eloy de la Iglesia est associé à l'écriture du scénario. L'intrigue s'inspire de grands classiques du film de suspense comme *Gaslight* (*Hantise*, George Cukor, 1944), *Sorry, wrong number* (*Raccrochez, c'est une erreur*, Anatole Litvak, 1948), *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, 1954) ou encore *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955).

La trame est la suivante : Marta habite dans une grande bâtisse isolée à la campagne, elle est souvent seule, car le travail de son mari oblige ce dernier à s'absenter fréquemment. Elle entend des bruits inquiétants provenant de l'appartement situé au-dessus du sien, bientôt elle s'imagine que sa voisine Julia a tué son mari et que pour faire disparaître le corps, elle jette chaque jour des morceaux du cadavre aux cochons. En même temps, elle se sent attirée par un voisin sculpteur qu'elle soupçonne d'entretenir une liaison avec Julia.

On comprend aisément que cette histoire, qui à certains égards rappelle *Algo amargo en la boca*, ait intéressé Eloy de la Iglesia. Le réalisateur en a accentué le climat érotique et le voyeurisme. Eloy de la Iglesia est parvenu à personnaliser une histoire qui ne lui appartenait pas au départ. Il fait le choix de filmer avec une caméra légère et subjective qui épouse souvent le point de vue du mystérieux voyeur, qui reste constamment hors-champ et dont la présence n'est trahie que par le dé clic d'un appareil photo¹³, tandis que pour rendre le monologue intérieur, il évite la lourdeur de la voix *off*, et fait parler Marta avec son chat. Il s'attache surtout à recréer une ambiance et à creuser la psychologie du personnage principal en jouant sur l'insécurité et les tensions auxquelles est soumise cette femme paranoïaque et abandonnée, tout cela au détriment de l'intrigue à suspens qui au fond l'intéresse très peu :

El guión estaba hecho dentro de las claves de cine de suspense clásico por un guionista como Antonio Fos, estudioso del género que pretendía hacer un film del estilo de *Las diabólicas* (yo no había visto esta película todavía). Me limité a reflejar el clima, que era lo que me interesaba, de la soledad de una mujer, donde evidentemente no pasaba nada ni tampoco iba a suceder al final. Traté de reflejar la psicología de la mujer española, con su represión, tristeza y angustia, la misma que puede tener ahora (Casado 1976).

C'est pourquoi on retrouve dans ce film des motifs récurrents dans l'œuvre du cinéaste : une maison isolée, une femme seule, frustrée sexuellement et habitée par un désir érotique qu'elle se refuse à admettre, de nouveau l'homme comme objet de désir (ici figuré par le torse nu de Dean Selmier), la violence... mais aussi des

¹³ « [La parte del 'voyeur'] era lo único que me interesaba de la historia, y si no hubiese sido por esa parte es muy probable que no hubiese aceptado la historia » a déclaré le réalisateur (Castro 1974 : 227).

images d'une sexualité libérée avec le personnage de la jeune Rosa interprété par Emma Cohen.

Selon le réalisateur, le film offre au moins deux niveaux de lecture :

En *El techo de cristal* hay varias películas mezcladas. Por un lado está la película personal mía : la mujer sola, reprimida, asustada, con un miedo inconsciente y casi sobrenatural de lo que le viene de arriba y por otro lado está la película de «suspense» que es un género que yo desconocía por completo [...] A mí lo único que me parece válido es el clima, la atmósfera de miedo, la abstracción de ese miedo, no como algo concreto, sino como el miedo que rodea a la mujer y la hace comportarse de modo irracional. La anécdota es estúpida (Dopazo 1976).

Dans *El techo de cristal*, Carmen Sevilla change radicalement de registre, elle voulait abandonner son image folklorique ou d'actrice de comédies légères qui lui était alors associée, depuis ses rôles à succès des années 50 aux côtés de Jorge Negrete ou de Luis Mariano. Surnommée « la fiancée de l'Espagne », elle était devenue une des plus grandes vedettes du cinéma et de la chanson de l'époque. A la fin des années 60, elle était à la recherche de personnages plus dramatiques et plus complexes qui lui permettraient de prouver son talent de comédienne et de relancer une carrière d'actrice qui languissait depuis quelques années. Carmen Sevilla s'est beaucoup investie dans le film et est pour beaucoup dans son succès. Elle renouvellera l'expérience trois ans plus tard dans *Nadie oyó gritar* face à Vicente Parra, un autre acteur « récupéré » par Eloy de la Iglesia. Sur l'utilisation qu'il fait d'acteurs ou d'actrices célèbres dont l'image est associée au cinéma officiel dans des rôles à contre-emploi, Eloy de la Iglesia s'est expliqué dans un entretien avec Maruja Torres en 1974 : « es algo que desde el punto de vista comercial ha funcionado muy bien, sobre todo en *El techo de cristal*. Artísticamente, además, es una experiencia muy curiosa, muy tentadora, de construcción y destrucción simultánea » (Torres, Maruja 1974).

Censure

La censure s'est montrée relativement indulgente avec *El techo de cristal*, n'exigeant qu'un nombre très limité de modifications ou de coupures. La commission de censure¹⁴ autorise le scénario le 20 mai 1970 avec des demandes de

¹⁴ Composition : Luis Gómez Mesa, Marcelo Arroita-Jáurregui et Pedro Rodrigo.

modifications mineures concernant des expressions jugées vulgaires et l'érotisme trop d'explicite de la séquence 63 : « Que los ruidos que oye Marta¹⁵ desde la cama le produzcan únicamente terror, suprimiendo cualquier otro tipo de sensaciones y menos aún las que refleja el guión ». Les censeurs exigent encore que toute allusion à une attirance homosexuelle entre Rita¹⁶ et Marta soit supprimée à la réalisation et assortissent leur autorisation d'une mise en garde générale :

Cuidar en general los excesos de exhibicionismo y erotismo así como las escenas morbosas con perros, flores, sangre, etc.

La realización de las escenas sobre las que ha recaído la anterior advertencia, deberá adecuarse a las Normas de Censura vigentes, ya que la infracción de las mismas podría dar lugar a supresiones e incluso a la prohibición de la película, con los consiguientes prejuicios para la empresa productora (AGA 36/5047).

Avec *Algo amargo en la boca*, Eloy de la Iglesia s'était fait une réputation auprès des censeurs, il était devenu un réalisateur à surveiller de près, pour ses audaces sexuelles. C'est ce que laisse entendre le rapport de Luis Gómez Mesa : « Después de lo ocurrido con *Algo amargo en la boca*, película de Eloy de la Iglesia, conviene hacerle una indicación o advertencia general sobre las escenas amorosas » (AGA 36/5047).

La même commission refuse d'accorder les bénéfices de l'intérêt spécial, arguant que le scénario ne remplit pas les conditions requises par l'arrêté ministériel du 19 août 1964. Le rapport de Pedro Rodrigo est à cet égard éloquent :

El asunto resulta idóneo para una película corriente de terror e intriga policiaca. Interesante y bien entramado. Pero nada más. No tiene un valor temático excepcional y, como por otra parte, su realizador en anterior película demostró pocas condiciones fílmicas, no cabe promover esta nueva realización, que debe hacerla por su cuenta y riesgo el productor (AGA 36/5047).

Pour sa part, Marcelo Arroita-Jáuregui, ancien rédacteur de la revue *Film Ideal* et critique cinématographique du quotidien *Arriba*, rédige un long compte-rendu dans lequel se mêlent censure et critique cinématographique :

Claramente inspirado en *Sorry wrong number*¹⁷, el viejo «suspense» norteamericano, historia de «suspense» aderezada con ciertas notas de erotismo estabular y unos cuantos crímenes. La historia, para que no resulte totalmente increíble necesitaría una habilidad en el realizador que no creo que se dé en el ínclito

¹⁵ Il s'agit de bruits de sommeil.

¹⁶ Dans la version finale, le personnage de la voisine est prénommée Julia.

¹⁷ *Raccrochez, c'est une erreur* (Anatole Litvak, 1948)

autor de *Algo amargo en la boca* y *Cuadrilátero*, porque se descargan todas las sospechas sobre un personaje: Ricardo, y luego al final es más inocente que una azucena, porque así lo han querido los guionistas.

Cuidar las escenas de erotismo (incluso, en la descripción, parecía insinuarse cierto toque lesbiano entre Rita y Marta, aunque luego la acción no lo hace posible), [...] En segundo lugar, en la secuencia 63, que los ruidos que oye Marta desde la cama le produzcan únicamente terror, suprimiendo radicalmente cualquier otro tipo de sensaciones: en el guión hay una verdadera masturbación (AGA 36/5047).

La commission de censure autorise le film le 15 décembre 1970, pour les spectateurs âgés de plus de 18 ans et sous réserve de deux modifications mineures :

Instrucciones:

Rollo 2: suavizar diálogo del campesino, sustituyendo las expresiones groseras. Sustituir la palabra «magreo» por «manoseo».

Rollo 4: suprimir flash en el que aparece el pecho de Rosa (AGA 36/04209).

Réception

El techo de cristal valut à Carmen Sevilla le prix de la meilleure actrice du Círculo de Escritores Cinematográficos, ainsi que le prix à la meilleure actrice révélation à Emma Cohen.

Le film fut un très grand succès commercial, il attira plus d'un million de spectateurs dans les salles (1.053.574 selon les chiffres du Ministère de la Culture, mais très probablement beaucoup plus), le fait de voir Carmen Sevilla évoluer dans un climat très érotique n'y fut sans doute pas étranger. Quoiqu'il en soit, le film resta quatorze semaines à l'affiche à Madrid et se classa au sixième rang sur la liste des films espagnols de l'année 1971 en termes de recettes.

La réception critique de *El techo de cristal* est généralement positive. Si certains critiques le jugent uniquement à l'aune des règles du film de suspense, d'autres vont y déceler les véritables intentions du réalisateur, derrière les conventions génériques, tantôt pour le lui reprocher, le plus souvent au contraire pour saluer cet effort de rénovation. L'excellente interprétation de Carmen Sevilla fait l'unanimité.

Une critique anonyme du quotidien *Arriba* souligne les influences perceptibles dans le film – « de *Luz de gas* à *Sola en la oscuridad*¹⁸, pasando por

¹⁸ *Wait Until Dark* (*Seule dans la nuit*, Terence Young, 1967).

Crimen perfecto y *Las diabólicas*, la realización refleja influencias directísimas de Hitchcock, de Clouzot y hasta de Lelouch » –, mais insiste sur l'échec de leur fusion, qu'elle estime particulièrement indigeste. Selon ce texte, le film ne fonctionne tout simplement pas comme *thriller* car il passe à côté des objectifs du genre (*Arriba* 1971).

Dans le quotidien monarchiste *ABC*, Antonio de Obregón, après avoir souligné l'impeccable facture du film, tant au niveau de la réalisation que de l'interprétation, qui le met à la hauteur des meilleures productions espagnoles et étrangères, estime au contraire :

Hay atmósfera, ambiente, clima y se pasa mucho miedo. [...].

Lo mejor [...] es la localización, los personajes, el misterio que envuelve a la protagonista entre la obsesión y la realidad. La intriga está perfectamente conseguida [...].

Es un relato cinematográficamente muy bien narrado, sin recurrir a « gags » o recursos de otros géneros [...] (Obregón 1971).

Pueblo publie une critique dithyrambique, sous-titrée : « Confirmación de una gran actriz » :

Un « suspense » integral, con cuantos alicientes requiere el género, uno de los favoritos entre todos los públicos. « Supersuspense », cabría decir, puesto que la cantidad de elementos acumulados sobrepasa, con mucho, la media habitual establecida. [...] el espectador queda prendido en la trama a partir de los primeros fotogramas, y surgen gritos femeninos unánimes justo cuando se pretendía durante las escenas « de miedo ». El director busca, además, enfoques propios, dotados de la posible novedad, para subrayar planos sin caer en peligrosos divismos, sino siempre al servicio de la acción, bien contada y cuyo misterio está mantenido hasta el final (*Pueblo* 1971).

Nuevo Diario se montre beaucoup moins enthousiaste mais relève néanmoins que l'intérêt du film se situe ailleurs que dans l'intrigue à suspens :

El techo de cristal entra dentro del género de suspense, con aditamentos de cine fantástico y de un erotismo difuso y tímido, que naturalmente no es imputable ni al director ni a los guionistas. Donde falla es precisamente en el aspecto de suspense, pues el misterio tarda demasiado en plantearse, y se juega con una sorpresa que, finalmente, no lo es [...].

La mayoría de las escenas se escapan a la línea central y recorren caminos imposibles. [...] y, sin embargo, es aquí donde encontramos las posibilidades de Eloy de la Iglesia, que sabe crear a veces cierta tensión erótica, cierto malestar en la actriz principal, que se mueve entre la represión y el deseo (*Nuevo Diario* 1971).

Jaime Picas dans *Nuevo Fotogramas* continue à soutenir indéfectiblement le réalisateur, considérant que *El techo de cristal* confirme son talent et le hisse au niveau des meilleurs spécialistes européens de la cruauté (Picas 1971).

2.4 *La semana del asesino* (1972)

Genèse

Le grand succès commercial de *El techo de cristal*, son quatrième long-métrage, permet à Eloy de la Iglesia d'entreprendre la réalisation d'un projet antérieur beaucoup plus personnel et ambitieux : *La semana del asesino*, que personne jusqu'alors ne voulait se risquer à financer. La production est finalement prise en charge par José Truchado, un acteur, scénariste et futur réalisateur de série B, qui venait de se lancer dans la production de films populaires, mais c'est l'acteur Vicente Parra qui apporte la plus grande partie des fonds nécessaires. Celui-ci voulait suivre les pas de Carmen Sevilla, qui avait donné un nouvel élan à sa carrière grâce à *El techo de cristal*. Vicente Parra était marqué par son image mièvre de roi d'opérette, qu'avait contribué à créer son personnage le plus connu, celui du roi Alphonse XII, éploré par la perte de sa jeune épouse, dans deux films qui eurent beaucoup de succès : *¿Dónde vas Alfonso XII ?* (Luis César Amadori, 1958) et sa suite *¿Dónde vas triste de ti ?* (1960). A la fin des années 60, boudé par le cinéma, il s'était surtout consacré au théâtre. Vicente Parra s'impliqua personnellement dans la production du film, risquant son image et son argent dans l'entreprise.

Le tournage fut particulièrement éprouvant pour toute l'équipe : une bonne partie des acteurs et des techniciens était persuadée que le film n'obtiendrait jamais le visa d'exploitation et qu'il ruinerait son producteur. Le tournage commença alors que le scénario n'avait pas obtenu l'autorisation de la censure. Trois semaines plus tard, la commission émit un avis défavorable, ce qui condamnait irrémédiablement le projet. Antonio Fos (qui avait déjà collaboré avec Eloy de la Iglesia dans *Cuadrilátero* et *El techo de cristal*), réécrivit un nouveau scénario qui fut autorisé. Le réalisateur a affirmé qu'il n'avait pas lu cette nouvelle version, et qu'il avait continué à tourner à partir de la première. Par conséquent, le film qui a été présenté à la censure s'éloignait considérablement du scénario autorisé, ce qui entraîna d'innombrables problèmes. Les censeurs obligèrent le producteur à tourner à

nouveau la scène finale, cinq mois après la fin du tournage (Peláez Paz 1997 : 693 ; Castro 1974 : 227-228).

Le scénario, signé par Antonio Fos et Eloy de la Iglesia, part d'une idée originale du réalisateur. Marcos est un ouvrier des abattoirs d'une quarantaine d'années. Il vit dans une maisonnette au milieu d'un terrain vague où des immeubles modernes sont en construction. Un soir, à la suite d'une dispute, il tue un chauffeur de taxi. Puis il abat aussi sa fiancée qui le pousse à se dénoncer à la police. Il entre alors dans une spirale criminelle, éliminant violemment tous ceux qui découvrent son terrible secret. Très vite, les cadavres s'accumulent dans sa chambre, Marcos décide alors de s'en débarrasser dans la nouvelle machine qui sert à l'élaboration de bouillons de viande, mais il est observé à distance par un jeune homme qui assiste aux meurtres depuis un immeuble voisin.

A l'origine c'est un acteur beaucoup plus jeune qui devait incarner Marcos, mais malgré les réserves du réalisateur (Aguilar et Llinás 1996 : 110) l'interprétation de Vicente Parra apporte au personnage davantage d'épaisseur, son physique d'homme mûr fatigué met en avant son énorme frustration, il vit seul, n'est pas encore marié malgré son âge et n'a pas de rapports sexuels avec sa fiancée. Ses proches le décrivent comme un raté et un type bizarre.

Pour la première fois, Eloy de la Iglesia traite de l'homosexualité masculine. Néstor, le voisin qui épie Marcos, est un personnage clairement homosexuel, les censeurs ne s'y sont pas trompés. On retrouve par ailleurs dans ce film la figure du voyeur, déjà présente dans *Algo amargo en la boca* et dans *El techo de cristal*, qui participe à la mise en abyme du regard du spectateur.

La semana del asesino nous plonge immédiatement dans un contexte d'extrême violence, Marcos travaille dans un abattoir, on voit des scènes très crues où des animaux sont mis à mort, saignés, dépecés, sous le regard indifférent du protagoniste. Cette violence est le reflet des rapports sociaux, le film nous renvoie l'image très forte d'une société qui broie et dévore les corps de ses victimes les moins privilégiées et en fait des aliments pour d'autres futures victimes. Comme nous le verrons par la suite, la censure a pris bien soin de gommer toute référence explicite au cannibalisme, le scénario original l'évoquait ouvertement, même si le

tabou était atténué par la transformation industrielle qui rendait méconnaissable la matière première.

Le film baigne dans une ambiance sordide et brutale peu fréquente dans le cinéma espagnol de l'époque et une sensation de tristesse mélancolique le parcourt de bout en bout. Encore une fois, le réalisateur a été beaucoup plus intéressé par la recreation d'une ambiance ou d'un contexte que par l'histoire elle-même :

Con el cine podemos jugar con la ductilidad que tiene la realidad. Por eso es el arte manipulador por esencia. Puedes convertir en héroe a quien quieras, hacer simpáticos a los más villanos. Y en *La semana del asesino* sorprende que este mundo sórdido, suburbial, llegue a tener un auténtico protagonismo. Creo que este ambiente llega a ser mucho más fuerte que la propia historia (Aguilar et Llinás 1996 : 112).

Pour le réalisateur aborder ce milieu social de façon réaliste était déjà une prise de position militante. Eloy de la Iglesia a bénéficié d'une très grande liberté créatrice de la part du producteur, et c'est le film de cette période dans lequel il a pu refléter le mieux ses préoccupations du moment (Aguilar et Llinás 1996 : 110). Malgré l'intervention très lourde de la censure, c'est également le film dans lequel transparaît le plus clairement un discours politique sur l'aliénation du prolétariat

Le cinéaste adopte dans *La semana del asesino* la même stratégie qu'il avait mise en œuvre dans *El techo de cristal*, ne pouvant critiquer frontalement la société franquiste il a recours à un genre populaire, ici le cinéma d'horreur, qu'il réinterprète et contextualise pour introduire un point de vue critique. Mais dans ce cas précis, le sous-texte se révélera trop explicite pour la censure qui massacrera le film.

Censure

La semana del asesino est le film d'Eloy de la Iglesia qui eut le plus à souffrir des attaques de la censure. En 1971, la *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos*, qui englobe désormais le cinéma, dépend d'Alfredo Sánchez Bella, le successeur de Manuel Fraga Iribarne à la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme. Le nouveau ministre est un catholique ultramontain qui met fin à l'étape d'ouverture contrôlée de García Escudero et va redoubler le zèle des censeurs.

La première version du scénario est rejetée à l'unanimité par la commission de censure des scénarios¹⁹ le 18 août 1971. Le procès-verbal indique simplement la mention « Interdit » (AGA 36/05086). Dans son rapport, le père Eugenio Benito González rappelle qu'une version antérieure présentée sous le titre *Auténtico caldo de carne* avait déjà été refusée le 9 décembre 1970. Il définit déjà les trois points sur lesquels vont atterrir les censeurs tout au long de la longue procédure à laquelle va devoir faire face le film : l'absence de châtiment pour l'assassin, l'homosexualité du personnage de Néstor, et le cannibalisme induit par le fait que Marcos se débarrasse des cadavres en les broyant dans la machine à fabriquer les bouillons dont il a la charge. Un autre censeur, José María Cano, considère ce dernier point comme une atteinte intolérable à la dignité humaine (AGA 36/05086).

La commission siégeant en séance plénière²⁰ autorise une nouvelle version du scénario sous réserve de modifications le 29 septembre 1971. La première mise en garde concerne le langage inapproprié, le procès-verbal dresse la liste des expressions jugées ordurières à supprimer dans les dialogues. Il exige également que l'érotisme et la violence soient atténués et, enfin, que toute allusion même indirecte au cannibalisme et à l'homosexualité de Néstor soit supprimée dans le scénario :

Cuidar en general todas las escenas eróticas y en especial las de Marcos con Paula y Rosa.

Cuidar la exhibición de fotos «sexy».

p. 52 suprimir respiraciones entrecortadas.

Que en el personaje de Néstor no exista ni la más leve sombra de homosexualidad.

p. 37 y 68 que en el mono de los operarios no aparezca la palabra «aprovechamientos» sino otra que indique lo contrario y que el obrero viejo no aluda al desecho y desaparición de lo triturado.

Que en general se cuide la realización de las escenas de intimidad erótica y que las violencias no rebasen lo normal ya que el exceso de tremendismo puede degenerar en sadismo morboso (AGA 36/05086).

Germán Sierra invoque la norme 18 pour interdire le scénario, il base sa décision sur le caractère équivoque de Néstor. Il va même jusqu'à recommander de changer le sexe du personnage. Un autre censeur (signature illisible) invoque les

¹⁹ Composition : Révérend père Eugenio Benito González, Luis Gómez Mesa et José María Cano.

²⁰ Celle-ci ne se réunissait que pour traiter les cas les plus graves. Composition : Manuel Andrés Zabala, Luis Gómez Mesa, Pascual Cebollada García, José María Cano Lechuga, révérend père Manuel Villares Barrio, père Luis González Fierro, Germán Sierra Rico, José Antonio de Ory Domínguez, Jesús Carnicero Espino, Julián Cortés-Cavanillas, Joaquín Aguilera Gamoneda, Aurelio Castillo Peláez et Sebastián Batustia de la Torre.

normes 9-1²¹ et 18 pour interdire le scénario, mettant en avant, et à juste titre, l'absence de condamnation morale de l'assassin (AGA 36/05086).

Le 24 janvier 1972, la sous-commission de censure des films²² après avoir visionné *La semana del asesino*, décide de saisir la commission plénière pour avis, estimant que les demandes de modification du scénario n'ont pas été suivies dans la réalisation du film. Manuel Andrés Zabala, le fonctionnaire du ministère qui préside la commission est un des membres les plus indulgents, il écrit dans son rapport :

Película de horror realmente desagradable. Del género del *Vampiro de Düsseldorf* o de *Jack el destripador* entre otras. De este género se han autorizado numerosos filmes más o menos repelentes.

Por añadidura el guión fue autorizado en su día y las advertencias entonces hechas y no tenidas en cuenta no se refieren a escenas de crueldad, sadismo, crímenes... sino a la presencia al final de la justicia y a limpiarla de sugerencias homosexuales. Estos, pues, pueden ser los reparos serios que pudieran oponerse con fundamento. Los otros yo creo que son subsanables con cortes.

Por mi parte creo que la película podrá aprobarse en cuanto se atengan al final del guión aprobado y se aligeren los atisbos de homosexualidad (AGA 36/04220).

La moitié des membres est cependant d'avis d'interdire le film, en vertu de la norme 18, basant sa décision sur le fait que le réalisateur n'a pas tourné la fin prévue dans le scénario autorisé et n'a pas tenu compte des modifications exigées.

Le film est examiné le 28 janvier par la commission de censure siégeant en séance plénière²³ qui, par une majorité de 11 voix contre 5, décide d'en interdire la distribution sur tout le territoire national pour non-respect de la norme 18. Les censeurs se montrent intraitables sur deux points : la fin, jugée moralement inacceptable et contraire à ce qui était prévu par le scénario, et l'homosexualité du personnage de Néstor. Le film doit être interdit jusqu'à ce qu'il s'adapte au scénario autorisé (la fin doit montrer une sanction pour le criminel, celui-ci doit être arrêté par la police) et que des coupures le purgent de tout sadisme et de toute allusion

²¹ « Se prohibirá : La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral » (BOE 1963 : 3930).

²² Manuel Andrés Zabala (président), père José Martínez Serrano, Elisa de Lara, Germán Sierra, Jesús Carnicero, Buenaventura López Ruano et Gregorio Marcotegui.

²³ Pedro Cobelas Schwartz et Manuel Andrés Zabala (premier et second vice-présidents) Pères César Vaca et José Martínez Serrano ; Elisa de Lara, Juliana Bogador, Luis Andrés de Frutos, Jesús Acevedo, José Francisco Mateu Canoves, Germán Sierra, Jesús Carnicero Espino, Pedro Miguel González Quijano, Alfredo Mampaso, Jaime Mariscal de Gante, Gregorio Marcotegui, Juan Wesolowski, Pío García Viñolas et Gabriel García Espina.

homosexuelle, notamment dans la scène où Néstor observe Marcos avec ses jumelles ainsi que dans celle du bain nocturne à la piscine (AGA 36/04220).

La censure est particulièrement sévère parce qu'il s'agit d'un film grand public. Pedro Miguel González Quijano le déclare sans ambages dans son rapport : « *cabría ser utilizada como está para cine de minorías pero en ningún momento ser autorizada para un público normal* » (AGA 36/04220). Un autre point inadmissible pour certains censeurs est le cannibalisme induit par le fait que le produit qui sort de la machine dans laquelle Marcos a jeté les cadavres soit destiné à la consommation humaine.

Par un courrier daté du 8 février 1972, le producteur, José Truchado, informe la *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* que onze modifications ont été apportées par rapport à la première version du film présentée à la censure (AGA 36/04220). Dans une autre lettre du 15 février, il précise les points suivants, avec des arguments pour le moins forcés :

La versión última de la película comenzará y acabará con los planos de la policía conduciendo esposado al protagonista, con lo que queda perfectamente aclarada la intervención de la Justicia y el castigo del delito.

Queremos subrayar la secuencia de la conversación entre los vigilantes de la fábrica, en la que dejan suficiente aclarado que esa máquina trituradora se encuentra en periodo de pruebas y que, por tanto, el producto de esa máquina se reserva exclusivamente a fines experimentales y no llega en ningún caso al mercado.

La relación entre los personajes de Marcos y Néstor responde a un diálogo sincero y a una humana comprensión, que no conoce discriminaciones sociales dentro de una actitud generalizada en nuestro país. Cualquier presunción ambigua o equívoca carece de fundamento en la relación de los personajes y sólo una errónea interpretación subjetiva puede juzgarse deformadamente. Creemos sumamente definidora de esta relación amistosa, la secuencia en que Néstor habla a Marcos acerca del atractivo femenino del personaje de Carmen, e incluso insiste para que se la presente, dada la sugestión que le inspira esa mujer.

En la secuencia final manifestará claramente que quiere ayudar a Marcos desinteresadamente, sin el menor condicionamiento ni influencia sobre su libre personalidad. De esta forma deja definitivamente destruida cualquier eventualidad de equívoco (AGA 36/04220).

Ce deuxième montage est examiné par la commission de censure siégeant à nouveau en séance plénière²⁴, qui décide une nouvelle fois d'interdire le film en

²⁴ Réunie le 15 février, présidée par Manuel Andrés Zabala et constituée des membres suivants : Germán Sierra, Gregorio Marcotegui, le père José Martínez Serrano, Gabriel García Espina, Buenaventura López Ruano, Jaime Mariscal de Gante, Jesús Carnicero Espino, le père Eugenio Benito, Jesús Acevedo, Juliana Bogador, Pascual Cebollada, Elisa de Lara, José Francisco Mateu Canoves et le père César Vaca.

vertu de la norme 18, par 14 voix contre 3, jugeant toujours insuffisantes les adaptations apportées par le producteur. Dans un document annexe, sans en-tête et non signé, sont listées une trentaine d'adaptations supplémentaires : suppressions de certains plans jugés inconvenants dans les scènes érotiques ou de meurtres, de séquences entières, comme par exemple celle dans le bistrot où les personnages parlent des bouillons de viande, ou une grande partie de la séquence à la piscine, ou encore de la visite de Marcos à Néstor. Les censeurs exigent aussi l'élimination d'éléments de la bande-son : expressions vulgaires, voix efféminée d'un personnage secondaire... Il est précisé également que la scène finale doit être tournée à nouveau et que celle-ci doit suivre scrupuleusement ce qui était prévu dans le scénario autorisé : le protagoniste doit appeler la police pour se livrer. Au total, trente-deux nouvelles modifications sont requises (AGA 36/04220).

La commission plénière²⁵ se réunit à nouveau le 9 mars 1972 pour visionner la dernière version du film, approuve les changements introduits par le producteur mais demande cinq nouvelles modifications avant d'autoriser le film. Son président, Manuel Andrés Zabala, déclare : « la película sigue siendo desagradable pero han desaparecido buena parte de los reparos que obligaban a la junta a rechazar la primera versión ». Un autre censeur, Jaime Mariscal de Gante, mêle dans son rapport les considérations morales et la défense des intérêts économiques des fabricants de bouillons, c'est curieusement sur ce dernier point que les censeurs vont s'arc-bouter (AGA 36/04220).

Le 16 mars, José Truchado adresse un nouveau courrier dans lequel il accepte quatre des modifications exigées mais présente un recours pour deux autres changements. L'un pour des raisons purement techniques de champ – contrechamp. L'autre concerne une séquence dans un bistrot où les personnages évoquent les bouillons de viande, alors que juste après, un spot publicitaire vantant ces produits est diffusé à la télévision. Le producteur rappelle qu'il a déjà accepté de bon gré trente-six modifications et que le produit et la firme qui apparaissent dans le spot publicitaire sont purement imaginaires et ne peuvent donc causer de préjudice à aucun fabricant de produits alimentaires existant. D'autant plus que tout au long du

²⁵ Présidée par Manuel Andrés Zabala et constituée des membres suivants : Luis Andrés de Frutos, Germán Sierra, Juliana Bigador, Juan Wesolowski, Jesús Acevedo, Pascual Cebollada, Jaime Mariscal de Gante, Jesús Carnicero, Pío García Vinolas, Buenaventura López Ruano, le père José Martínez Serrano, le père Eugenio Benito, et le père Celedonio Gutiérrez Maroto.

film, on insiste bien sur les contrôles sanitaires très stricts qui sont menés dans l'usine.

Les nouvelles adaptations sont examinées le 20 mars par la commission plénière²⁶ qui rejette le recours du producteur concernant la scène du bistrot, dans la première bobine, et maintient sa demande de supprimer toute allusion dans le dialogue aux usines de bouillons de viande ainsi que le spot publicitaire incriminé.

Le 24 mars, la commission²⁷ examine les adaptations réalisées dans la première bobine et les rejette, estimant que les exigences formulées le 20 mars n'ont été qu'en partie respectées. Elle demande l'élimination des paroles de la patronne du bistrot qui font allusion aux bouillons que produit l'usine où travaille Marcos. Le 27²⁸, la première bobine est finalement jugée conforme aux exigences et le film est enfin autorisé le 30 mars 1972 pour les spectateur de plus de 18 ans.

La bataille avec les censeurs aura duré neuf mois au total. Trois versions différentes du scénario auront été nécessaires pour passer la première étape de la censure, puis une fois le film tourné, son examen par la commission a exigé encore trois mois supplémentaires de tracasseries et une cinquantaine d'adaptations pour qu'il puisse enfin être projeté sur les écrans.

Réception

Massacré par la censure, le film sort tardivement et est mal distribué. La première a lieu à Madrid le 22 avril 1974, soit deux ans après la fin du tournage, et alors que les deux titres suivants de son réalisateur, *Nadie oyó gritar* et *Una gota de sangre para seguir amando*, ont déjà été projetés sur les écrans espagnols. Boudé par un public perplexe qui a du mal à cerner clairement son appartenance générique, le film n'obtient pas le succès public escompté, il ne réalisa que 334.827 entrées, selon les chiffres du Ministère de la Culture, un résultat bien en deçà de celui de *El techo de cristal*. Il est vrai que l'acteur principal n'avait pas la même force d'attraction que Carmen Sevilla. L'interprétation de Vicente Parra lui valut cependant la

²⁶ Juliana Bigador, Elisa de Lara, Jaime Mariscal de Gante, Jesús Carnicero Espino, Buenaventura López Ruano, le père José Martínez Serrano, Gabriel García Espina, Juan Wesolowski, Jesús Acevedo et José Francisco Mateu Canoves.

²⁷ Pères Eugenio Benito et Jorge de la Cueva et Juan Chicón Jiménez.

²⁸ Commission composée du père Eugenio Benito et de José Luis Fernández Lopico.

reconnaissance de la critique qui lui décerna le Prix du meilleur acteur du *Círculo de Escritores Cinematográficos* en 1972. Malgré l'échec commercial, *La semana del asesino* donna à son réalisateur un certain prestige et une image de metteur en scène doté d'un style très personnel qui, tout en restant dans le terrain du cinéma populaire, était capable d'introduire ses obsessions personnelles dans les conventions du genre. Mais tout en reconnaissant l'originalité du film, les critiques, même les plus favorables, vont reprocher à Eloy de la Iglesia sa mise en scène peu soignée et maladroite.

Nuevo Fotogramas fit campagne pour le film avant même sa sortie, dans son numéro du 10 mars 1972, alors que celui-ci n'avait pas encore été autorisé par la censure, la revue annonce le « film-choc » de l'année, en introduction aux interviews, signées par Mr Belvedere, de Vicente Parra, l'acteur principal qui est aussi producteur du film et d'Eloy de la Iglesia, qualifié « d'enfant terrible » du cinéma espagnol. La revue évoque ouvertement l'interdiction qui plane sur le film :

Su nuevo film, *La semana del asesino* tiene problemas de censura gordos. «Prohibida», «rechazada», «autorizable sólo con decenas de cortes» son las palabras que todavía resuenan en los oídos de productores y director. Vista en proyección privada *La semana del asesino* resulta, tal y como sale de los laboratorios, un producto agresivo y poco digerible para quienes intentan proteger al espectador español de las castas imágenes de *Muerte en Venecia*. [...] ¿Cómo y cuándo acabaremos viendo el film? Sólo el cielo –y un grupo de señores– lo saben. (Belvedere 1972)

Une des stratégies utilisées pour faire plier les censeurs consistait justement à multiplier les projections de presse, pour que journaux et revues parlent du film et révèlent ses démêlés avec la censure, alors que celle-ci, de plus en plus sur la défensive, cherchait soigneusement à éviter toute publicité, préférant travailler dans l'ombre.

La même revue publia plus tard une critique très positive du film et lui décerna quatre étoiles, la plus haute distinction de son palmarès. Jaime Picas rappelle l'intervention malheureuse de la censure, mais estime malgré tout que, même défiguré par la « chirurgie éthique » des censeurs, *La semana del asesino* conserve toute sa valeur. D'après lui, le manque d'élégance formelle est en parfaite adéquation avec le propos du film qui prétend refléter une réalité sinistre. Selon sa formule, Eloy

de la Iglesia a inventé « un cine pobre chorreando contenido ». Enfin, il voit également dans le film une évidente dimension politique :

En *La semana del asesino*, y con lo que queda de ella, está todo lo que nos angustia: el miedo, el asco, el hedor de la descomposición. Y sobre todo, están la impotencia y la soledad del proletario, del hombre con los ojos vendados, del hombre convertido en objeto, escarnecido, despreciado, burlado, exprimido (Picas 1972).

Diego Galán, dans l'hebdomadaire progressiste *Triunfo*, reconnaît à Eloy de la Iglesia une singularité qui le distingue du cinéma d'horreur espagnol alors à la mode, et cela malgré tous les défauts qui limitent la portée de ses films et les réduisent à des produits mineurs qui peuvent se révéler sympathiques. Il cite notamment l'ingénuité et le manque de profondeur, le sensationnalisme dans le traitement de la violence qui le rapproche du journal de faits divers *El Caso*²⁹. Il reproche également au réalisateur une certaine complaisance à assumer son rôle « d'enfant terrible » et regrette le manque de rigueur dans la réalisation. Le critique considère cependant *La semana del asesino* comme son film le plus réussi et le plus représentatif, celui où l'on retrouve le plus clairement les obsessions qui lui sont chères : la nécessité du recours à la violence face à un environnement hostile, la sexualité réprimée, le voyeurisme comme rapport à l'autre, ainsi qu'un humour qu'il qualifie d'« abstrait ». Diego Galán voit un lien très fort avec la réalité espagnole du moment. Il conclut sa critique avec ces mots « *La semana del asesino* es, a pesar de todo ello y a mi juicio, un título curioso y con interés, que merecería mejor suerte que la que la censura y la distribución le han dispensado » (Galán 1974).

Pour Miguel Rubio, le critique de *Nuevo Diario*, l'intrigue est l'élément le plus intéressant du film, qu'il rapproche de la tradition *tremendista* de la littérature espagnole, et notamment de *La familia de Pascual Duarte* de Cela, mais selon lui, on retrouve dans ce nouveau titre, tous les défauts habituels du réalisateur, notamment les dialogues vulgaires et peu élaborés. Il relève cependant que pour une fois la narration visuelle est plus rigoureuse et qu'Eloy de la Iglesia est parvenu à créer une véritable tension dramatique (Rubio 1974).

²⁹ Hebdomadaire sensationnaliste lancé en 1952 et spécialisé dans les faits divers sanglants et sordides.

La presse la plus conservatrice est beaucoup plus réservée. Jesús Peláez rappelle dans *El Alcázar* qu'Eloy de la Iglesia s'est fait un nom dans le cinéma espagnol, grâce à un cinéma excessif, chargé de violence et d'érotisme. Si l'idée de départ lui paraît brillante, le scénario n'est pas assez travaillé, les dialogues sont peu convaincants et les situations sonnent faux, en particulier la relation entre l'ouvrier et le jeune étudiant, sans oublier les prétentions puériles de vouloir donner une dimension sociale à l'intrigue. De son point de vue les séquences sanglantes sont du plus mauvais goût et la symbolique sexuelle maladroite et forcée (Peláez 1974).

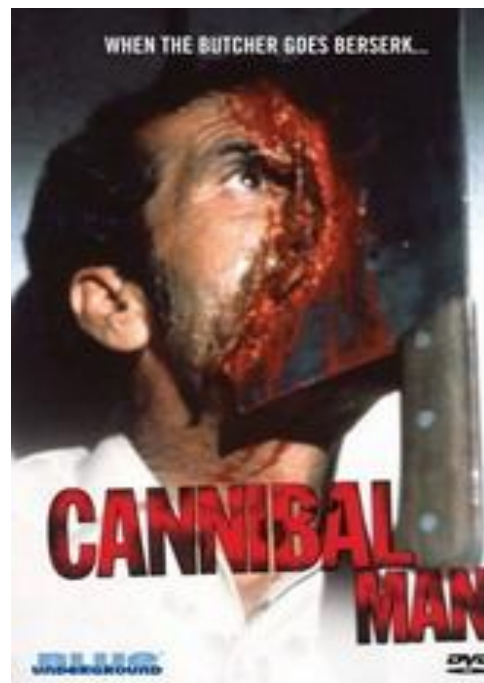
Dans *Arriba*, Florentino Soria, qui fait partie de la commission de censure, partage ce dernier point de vue. S'il reconnaît qu'Eloy de la Iglesia est un cinéaste doté d'une certaine personnalité malgré ses nombreux défauts, il juge son cinéma excessif et prétentieux. Au passage, il justifie la censure de *La semana del asesino*, estimant que sans son intervention, les images des meurtres auraient été insoutenables pour le public (Soria 1974).

Le film fut présenté doublé en anglais et avec un montage différent dans une section parallèle du festival de Berlin en 1972. A l'entrée de la salle, le distributeur allemand eut l'idée de remettre aux spectateurs, des sacs en papier pour les estomacs délicats, assurant ainsi le lancement publicitaire du film (Peláez Paz 1997: 693). Il connut ensuite une seconde vie en vidéo sous le titre opportuniste autant que trompeur³⁰ de *Cannibal Man* inventé par son distributeur munichois, Atlas International, propriétaire des droits pour l'étranger. Il a été commercialisé comme un film *gore*, et c'est ainsi qu'il a été perçu par les autorités au Royaume-Uni. Considéré comme un « *video nasty* » (vidéo malsaine), il y a été interdit en vertu du *Video Recordings Act* de 1984. *Cannibal Man* fut ensuite réédité en 1993³¹, avec une coupe de trois secondes dans les plans où Marcos égorge une de ses victimes. La jaquette montrait un croc de boucher en gros plan, ce qui pouvait faire croire aux acheteurs potentiels que le film se rapprochait d'autres films d'horreur de la même époque comme *The Texas Chainsaw Massacre* (*Massacre à la tronçonneuse*, Tobe Hooper, 1974) ou *Three on a Meathook* (*L'abattoir humain*, William Girdler, 1973)

³⁰ Rappelons-le, Marcos ne mange jamais de viande humaine, même transformée en bouillon et lorsqu'il pense qu'il peut y en avoir dans son assiette, il a des hauts le cœur et quitte le bistrot sans dîner pour aller vomir.

³¹ Redemption Videos.

(Willis 2005 : 168-169). Aux Etats-Unis, *Cannibal Man* est également sorti en DVD en 2000³², puis a été réédité en 2007³³ avec une jaquette encore plus sanglante.



Affiche et jaquette vidéo de *La semana del asesino* pour sa distribution à l'étranger.

On peut même acquérir une édition spéciale de 2003 de la collection *2 Drive in*³⁴, où à l'instar des doubles séances de *drive-in* d'autrefois³⁵, *Cannibal Man* est couplé à *Mountain of the Cannibal God* (*La montagna del dio cannibale / La montagne du dieu cannibale*, Sergio Martino, 1978) alors qu'à part le titre, il n'a rien en commun avec ce dernier film, qui lui ne donne lieu à aucune ambiguïté quant à son contenu. A nouveau, la réception publique fut problématique, le film déçut les attentes des incondtionnels du genre, incapables d'apprécier son évidente contextualisation et troublés par son manque d'orthodoxie générique. Malgré les malentendus auxquels elle a pu donner lieu, l'œuvre a cependant atteint le statut de

³² Anchor Bay Entertainment.

³³ Blue Underground.

³⁴ Anchor Bay Entertainment.

³⁵ *La semana del asesino* rebaptisé pour l'occasion *The apartment on the 13th floor* avait été distribué dans le circuit des *drive-in* américain en 1975, couplé avec le film de Jordi Grau *No profanar el sueño de los muertos* (1974), rebaptisé, pour sa part, *Don't open the Window*.

film culte³⁶ notamment en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis. On trouve des références et des discussions au sujet de ce film dans de nombreux sites spécialisés dans le cinéma d'horreur comme Latarnia, Classic Horror, ou l'Antre de l'horreur³⁷. Curieusement, en Espagne *La semana del asesino* n'a jamais été commercialisé en vidéo.

2.5 Nadie oyó gritar (1973)

Genèse

Dans une interview publiée dans le numéro du 10 mars 1972 de *Nuevo Fotogramas*, alors que *La semana del asesino* est encore examiné par la censure, Eloy de la Iglesia annonce le projet d'une comédie, interprétée par Carmen Sevilla et José Luis López Vázquez, à partir d'un scénario de Rafael Azcona, sa première incursion dans le genre. Il déclare : « Podríamos definirla como un tema de represión y oficina. Es la historia de una mujer rodeada de hombres, que huye de ellos, pero no por puritanismo, sino porque no quiere » (Belvedere 1972). Ce projet sera finalement abandonné. Dans une autre entrevue réalisée par Maruja Torres pour la même revue et publiée deux ans plus tard, le réalisateur est présenté comme un martyr de la censure et la journaliste met l'abandon du projet sur le compte de celle-ci. Elle écrit dans l'introduction à l'entretien³⁸ :

El matrimonio es un argumento de Azcona que Eloy de la Iglesia tenía que haber empezado a rodar, pero que, de momento no va a poder convertirse en

³⁶ Le terme « film culte » est apparu pour la première fois dans l'ouvrage de Danny Peary, *Cult Movies* publié en 1981. Un film culte est un film qui a fini par réunir autour de lui un public le plus souvent réduit d'admirateurs fidèles et habituellement fanatiques. C'est un film qui peut être source de fascination, d'obsession, et une culture secondaire peut se construire autour de lui. Ces films ont souvent la réputation d'être des œuvres excentriques, qui n'obéissent pas aux règles du cinéma traditionnel, recourant par exemple à des techniques narratives et de réalisation en dehors des « canons » habituels du cinéma, ou qui explorent des thèmes considérés comme marginaux. Dans bien des cas, les films cultes ont été au départ des échecs lors de leur sortie en salles, mais ont pu trouver le succès dans la durée grâce à leur diffusion sur d'autres canaux (télévision ou internet) ou supports (cassettes vidéo, dvd). La généralisation du *merchandising* a détourné l'expression de son sens originel pour l'utiliser comme argument commercial (Peary 1981, Hoberman et Rosenbaum 1983, Jancovich *et al.* 2003).

³⁷ www.latarnia.com ; classic-horror.com ; lantredelhorreur.blogspot.fr

³⁸ Dans ce même entretien, Eloy de la Iglesia, interrogé sur ses réalisateurs préférés cite : Sam Peckinpah pour son cinéma « chaotique », Visconti pour son cinéma de la décadence et enfin, il exprime son admiration pour Kubrick. Sur sa façon de travailler, il explique : « Yo, en definitiva, cada película me la planteo como un juego. Entonces, por ejemplo, el rigor con que veo y analizo la obra de otro realizador no me lo aplico a mí mismo. Yo, al hacer un film, tiendo a desmadrarme por todas partes, y no intento contenerme » (Torres, Maruja 1974).

película, porque la aguafiestas de siempre se ha dado buena maña para paralizar el proyecto. Era una cosa bonita, *El matrimonio*. Y va a ser una pena perderselo –si es que al final no hay apañó–, porque el tándem De la Iglesia-Azcona hubiera podido dar resultados explosivos (Torres, Maruja 1974).

Après les problèmes rencontrés avec *La semana del asesino* et le projet avorté de *El matrimonio*, Eloy de la Iglesia tente de se réconcilier avec l'industrie avec un film plus conventionnel, proche dans sa conception de *El techo de cristal*, dont il tentera de reproduire la formule, dans le but d'atteindre le même succès commercial. Il est conscient de la nécessité de se plier aux exigences de l'industrie pour pouvoir espérer maintenir une continuité professionnelle (Aguilar et Llinás 1996 : 119).

Nadie oyó gritar est un film de commande. A l'origine du projet, on trouve un célèbre personnage, Benito Perojo, un des pionniers du cinéma espagnol (Larraz 1986 : 34-35) qui, depuis son retour en Espagne en 1948, s'était consacré à la production. Benito Perojo avait une vision à l'américaine du cinéma ; pour lui, le réalisateur n'est qu'un technicien au service du producteur qui le choisit et met à sa disposition les moyens nécessaires pour réaliser le scénario qu'il lui confie. Selon ce schéma, c'est le producteur qui est le véritable maître d'œuvre du film.

Le scénario est de nouveau signé par Antonio Fos, auteur de l'idée originale, qui associe Eloy de la Iglesia à l'écriture. Les rôles principaux sont tenus par Carmen Sevilla et Vicente Parra, les vedettes de *El techo de cristal* et *La semana del asesino*. Le film met en scène une machination criminelle et la manipulation dont est victime Elisa, une call-girl qui est témoin d'un meurtre, ou du moins le croit-elle, perpétré par son voisin dans une résidence moderne, dans laquelle elle vient d'emménager et dont ils sont les seuls habitants. Miguel a tué sa femme et demande à Elisa de l'aider à se défaire du cadavre. Ils finiront par tomber amoureux, mais l'épouse assassinée réapparaît... La trame narrative s'inspire beaucoup du film *Les diaboliques* de Clouzot.

Le film n'adopte pas au départ la structure classique du *whodunnit*³⁹, le spectateur est manipulé à l'instar d'Elisa, il est embarqué sur une fausse piste jusqu'au coup de théâtre final. Le suspense ne porte pas sur l'identité du meurtrier,

³⁹ De l'anglais « who done it ? », littéralement « qui l'a fait ? », type de roman ou de film policier, dans lequel la structure de l'énigme est l'élément déterminant, des indices sont donnés au lecteur ou au spectateur quant à l'identité du coupable, avant que la solution ne soit révélée à la fin.

aussi évidente pour Elisa que pour le spectateur, mais sur la façon dont celui-ci va pouvoir se débarrasser du corps de la victime avec la complicité, d'abord forcée puis consentante, du témoin de la scène, qui va peu à peu tomber sous le charme de l'assassin.

Le poids de l'intrigue et le suspense, éléments fondamentaux dans ce genre de films, n'ont laissé que très peu de liberté au réalisateur, alors qu'il se sentait beaucoup plus à l'aise dans la peinture de personnages ou d'ambiances (Aguilar et Llinás 1996 : 119). Malgré toutes les entraves auxquelles il a dû faire face, le réalisateur est parvenu à introduire par petites touches une série de motifs récurrents chez lui comme le voyeurisme, les différences de classe, la force du désir, le statut de la femme dans une société machiste ou encore l'homoérotisme.

Censure

Même un film de genre aussi anodin que *Nadie Oyó gritar* dut subir les tracasseries d'une censure tatillonne. La commission⁴⁰ examine au cours d'une réunion préparatoire un premier scénario intitulé *Paroxismo* signé par Antonio Fos et Eloy de la Iglesia le 2 février 1972, alors que *La semana del asesino* n'a pas encore été autorisé.

Dans son rapport, le père Vaca relève ce qu'il estime être des invraisemblances du scénario. Il critique l'immoralité du film puisque la fin, loin de montrer le triomphe de la justice, est au contraire marquée par l'impunité et l'incitation au crime. Il propose en conséquence comme alternative : « un final [...] más en consonancia con el género policiaco clásico, en el que la justicia triunfase » (AGA 36/05108).

Jesús Acevedo insiste lui aussi sur la nécessité de donner à la fin du film un caractère plus édifiant :

[...] tenemos que hacer constar nuestra disconformidad con el final ya que la Sra Otis, autora de dos asesinatos, queda completamente libre para seguir delinquiendo. Por ello proponemos su aprobación pero aconsejando que el final sea modificado en el sentido de introducir la entrega a la justicia de esta delincuente (AGA 36/05108).

⁴⁰ Composition non précisée sur le rapport.

Les censeurs s'accordent à exiger de soigner les scènes où Elisa pourrait apparaître plus ou moins dévêtue. La commission se réunit à nouveau⁴¹ le 9 février et décide d'autoriser le tournage du scénario avec les mises en garde suivantes :

- p. 18: cuidar el desnudo.
- p. 64: suprimir afirmación de que los héroes lo son por la borrachera anterior al combate.
- p. 127 et 137: cuidar escenas de amor.

Le rapport ajoute l'avertissement général de rigueur :

En general deberán cuidarse en la realización todo exceso de erotismo y de violencia de modo que no infrinjan las correspondientes Normas, dado que en otro caso podría darse lugar a decisiones que originarían cortes que perjudicarían a la película o incluso la prohibición de la misma, perjuicios éstos de los que solamente sería responsable la empresa productora (AGA 36/05108).

Le 21 juin 1972, la commission⁴² examine une nouvelle version du scénario présentée sous un titre différent : *Nadie oyó gritar*. Celle-ci est autorisée avec trois objections de détail concernant principalement la nudité et la violence :

- p. 139-140: cuidar camión transparente de Elisa.
- p. 153-154: cuidar la secuencia del baño, al mismo tiempo, de Elisa y Miguel, en forma tal que no tenga erotismo ni exhibicionismo.
- p. 169: cuidar el horror en la muerte que causa Nuria, suavizando la forma de la misma (AGA 36/05108).

Les censeurs⁴³ visionnent le film terminé le 9 août 1972 et prennent la décision de l'autoriser pour les spectateurs de plus de 18 ans, avec seulement deux coupures qui concernent des scènes érotiques :

- Rollo 8: suprimir los besos en primerísimos planos de los protagonistas y la escena siguiente de cama a través de la celosía.
- Rollo 9: suprimir toda la secuencia del baño (AGA 36/04226).

Craignant que la censure ne prive le film, en coupant les scènes érotiques, d'un de ses principaux arguments publicitaires, Benito Perojo présente un recours contre la décision de la commission. Il demande que le film puisse être diffusé sans

⁴¹ Composée des pères César Vaca et Eugenio Benito, de Jesús Carnicero, Aurelio del Castillo et Jesús Acevedo.

⁴² Formée du père Eugenio Benito, Jesús Carnicero et Jesús Acevedo.

⁴³ Commission présidée par Marciano de la Fuente et composée du père Eugenio Benito, d'Elisa de Lara, Rafaela Rodríguez, Carlos de Meer, Jesús Acevedo, Juan Francisco Martínez Tirado, Aurelio Castillo, Juan Wesolowski, Buenaventura López Ruano et Juan Guerra.

coupures, rappelant que de très nombreux titres espagnols ou étrangers à l'affiche au même moment contiennent des scènes autrement plus osées que celles qui ont été incriminées dans *Nadie oyó gritar*. Pour prouver sa bonne foi, il met en avant le fait que, contrairement à la pratique courante des doubles versions, aucun plan supplémentaire n'a été tourné en vue d'une exploitation du film à l'étranger (AGA 36/04226).

La commission plénière⁴⁴ se réunit le 29 septembre 1972 et accepte en partie les arguments du producteur :

En la secuencia de cama entre los protagonistas, se puede dejar el primer beso, suprimiéndose todos los demás, y enlazando con la escena siguiente a través de la celosía, si bien en la banda sonora de esta escena habrán de eliminarse todos los jadeos amorosos.

La secuencia del baño, puede mantenerse tal como está en la película (AGA 36/04226).

Une dernière commission⁴⁵ vérifie encore que les modifications demandées ont bien été réalisées sur la pellicule et autorise définitivement le film le 13 octobre 1972.

Réception

La première a lieu au cinéma Alcalá Palace de Madrid, le 27 août 1973, une semaine après la sortie de la réalisation suivante d'Eloy de la Iglesia : *Una gota de sangre para morir amando*, et avant même que *La semana del asesino* ne soit enfin distribué commercialement. Le film ne rencontre pas le succès escompté, avec 334.030 spectateurs, on est bien loin des 1.053.574 entrées enregistrées par *El techo de cristal*. Le producteur se montra pourtant satisfait du résultat et proposa à Eloy de la Iglesia un projet avec le chanteur Raphael qui sera finalement tourné par Javier Aguirre, sous le titre *Volveré a nacer*, à partir d'un scénario d'Antonio Fos.

Le réalisateur pour sa part, beaucoup moins à l'aise dans l'ambiance sophistiquée de *Nadie oyó gritar* que dans le milieu sordide et marginal représenté

⁴⁴ Présidée par Manuel Andrés Zabala et constituée des membres suivants : Germán Sierra, Juliana Bogador, Gregorio Marcotegui, Ricardo Arozarena, Fernando Merelo, Juan Guerra y Romero, Jesús Iniesta, Jesús Carnicero, Buenaventura López Ruano, Pío García Viñolas, Aurelio Castillo Peláez, José Francisco Mateu Canoves, le père Celedonio Gutiérrez Maroto, Jaime Mariscal de Gante et Juan Wesolowski.

⁴⁵ Composée du père Jorge de la Cueva, de Luis Andrés de Frutos et de Pascual Cebollada.

dans *La semana del asesino* considéra ce film comme un échec. Il déclara dans une entrevue publiée par *Film Guía* : « Es una película ambigua condicionada por la industria que quería repetir el éxito de *El techo de cristal*. [...] Se ha quedado en una serie B policiaca » (Dopazo 1976). Il confia de la même façon a Antonio Castro : « me equivoqué del todo. Quise hacer una continuación de *El techo de cristal*, con Vicente Parra y Carmen Sevilla, pero el resultado es una película convencional y de un interés muy limitado » (Castro 1974 : 228). Bien des années plus tard, il reviendra sur ce sentiment d'échec dans l'entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Linás :

Es evidente que en *Nadie oyó gritar* había un protagonismo del argumento. A mí me funcionan mejor las cosas cuando hay muchos argumentos, muchos elementos, vertebrados sobre los personajes, los ambientes, las situaciones. [...] Todo era como falso, con unos decorados horrorosos, aunque eran naturales, con esos baños redondos, un empapelado muy hortera, todo muy bien puesto; todo era artificial, como el viaje a Londres del principio, para que se notara que habíamos ido a Londres y se viera la producción, no porque sirviera para nada a la historia (Aguilar et Llinás 1996 : 119).

Pour Eloy de la Iglesia, le film marqua un retour en arrière en termes de liberté créatrice. Il dut avec ce film se plier aux exigences de l'industrie et redevenir un simple exécutant.

La critique montra peu d'intérêt pour le film et lui fut généralement adverse, même Jaime Picas qui, dans la revue *Nuevo Fotogramas* confesse son admiration pour Eloy de la Iglesia, considère que le film est un échec. D'après lui, le réalisateur s'est contenté de reproduire la formule éprouvée de ses films précédents, et bien qu'on y retrouve les mêmes ingrédients principaux : violence et sexe, *Nadie oyó gritar* n'a pas le mordant de *La semana del asesino*. A la recherche d'un succès facile, Eloy de la Iglesia s'est, d'après lui, fourvoyé et a renoncé à toute ambition artistique (Picas 1973a).

Pascual Cebollada qui a fait partie de la Commission de censure publie dans *Ya* une critique mitigée, il souligne un début prometteur mais considère le récit par trop descriptif et littéraire et juge que le dénouement attendu ne convainc qu'à moitié. Le contenu érotique lui semble par ailleurs totalement gratuit et artificiel (Cebollada 1973b).

C'est cependant dans les pages du quotidien *El Alcázar* que l'on trouve la critique la plus féroce, sous la plume de Jesús Peláez. Celui-ci écrit :

Eloy de la Iglesia [...] continúa en ésta su tradicional línea de cine sangriento, plano de trucos y efectos cuya misión atemorizadora apenas si se cumple en contadas ocasiones.

Una historia mínima [...] de desarrollo plúmbeo y diálogos increíblemente falsos y pretenciosos que eliminan de raíz toda posibilidad de veracidad, le sirve al director para crear unas imágenes muy poco afortunadas, sin fuerza ni emoción [...] (Peláez 1973a).

Selon le critique, le film cherche à imiter le type de cinéma que pratique Dario Argento, mais ne parvient pas à intéresser les adeptes du genre, même les moins exigeants, avec ses quelques coups d'effet et son modeste *destape*.

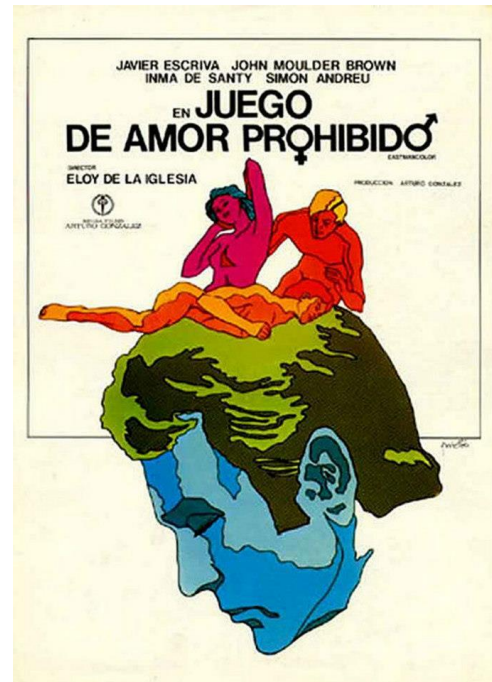
Au cours de ces premières années d'activité le réalisateur a tenté de concilier l'ambition d'un cinéma populaire qui s'adresse au plus grand nombre et la réalisation d'une œuvre personnelle ; pour ce faire il a eu recours à des genres comme le thriller ou le film d'horreur. Eloy de la Iglesia a fait œuvre de créateur, par la mise en images d'histoires qui ne lui appartiennent pas totalement au départ, mais qu'il tente de s'approprier, dans les limites, souvent étroites imposées par l'Administration et par l'industrie. En 1976, interrogé par Javier Maqua et Carlos Pérez Merinero dans le cadre de leur enquête sur l'état du cinéma espagnol à la fin du franquisme, il fera la déclaration suivante qui résume sa façon d'appréhender le cinéma :

El director, en la mayoría de las ocasiones, tendrá que introducir su ideología dentro de la película en la que oficialmente figura como autor casi a traición, intentando burlar todo tipo de vigilancia tanto de la productora como de los organismos censores. Excepción hecha de aquellos directores que son parte activa de la ideología oficial y de aquellos que juegan a una oposición controlada y oportunista (Maqua et Pérez Merinero 1976 : 75)

En butte aux diktats de la censure, qui s'était raidie depuis l'arrivée du ministre Sánchez Bella et la fin de l'expérience d'ouverture, et se montrait d'autant plus sévère que ses films étaient destinés au grand public, il a dû en outre composer avec la pression des producteurs. Le jeune réalisateur autodidacte a néanmoins réussi à prendre pied dans l'industrie, avec à son actif un grand succès commercial, suivi il est vrai d'un film maudit et d'un échec aussi bien sur le plan de la critique que du

public. Auréolé de son statut de martyr de la censure, il s'est néanmoins attiré la sympathie de la presse d'ouverture qui voit en lui un réalisateur talentueux et prometteur, alors que la critique liée aux journaux les plus conservateurs lui est en général beaucoup plus hostile.

3. Deux paraboles sur le pouvoir



Très déçu par l'expérience de *Nadie oyó gritar*, Eloy de la Iglesia décide d'abandonner le carcan du film de genre afin de retrouver une plus grande liberté créatrice dans des projets plus ambitieux. Il va tenter de proposer dans ses deux films suivants une lecture métaphorique du présent, à travers notamment une analyse de la nature du pouvoir et sa contestation, mais il devra le faire d'une façon détournée, dans les limites imposées par la censure, d'une part, mais également par les stratégies commerciales des producteurs avec lesquels il va travailler, instillant par petites touches son « idéologie » et ses motifs de prédilection.

3.1 *Una gota de sangre para morir amando* (1973)

Genèse

José Frade approcha Eloy de la Iglesia, alors que celui-ci était en train de monter *Nadie oyó gritar* et lui offrit de travailler avec lui. Le producteur avait débuté dans la profession en 1964 et avait fait preuve d'un grand flair pour répondre aux attentes du public. Il avait ainsi produit des westerns spaguetti, des films d'épouvante

ou d'espionnage en régime de coproduction avec l'Italie, ainsi que des films musicaux et des comédies populaires destinés au marché national. C'est dans ce dernier genre qu'il venait de connaître son plus grand succès avec *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971), un des films espagnols les plus populaires de tous les temps avec plus de quatre millions de spectateurs, et point de départ du *landismo*.

Eloy de la Iglesia lui proposa l'histoire d'une infirmière meurtrière et pour développer le sujet, Frade engagea une équipe de scénaristes, constituée d'Antonio Fos, collaborateur habituel d'Eloy de la Iglesia depuis *Cuadrilátero*, et de deux nouveaux venus issus d'univers très différents, José Luis Garci et Antonio Artero⁴⁶. Ce dernier, formé à l'EOC, provenait du cinéma expérimental et s'était fait remarquer pour ses prises de position radicales en faveur d'un renouvellement complet du cinéma espagnol lors des célèbres Journées de Sitges en 1967. Garci, autodidacte et cinéphile passionné exerçait la critique dans les revues *Cinestudio*, *Signo* et *Reseña* et avait publié plusieurs récits de science-fiction, ainsi qu'un essai sur Ray Bradbury. Il avait travaillé comme scénariste pour Antonio Giménez Rico (*El cronicón*, 1969), León Klimovsky (*La casa de las chivas*, 1971) et Pedro Olea (*No es bueno que el hombre esté solo*, 1973) et s'était fait remarquer avec *La cabina* (Antonio Mercero, 1971) un film pour la télévision qui avait été récompensé par un prix Emmy aux Etats-Unis. Il deviendra ensuite le scénariste attitré de la *Tercera vía*, dans les toutes dernières années du franquisme, avant de connaître le succès comme réalisateur pendant la Transition. Il eut très vite un rôle prépondérant dans le groupe. C'est lui qui introduisit l'aspect futuriste, les références à la bande dessinée avec l'allusion au personnage de Flash Gordon et les dialogues à l'américaine (Aguilar et Llinás 1996 : 120).

Pour cette coproduction hispano-française José Frade s'associa à Intercontinental Productions, une société parisienne qui s'était fait une spécialité des mélodrames musicaux, des titres d'espionnage et autres séries B situés dans des décors exotiques.

⁴⁶ Un quatrième scénariste, George Lebourg, engagé par le coproducteur français, n'intervint pratiquement pas dans l'écriture du scénario, bien que son nom figure au générique.

Le budget est conséquent pour l'Espagne de l'époque⁴⁷ et la distribution réunit des vedettes internationales : Sue Lyon, l'interprète de *Lolita* (1963) de Kubrick, le français Jean Sorel qui avait travaillé avec des réalisateurs prestigieux comme Buñuel et Visconti et qui menait alors sa carrière surtout en Italie, mais que l'on avait pu voir également en Espagne dans *No desearás al vecino del quinto*, ou encore Chris Mitchum, qui avait tenu des seconds rôles dans de grands westerns hollywoodiens.

Dans un climat futuriste, mais où l'on reconnaît sans peine, les quartiers modernes du nord de Madrid en 1972, le film déroule deux trames narratives qui finissent par se rejoindre. On trouve d'une part, l'histoire d'Ana, une jeune infirmière exemplaire, interprétée par Sue Lyon, qui travaille dans un grand hôpital et vit dans une vaste et ancienne demeure héritée de ses parents, des bourgeois bohèmes qui se sont suicidés. La ville connaît depuis quelque temps une vague d'assassinats perpétrés, selon la police, par un maniaque homosexuel. En réalité, le tueur n'est autre qu'Ana, mais sa démarche n'est pas celle d'un criminel ordinaire. Ses victimes sont des êtres présentant une différence par rapport aux normes édictées par une société totalitaire. Le mode opératoire d'Ana consiste à les séduire pour les attirer dans sa maison où elle les tue après avoir fait l'amour avec eux. En leur enfonçant un bistouri dans le cœur, elle procède en quelque sorte à une euthanasie préventive qui leur évitera d'inutiles souffrances.

Parallèlement, et c'est cette partie de l'histoire qui établit le dialogue avec l'hypotexte kubrickien, une bande de voyous fait régner la terreur, écumant la ville dans un buggy orange, alors que dans l'hôpital où travaille Ana, un éminent psychiatre qui la courtise en vain, mène à bien des expériences destinées à rééduquer les criminels les plus violents, grâce à un traitement révolutionnaire qui permet de les transformer en sujets utiles à la société.

Par son esthétique pop et une atmosphère futuriste, *Una gota de sangre para seguir amando* est une œuvre insolite dans le contexte du cinéma commercial espagnol du début des années 70. Il mélange les genres et les registres, on passe du

⁴⁷ 24 millions de pesetas (AGA 36/0443), à titre de comparaison, le budget de *Nadie oyó gritar* s'éleva à 9.748.500 pesetas (AGA 36/05108), et celui de *La semana del asesino* à 11.642.000 pesetas (AGA 36/05086).

sérieux au grotesque comme dans la scène finale⁴⁸. Le dialogue s'instaure avec d'autres images issues de la culture populaire comme la télévision, la publicité ou encore la bande dessinée. Enfin, l'intertextualité est omniprésente, le film est un pastiche assumé et ludique d'*Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick 1971), sorti l'année précédente aux Etats-Unis et au Royaume-Uni, mais encore inédit en Espagne où il ne sera autorisé qu'en octobre 1975⁴⁹, et multiplie les citations et les hommages à son réalisateur. Cela est mis en évidence dès les premières minutes par une ingénieuse mise en abyme. Une famille s'apprête à regarder, sur son téléviseur dernier cri, le chef d'œuvre de Kubrick⁵⁰ qui est diffusé dans le cadre d'un cycle historique en hommage au réalisateur américain, dont le portrait apparaît à l'écran. Au même moment une bande de voyous armés de fouets fait irruption dans la maison, met en pièces le mobilier ultra moderne, terrorise l'enfant et agresse les parents. Pour finir, l'un des délinquants viole la mère hors-champ, tandis qu'un autre en fait de même avec le père après l'avoir humilié et roué de coups. La famille de *Una gota de sangre* vit donc dans sa propre chair une scène calquée presque plan par plan sur le film qu'elle était sur le point de regarder à la télévision. Le scénario reprend explicitement d'autres éléments d'*Orange mécanique*. La bande des Anges Noirs dont fait partie David, dans la première partie du film, rappelle fortement le gang des Droogs emmenés par Alex DeLarge, le personnage interprété par Malcolm Mc Dowell. De même, le programme de rééducation des délinquants, confié au Docteur Sender, qui inflige des décharges magnétiques aux cobayes, nous renvoie à la thérapie qui saturait Alex d'images violentes. Les références à Kubrick ne s'arrêtent pas là, Eloy de la Iglesia s'amuse à glisser des clins d'œil plus ou moins discrets, comme l'utilisation de la musique classique avec le même décalage que le réalisateur américain, ou encore les intérieurs futuro-psychédéliques qui rappellent également *Orange Mécanique*. Dans les premières images, on voit même, allongé sur une civière que l'on sort d'une ambulance, un sosie ensanglanté de Kubrick qui n'est autre que le propre réalisateur espagnol. Eloy de la Iglesia rend encore hommage au cinéma du maître américain en donnant le rôle principal à Sue Lyon, la Lolita du film de 1962, d'après le roman de

⁴⁸ Les trois délinquants réinsérés, et vêtus de smokings chantent *El pequeño tamborilero* la nuit de la Saint-Sylvestre au cours d'un banquet où ils sont servis par un maître d'hôtel en livrée, avant que le réveillon ne dégénère et qu'ils finissent par s'égorger.

⁴⁹ En version originale et dans le ghetto des salles art et essai (Romero de Andrés 2004 : 48-49).

⁵⁰ Que ce film classé X lors de sa sortie aux Etats-Unis soit diffusé à la télévision à une heure de grande écoute relevait en soi de la science-fiction.

Vladimir Nabokov, livre que lit d'ailleurs Ana dans une scène où ironiquement, elle se fait passer pour une femme d'âge mûr à la recherche de jeunes gigolos dans un club spécialisé.

Eloy de la Iglesia s'est expliqué à plusieurs reprises sur ce que de nombreux critiques ont pris pour un plagiat éhonté du film de Kubrick, inédit en Espagne jusqu'en 1975. On l'a accusé de vouloir tirer profit du succès de scandale d'*Orange mécanique* et d'avoir réalisé un succédané tolérable pour la censure, qualifié de « Mandarine mécanique » et destiné au marché intérieur, en tablant sur l'interdiction durable du film en Espagne :

Se habló mucho de si era un homenaje o un plagio de *La naranja mecánica* de Kubrick. Era más bien un comentario de este film. Sale Kubrick en el film, al que admiro; es como una paráfrasis de esta obra. El guión existía antes de que yo viera la película de Kubrick. Aproveché el clima futurista porque me pareció muy interesante recrearlo. Lo que sí desmiento siempre es que sea un plagio, ni tampoco el oportunismo de pensar que *La naranja mecánica* no fuera a entrar en España. Nunca me lo planteé así (Casado 1976).

Il précise encore dans un autre entretien : « La [*La Naranja mecánica*] había visto aquel verano en Londres. Entre ambas había una coincidencia temática. Entonces yo quise marcar por eso aún más esos puntos de contacto » (Dopazo 1976).

La filiation avec *Fahrenheit 451* (1953), le roman de Ray Bradbury et son adaptation par François Truffaut (1966) est également évidente. On retrouve la même emprise télévisuelle sur les individus, la même omniprésence des écrans qui les soumettent en permanence à un lavage de cerveau. D'autres allusions cinéphiliques sont présentes tout au long du film. On ne peut s'empêcher de penser à Buñuel lorsque l'infirmière enlève lentement les courroies de la prothèse qui maintient la jambe du jeune infirme avec qui elle va faire l'amour.

Eloy de la Iglesia a expliqué que l'inscription de l'histoire dans le futur avait été en grande partie motivée par la censure, après l'expérience douloureuse de la *Semana del asesino*, il voulait à tout prix éviter de heurter frontalement les censeurs avec une autre histoire se déroulant dans un contexte contemporain espagnol :

En mi primer guión, escrito con Antonio Artero, nos habíamos planteado la película dentro de un contexto español: la banda de delincuentes era de Vallecas y la chica era una enfermera de La Paz. Se trataba de una especie de concierto sobre la violencia en sus distintos aspectos: la violencia del subdesarrollo, la violencia científica del médico, la violencia neurótica o paranoica de la enfermera... [...] El

hacerla futurista y no reflejar un contexto concreto fue para eliminar problemas de censura, que recela de todo lo que parezca cotidiano (Dopazo 1976).

Les auteurs ont pris bien soin de décontextualiser l'action, aucune coordonnée spatio-temporelle n'est donnée au spectateur et les personnages portent des prénoms « neutres » : Ana, Victor, David, Tony, Bruno ou à consonance anglo-saxonne comme Mik ou Phil. Le commissaire de police est appelé « capitaine », comme dans les films américains.

Censure

Cette stratégie se révéla payante dans un premier temps. Le scénario, d'abord présenté sous le titre *La agonía del siglo XX*, fut autorisé le 24 octobre 1972⁵¹ sans trop de difficultés. La notification contient un avertissement général relatif à la violence et aux scènes érotiques, et recommande de soigner particulièrement la réalisation de la séquence de la publicité pour un slip masculin et celle de la rencontre amoureuse entre l'infirmière et une de ses victimes. Pour finir elle brandit la menace de sanctions pouvant aller jusqu'à l'interdiction du film en cas de non-respect des consignes données (AGA 36/05375). Afin de se couvrir, le producteur soumit à la commission de censure les modifications apportées au scénario qui entre temps avait changé de titre.

Le film terminé fut examiné le 16 avril 1973 par la commission⁵² qui l'autorisa pour les spectateurs de plus de 18 ans, sous réserve d'introduire les neuf modifications suivantes :

Rollo 1: En el anuncio, en TV, del « slip », suprimir cuando la cámara se aproxima a la entropierna.

Rollo 2: En la secuencia del asalto a la casa, suprimir los planos en que pasan al marido el mango del látigo por la boca.

También se suprimirán los planos en que aparece uno de los delincuentes avanzando hacia la mujer con el mango del látigo dirigido hacia ella.

En la misma secuencia pueden dejarse dos de los latigazos que le dan a ella [...].

Rollos 3 et 4: En la escena de amor, cortar cuando se funde la imagen sobre la botella.

Cuando Sue Lyon arrastra el cadáver desnudo del inválido, cortar desde que los perros salen de campo.

⁵¹ Composition de la commission inconnue.

⁵² Présidée par Manuel Andrés Zabala et composée de Germán Sierra, Elisa de Lara, du père Eugenio Benito, de Gregorio Marcotegui, Ricardo Arozarena, Jesús Carnicero, José Francisco Mateu, Fernando Merelo, Buenaventura López Ruano, Alfonso Iniesta et Pablo Martín Vara (secrétaire).

Rollo 5: En la barra del Club, suprimir el plano en que se ve a los dos homosexuales acariciándose.

Rollo 10: De la secuencia en que golpean al protagonista, suprimir todas las pasadas con el mango del látigo a dicho protagonista, así como el golpe que le asestan en los testículos y su desgarre posterior.

Rollo 11: En la escena de los «recuperados», suprimir el corte de garganta que efectúan en uno de los sirvientes, dejando sólo la iniciación (AGA 36/04443).

Le président de la commission défend l'autorisation du film, jugeant que le climat futuriste empêche toute possibilité de mauvaise influence sur le spectateur espagnol :

En sustancia la película se adapta al guión autorizado y al tratarse de una película española es obligado apurar todas las posibilidades de aprobación. Por otra parte el erotismo es el presente en películas del género autorizadas y la violencia carece de fuerza mimética por el falso ambiente y absurdos personajes de cartón piedra o de ciencia ficción.

Ningún espectador puede sentirse aleccionado o influido por unos ambientes ajenos a aquellos en que está inmerso.

Creo por ello que la película puede ser autorizada aunque a mí no me gusta, con algunas adaptaciones (AGA 36/04443).

Un seul censeur fait le rapprochement avec le film de Kubrick et considère qu'il s'agit d'une « mauvaise imitation ». L'homosexualité fait réagir un autre censeur (José Francisco Mateu) partisan de l'interdiction du film : « La reiteración de secuencias de violencia morbosa, aparte de la presencia de invertidos y lesbianas en otras, hace que el film caiga de plano en la regla 18 de las de censura ». Le père Benito reprend sans le savoir les arguments développés par le personnage du prêtre dans *Orange mécanique* pour justifier l'interdiction : « la tesis que se mantiene es que la delincuencia puede ser curada y por tanto no se crea responsabilidad moral, ya que ésta es ajena a su propia conciencia y voluntad » (AGA 36/04443).

José Frade engagea alors un long bras de fer avec les censeurs, considérant que la rentabilité du film pouvait être dangereusement compromise si deux de ses principaux arguments commerciaux, le sexe et la violence étaient neutralisés par la censure. Le producteur multiplia les recours, et se fit l'avocat du film dans ce combat, dans lequel il cherchait avant tout à défendre ses propres intérêts financiers. Pour ce faire, il prête ou feint de prêter au film des intentions forcément très éloignées de celles du réalisateur. Il justifie la scène du club homosexuel par l'humour et la compare avec d'autres films où l'homosexualité est traitée de façon plus explicite et qui ont pourtant été autorisés en Espagne comme *Cuatro moscas*

sobre terciopelo gris (*Quattro mosche di velluto grigio / 4 mouches de velours gris*, Dario Argento, 1971), ou *Cabaret* (Bob Fosse, 1972). Il rappelle les coûts de production très élevés exigés par la réalisation du film : construction de décors en studio pour créer l'ambiance futuriste, embauche de doublures et de cascadeurs, et souligne que techniquement certaines modifications seraient très difficiles à mettre en œuvre. D'autre part, il prend la censure à son propre jeu et l'accuse de voir des symboles phalliques là où il n'y en a pas, avec une mauvaise foi non dénuée d'humour, il déclare que la scène de l'agression contre la famille a été tournée sans arrière-pensées. Selon lui, la forme du manche des fouets est purement utilitaire et a été retenu, au contraire, pour minimiser la violence visuelle. De plus, Frade insiste sur le fait que le film est destiné au grand public et que celui-ci est incapable de voir un symbole érotique dans cet objet. Frade rappelle la valeur édifiante de l'œuvre, d'après lui le film ne dépeint la violence que pour mieux la dénoncer. Il compare à nouveau le film avec d'autres beaucoup plus violents qui ont été autorisés comme *El padrino* (*The Godfather / Le parrain*, Francis Ford Coppola, 1972), *Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth*, Roman Polanski, 1971) ou beaucoup de séries télévisées de l'époque. Pour conclure sa plaidoirie, il prend soin de rappeler l'effet de distanciation produit par le film et nie toute lecture à partir du contexte espagnol (AGA 36/04443).

José Frade adresse un nouveau courrier au Directeur Général de la Culture populaire et des Spectacles dans lequel il dénonce les injustices flagrantes de la censure, prenant pour preuve plusieurs films espagnols contemporains de *Una gota de sangre para seguir amando* qui contiennent des plans autrement plus violents ou moralement répréhensibles :

En los últimos diez días el abajo firmante ha tenido la oportunidad de ver 3 películas españolas en las cuales hay autorizados planos más o menos similares que se pretenden cortar a nuestra producción, por ejemplo

1º) En la película NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTE SOLO, el actor José Franco, que hace de homosexual, besa al actor Máximo Valverde.

2º) En la película LA CORRUPCIÓN DE CHRIS MILLER el lesbianismo es causa fundamental de la historia.

3º) En la misma película el exceso de violencia va acompañado de tal cantidad de sangre, que prácticamente la pantalla queda manchada de rojo.

4º) En la película ANA Y LOS LOBOS, hay una violación de los tres protagonistas de una forma brutal.

5º) En la misma película ANA Y LOS LOBOS, se ataca durísimamente, en uno de sus protagonistas símbolo, la represión sexual; en otro de sus protagonistas símbolo, la religión y en otro protagonista símbolo, el militarismo.

Como el mismo crítico de ABC ha dicho, estos ataques son a nuestro país, puesto que es donde se desarrolla la acción (AGA 36/04443).

La commission de censure ne se laisse pas convaincre par les arguments du producteur et maintient ses exigences. Le 9 juillet 1973, le film est enfin autorisé⁵³ après que les adaptations ont été jugées conformes, soit trois mois après le premier examen du film par la censure et cinq coupes dans la pellicule.

Le 21 juillet la commission d'appréciation⁵⁴ se prononce contre la concession du bénéfice de « l'intérêt spécial ». Le président de la commission écrit dans son rapport :

La película carece de un tema con valores destacados de aspecto positivo (apartado 1º). Es obvio que no es para niños (apartado 2º). Su realización carece de ambiciones artísticas y en ella no se incorporan "nuevos elementos" (apartado 3º).

A mi parecer, la película es un mero refrito de películas del género, sin otro valor que el dinero que se ha echado en ella (AGA 36/04443).

L'infatigable José Frade introduira un nouveau recours contre cette décision. Il met en avant les coûts de production très élevés, motivés en partie par la participation d'acteurs internationaux de tout premier plan. En totale contradiction avec ce qu'il avait avancé dans un écrit précédent, il affirme cette fois-ci que le film, loin d'être un banal produit commercial, a été réalisé avec des exigences artistiques qui le destinent à un public cinéphile minoritaire. Il n'hésite pas à insister de nouveau sur la valeur morale du film :

Nuestra película [...] contiene grandes valores sociales y educativos, ya que se trata de una historia donde se contemplan los nefastos resultados de una violencia irracional y anti-social. Podemos asegurar que en esta producción se hace un ataque furibundo contra esos instintos de destrucción de que adolecen ciertos sectores de la juventud. Al ser una historia futurista, cobra un carácter de advertencia con gran poder educativo para las jóvenes generaciones (AGA 36/04443).

Il défend l'ambition artistique du film et son originalité dans le contexte cinématographique espagnol, et fait de José Luis Garci le garant de celles-ci. Ses arguments ne parviennent pas à faire changer d'avis la commission qui confirma sa décision le 19 janvier 1974.

⁵³ Composition de la commission : Père Jorge de la Cueva, Buenaventura López Ruano, José Francisco Martínez Tirado et Pablo Martín Vara (secrétaire).

⁵⁴ Présidée par Manuel Andrés Zabala et composée de José López Clemente, Florentino Soria, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, José Antonio Nieves Conde, Angel del Pozo et Pablo Martín Vara (secrétaire).

Réception

Una gota de sangre para morir amando sort le 22 août 1973 à Madrid, une semaine avant *Nadie oyó gritar*, et le 8 octobre de la même année à Barcelone. Il réussit à attirer dans les salles 618.265 spectateurs, soit près du double que *Nadie oyó gritar* ou que *La semana del asesino*.

En France, il fut présenté discrètement sur les écrans le 13 novembre 1974, sous un titre pour le moins improbable : *Le bal du vaudou*⁵⁵. Il fut distribué également aux Etats-Unis en avril 1975 avec un titre qui renvoyait directement au film de Kubrick : *Clockwork Terror*.

Le film fut très mal accueilli par la critique espagnole. La question de la relation intertextuelle avec *Orange mécanique* accapara le débat. Le critique du quotidien *ABC*, Garcival, reconnaît d'emblée sa perplexité pour appréhender ce nouveau film d'Eloy de la Iglesia et se pose une série de questions :

¿Qué es lo que se ha propuesto al acometer *Una gota de sangre para seguir amando*? ¿Acaso un remedo, susceptible –claro está– de ser digerido por la censura de *La naranja mecánica*, la controvertida obra de Stanley Kubrick? ¿Estamos simplemente ante una parodia de ella? ¿Se trata de un alegato contra la brutalidad elemental, contra la barbarie que nos aventuran, para un futuro próximo, literatos y cineastas del género de anticipación? ¿Quieren Eloy de la Iglesia y sus guionistas avisarnos del peligro de una violencia que puede generarse al margen de imperativos ideológicos hasta el presente conocidos? (Garcival 1973).

Il avoue son incapacité à y répondre, tant il doute des intentions du réalisateur, est-il sérieux ou s'agit-il d'une vaste plaisanterie ?

La presse la plus conservatrice fit preuve d'une extrême sévérité. Pedro Crespo, le critique du quotidien *Arriba* affubla le film du sobriquet de « mandarina mecánica » qui fit fortune et accusa le réalisateur d'avoir commis un plagiat éhonté du film de Kubrick dans lequel il a introduit l'histoire stupide de l'infirmière meurtrière. Le résultat, au vu du manque total de talent du réalisateur et d'une intrigue sans queue ni tête, ne pouvait être selon lui qu'un *ersatz* frelaté, un produit indigeste d'un ennui mortel (Crespo 1973). Jesús Peláez dans *El Alcázar* se montre

⁵⁵ « Deux traits signalent cette petite bande dont le titre français prend à rebours la boutade d'Alphonse Allais : puisque le film ne comporte ni bal ni vaudou... » : pouvait-on lire dans un entrefilet publié dans la revue *Positif* (Garsault 1975 : 71).

tout aussi cinglant. Il décrit Eloy de la Iglesia comme un réalisateur qui a bâti sa réputation factice sur la réitération d'images sanglantes et une symbolique naïve. Son nouveau projet, beaucoup plus ambitieux en termes de production se révèle, selon le critique, un échec complet sur le plan artistique :

[...] se presenta como una obra insignificante, inconexa y, lo que es imperdonable, aburrida. Ni la historia ni la ambientación ni la actuación de los intérpretes –que parecen haber sido abandonados a su suerte por le director– ni la inmadura técnica empleada, alcanzan el nivel de inspiración y habilidad que exigía el proyecto (Peláez 1973b).

Une revue comme *Nuevo Fotogramas*, qui avait jusqu'alors soutenu le cinéaste, publie une critique assassine dans laquelle le film est qualifié de « nuestra pequeña naranjita mecánica » et réduit à une pâle imitation d'*Orange mécanique*. J. E. Lahosa s'emporte particulièrement contre ce qu'il appelle « l'onanisme de la violence », Il écrit :

La característica y el problema de *Una gota de sangre para morir amando* es la obscenidad de la puesta en pantalla de la violencia. La sangre y la brutalidad es evidenciada, desposeída de toda raíz social y humana, de todo misterio y capacidad de emoción. Se muestra, se exhibe [...]; se agota en sí misma. No ofrece al espectador otra posibilidad que la mera contemplación y el simple escalofrío fisiológico (Lahosa 1973).

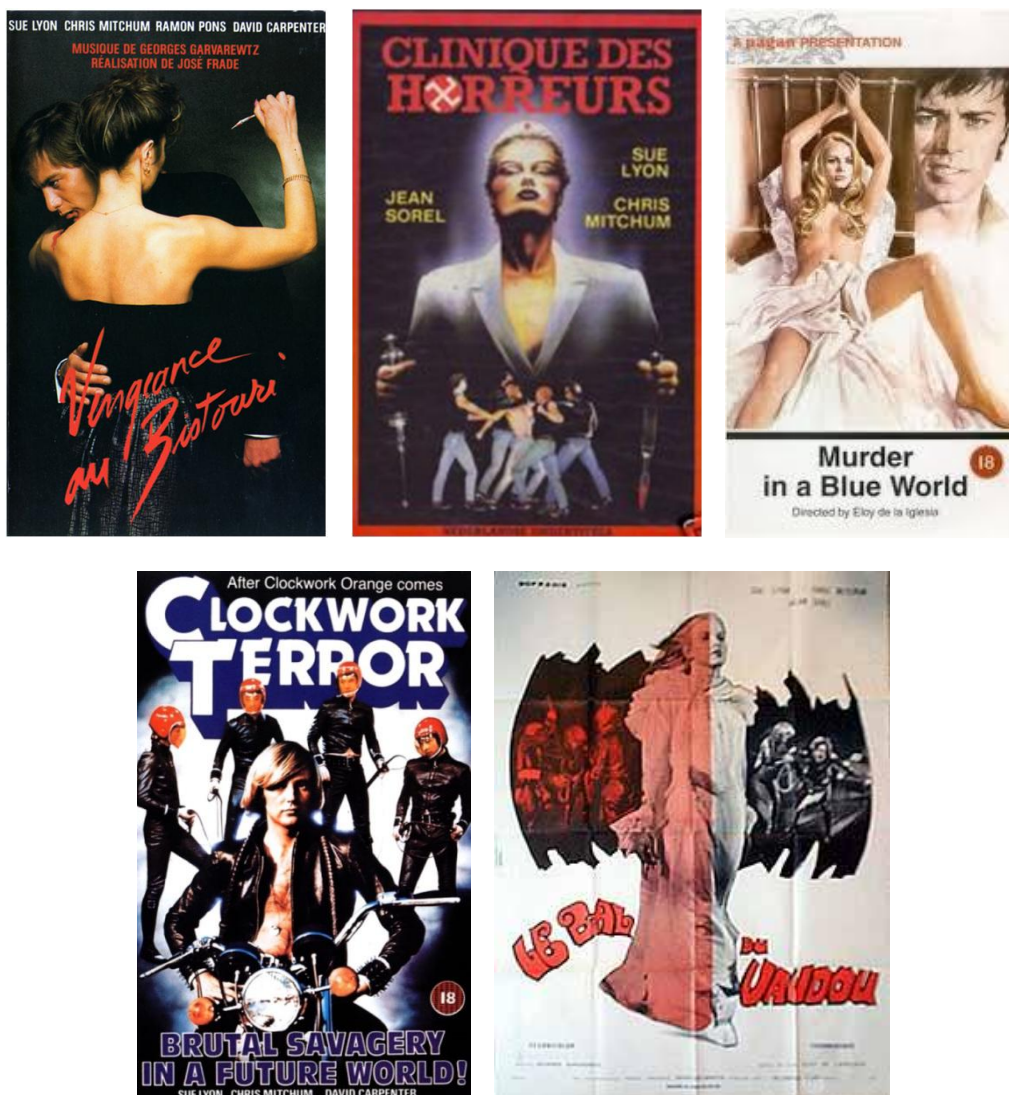
La revue cinématographique *Cinestudio*, dans laquelle publiait pourtant José Luis Garci, se montra tout aussi hostile. Sous la plume de José Briz on pouvait lire les commentaires suivants :

Triste, muy triste es la película que bordea, en más ocasiones de lo deseable, el ridículo más sangrante [...].

Narrativa y estilísticamente, esta *gota de sangre para morir amando* nada aporta, y sí evidencia torpezas e insuficiencias. No hay en Eloy de la Iglesia un estilo propio, ni búsquedas de ningún tipo, lo que tampoco contribuye a la salvación del film (Briz 1973).

Le critique renouvelle pourtant sa confiance dans ce jeune réalisateur qui a connu une rapide et brillante carrière commerciale et considère cet échec comme un accident de parcours.

Les propos les plus indulgents sont dus à Pascual Cebollada, le critique du quotidien catholique *Ya*, qui était également membre de la commission de censure. Celui-ci, contrairement à la plupart de ses collègues, apprécie dans l'œuvre d'Eloy de la Iglesia une ambition à la fois esthétique et thématique (Cebollada 1973a).



Affiches et jaquettes vidéo du film pour la distribution internationale.

Comme *La semana del asesino*, *Una gota de sangre para seguir amando* connut une seconde vie en vidéo. Il fut édité en Espagne en 1985 avec un succès très discret. En France, il fut distribué comme un film d'horreur de série B destiné à un public amateur, sous des titres raccolleurs⁵⁶ : *Dose mortelle*, en 1986 par World Vidéo et *Vengeance au bistouri*, en 1993. Cette dernière édition de Carrère Vidéo comporte des erreurs de taille sur la jaquette, José Frade y figure en qualité de réalisateur et le résumé présente un film totalement différent :

Une jeune fille, belle, intelligente, pensant aux plaisirs de la vie va devenir un vrai ange exterminateur pour venger un membre de sa famille qui a été tué sauvagement par une bande de voyous sanguinaires ;

⁵⁶ Le film fut baptisé *La clinique de l'horreur* en Belgique.

Sa technique est de faire connaissance avec sa victime et après une nuit d'amour, elle sort un bistouri bien tranchant...
Le sang coule à flot.

Le visuel de la couverture présente d'ailleurs des personnages complètement étrangers au film original.

C'est cependant dans le monde anglo-saxon que le film a connu son plus grand succès en vidéo, sous le titre *Murder in a blue world*, qui fait référence à une boisson bleue que boit le personnage d'Ana fascinée par un spot publicitaire qui en vante les mérites à la télévision. Le film fut édité au Royaume-Uni d'abord en VHS en 2001, puis en DVD en 2004 par Pagan Films dans sa collection de films d'horreur culte (« Cult Horror »).

L'expérience de *Una gota de sangre para seguir amando* fut loin d'être satisfaisante pour le réalisateur, aux difficultés de communication pendant le tournage avec les acteurs de nationalités différentes s'ajoutèrent les problèmes de doublage. Il regretta également de ne pas disposer de suffisamment de moyens pour les scènes d'action. Malgré les sollicitations du producteur, leur collaboration s'arrêta là (Aguilar et Llinás 1996 : 123). Eloy de la Iglesia connut deux ans d'inactivité après le tournage de *Una gota para seguir amando*, fait rare dans la carrière du cinéaste qui avait habituellement enchaîné film sur film, cette parenthèse est due à la rupture avec José Frade à cause du scénario qu'avait écrit Rafael Azcona et qui fut tourné finalement par José Antonio Nieves Conde en 1974, sous le titre *La revolución matrimonial*. Un autre scénario intitulé *El cañón de Martínez*, écrit en 1972 avec la collaboration d'Antonio Fos et Gabriel Burgos ne fut jamais réalisé.

3.2 *Juego de amor prohibido* (1975)

Genèse

Eloy de la Iglesia écrivit son film suivant avec Juan Antonio Porto. Diplômé de l'EOC dans la filière réalisation, celui-ci évoluait alors dans le cinéma d'auteur, il avait notamment travaillé en tant que scénariste avec des réalisateurs tels que Pedro Olea (*El bosque del lobo*, 1970 ; *La casa sin fronteras*, 1972 ; *La Corea*, 1976), Gonzalo Suárez (*La regenta*, 1974) et Jordi Grau (*La siesta*, 1976). Le producteur Arturo González finança le projet. Il avait réussi un coup de maître en coproduisant

La muerte tenía un precio (*Per qualche dollaro in più* / *Pour quelques dollars de plus*, 1965), le deuxième volet de la célèbre trilogie de Sergio Leone tournée à Almería et un des plus grand succès du box-office espagnol. Après cela, il se spécialisa dans les comédies piquantes sans prétentions, réalisées par des spécialistes du genre tels que José Luis Saénz de Heredia, Mariano Ozores ou Ramón Fernández et trouva un véritable filon dans les films musicaux interprétés par le chanteur vedette Manolo Escobar qui comptent parmi les grands succès de l'époque. Il avait également fait quelques incursions dans le cinéma d'épouvante, un autre genre très populaire, avec notamment *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), c'est dans cette veine de terreur mêlant ambiance « gothique », relations de domination et érotisme adolescent qu'il envisagea la nouvelle réalisation d'Eloy de la Iglesia.

La distribution réunit Javier Escrivá, un acteur surtout connu pour son interprétation de classiques du théâtre espagnol et pour son rôle de missionnaire dans *Molokai* (Luis Lucía, 1959) et deux jeunes acteurs à la plastique avantageuse : John Moulder Brown que l'on avait pu voir, quelques années auparavant, dans *La residencia* et *Ludwig* (*Le crépuscule des dieux*, Luchino Visconti, 1972) et la débutante Inma de Santis. *Juego de amor prohibido* marque également la rencontre avec Simon Andreu, l'acteur fétiche de l'étape suivante de la filmographie d'Eloy de la Iglesia.

Interrogé sur ses intentions au sujet de ce nouveau film, Eloy de la Iglesia répond :

Se trataba de hacer un estudio de la relación de poder entre los hombres. La conclusión a la que se tenía que llegar es que esas relaciones son siempre vampíricas, siempre impuestas y siempre condicionadas por la violencia represiva. La violencia es hereditaria en cuanto se heredan las superestructuras que la sustentan (Dopazo 1976 : 6).

Il reviendra dans ses entretiens avec Fabián Mauri sur la dimension politique qu'il a voulu donner à l'histoire :

Es una reflexión sobre la dificultad que supone escapar de un grupo cuando se han establecido de antemano unas relaciones de poder, una reflexión ingenua sobre la dictadura y sobre las posibles secuelas que una dictadura habría de dejar. En el fondo era una película pesimista, se entendía que todo dictador termina imprimiendo su impronta dictatorial como testamento inevitable (Mauri 1998 : 43).

Tourné l'année de la mort du dictateur, ce film qui, comme nous le verrons par la suite, rencontra de sérieux problèmes avec la censure, met en scène les fantasmes totalitaires d'un riche aristocrate, qui par plaisir donne des cours de littérature dans un lycée. Raffiné, mélomane, amateur de musique wagnérienne, il séquestre, dans une magnifique demeure isolée des environs de Madrid, un couple de ses élèves, Miguel et Julia, qui ont fui le domicile familial en autostop pour vivre leur amour. Dans cette maison, il vit avec un étrange serviteur, Jaime, prisonnier volontaire, qui ne peut pas abandonner la propriété pour des raisons qui ne sont jamais clairement explicitées. Don Luis prétend parvenir à dominer complètement la volonté de ses otages, qu'il veut sauver de la médiocrité du monde. Mais la situation va brusquement se renverser, lorsque la jeune fille ingénue séduit le serviteur pour le rallier à leur cause. Les jeunes élèves et Jaime vont se rebeller contre le maître et détruire l'ordre ancien. Leur révolte rappelle le violent soulèvement des élèves d'une *public school* britannique contre la discipline tyrannique et absurde de leurs professeurs mis en scène par Lindsay Anderson dans son célèbre film de 1968 *If...* Mais les victimes deviennent à leur tour bourreaux, provoquant le suicide de don Luis. L'ancien maître disparu, les trois jeunes gens organisent de nouvelles règles de vie en commun et partagent le même lit, mais la jeune fille finit par prendre les rênes, mettant fin au joyeux chaos des premiers jours et restaurant la discipline de l'ordre ancien.

Le film propose une lecture très pessimiste des changements qui s'annonçaient en Espagne et que la maladie du dictateur rendait inéluctables. *Juego de amor prohibido* est une œuvre de transition, qui annonce par bien des aspects l'étape suivante de la filmographie du cinéaste, dominée par le sexe et la politique, deux thématiques qu'il pourra bientôt traiter de façon de plus en plus explicite, alors qu'ici la censure l'oblige encore à utiliser un langage allégorique.

Censure

Juego de amor prohibido est le film d'Eloy de la Iglesia qui eut le plus à souffrir de la censure, davantage encore que *La semana del asesino*. Le projet coïncida avec une plus grande sévérité des autorités après la démission forcée du Ministre de l'Information et du Tourisme Pío Cabanillas en octobre 1974 et

l'enterrement définitif de la timide ouverture que l'on a appelé « l'esprit de février » (Aguilar et Llinás 1996 : 123). Pour ses auteurs, le film constituait une sorte de défi, de sonde pour voir jusqu'où il était possible d'aller (Mauri 1998 : 43). Signe des temps, si les censeurs se montrèrent assez conciliants sur les centimètres de peau exhibés, ils firent preuve d'une extrême sévérité face aux dialogues et aux possibles allusions politiques (Mauri 1998 : 44). Le réalisateur a déclaré ironiquement que le véritable tournage avait commencé au moment de l'examen du film par les censeurs. Selon lui, il existe deux œuvres qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre : « la que yo hice y la que se exhibe » (Casado 76). Il précisa encore dans un autre entretien publié quelques mois après la sortie du film : « Creo que cuando la acabé de rodar era mi mejor película [...] Si el público no la entiende es debido a los grandes cambios que me han obligado a hacer en los diálogos. [...] Tal como ha quedado sólo es una anécdota morbosilla, sádica... » (Dopazo 1976 : 6).

La commission⁵⁷ qui examine le scénario présenté sous le titre *Chico y chica para jugar*, le 13 juillet 1974, l'autorise avec un avertissement général qui porte sur une possible lecture métaphorique, assorti de la mise en garde habituelle :

Autorizado con la advertencia de que en la película se tiene que evitar terminantemente la realización de parábolas con los elementos que ofrece el guión enfocándolas en torno del Poder y su capacidad de destrucción y aniquilamiento del hombre, por el mero placer que produce el juego del estudio de las relaciones sádico-masoquistas, superior-súbdito. También se tiene que evitar el que estas posibles parábolas se refieran a estos momentos y en estos sitios actuales con una intención política, ya que en tal caso se incidiría en las vigentes Normas y por tanto la película podría ser desestimada o sometida a una serie de adaptaciones que la perjudicarían, perjuicios todos ellos de los que únicamente sería responsable la Casa productora (AGA 36/5163).

Le film terminé est soumis le 21 avril 1975 à la commission de censure⁵⁸ qui l'interdit. Les censeurs ont fait une lecture politique du film et y ont vu une métaphore de la fin du dictateur et de son régime. Ainsi, le président de la commission déclare : « se trata evidentemente de una parábola política en la que el poder domina, dando a cambio paz y orden » ; le père Benito voit quant à lui dans le film « un juicio a las derechas en el poder cristalizado en la persona del profesor y

⁵⁷ Composition inconnue.

⁵⁸ Commission présidée par Luis de Andrés et formée de Germán Sierra, des pères Eugenio Benito et José Martínez Serrano, Ricardo Arozarena, Jesús Carnicero, Aurelio Castillo, Buenaventura López Ruano, José Francisco Mateu et Pablo Martín Vara (secrétaire).

una juventud que espera su hora ». L'autre censeur ecclésiastique qualifie l'œuvre de « tendenciosa y subversiva » et invoque la Norme 2⁵⁹ pour l'interdire. Un autre censeur (Pablo Martín Vara) note dans son rapport : « Película de aberraciones sádico-masoquistas en la que, en contra de lo que se les indicó a nivel de guión, han introducido una serie de frases que le dan una intención política referida a España » (AGA 36/04256).

La décision est assortie d'une liste de vingt-six avertissements dont quatorze portent sur des éléments qui ne figuraient pas dans le scénario autorisé. Il s'agit le plus souvent de dialogues qui pourraient s'appliquer à la situation politique espagnole du moment, de références à l'autoritarisme et à un chef tout-puissant, seul capable de garantir la paix et l'ordre :

Rollo 3: Yo sé mejor que ellos lo que les conviene.

No me importa lo que queréis, sino lo que necesitáis, me veo obligado a corregir esas ansias de rebeldía. Habéis desobedecido. Os advierto que yo estoy decidido a mantener a toda costa la tranquilidad de esta casa.

Rollo 5: Ahí los tienes, tranquilos, en paz. Poco a poco irán amando esta paz.

Yo creo que necesitan de alguien que les dirija, sus padres fracasaron pero surgí yo con mi fuerza para aplicarla a los que necesitan.

Rollo 6: Él está allí arriba, con sus armas esperando la menor rebelión para humillarnos, para aplastarnos.

Rollo 9: Son muy fáciles de manejar los que tienen miedo (AGA 36/04256).

Sont également incriminées des phrases qui pourraient être perçues comme des allusions à la fin imminente du régime et de l'homme qui l'a personnifié :

Rollo 7: Es fácil de presentir el momento en que el poder está a punto de perderse.

Ahora estos problemas tendréis que solucionarlos vosotros

Le temblaba tanto la mano (AGA 36/04256).

Cette dernière phrase est interprétée comme une possible allusion à la maladie de Parkinson dont souffrait Franco à la fin de sa vie. Au plan des images, les coupures sont plus rares, il s'agit surtout de nudité ou d'érotisme :

Rollo 2: Pecho de ella en escorzo, luego escena de cama.

Rollo 8: Ella gime de placer mientras, desnuda, le echan cera por el cuerpo.

Rollo 9: Los dos hombres puestos en la cama pero simplemente dormidos.

Los 3 en la cama (AGA 36/04256).

⁵⁹ « El mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación » (BOE 1963 : 3929).

Des références visuelles au régime ou à son leader, ou encore à des gestes de lèse-majesté sont également signalées :

Rollo 1: primer plano [...] libro recomendado *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu.

Rollo 5: Él dos veces en balconada en actitud de líder político.

Rollo 7: Le encierran en el sótano y le quitan la corona arrojándola por la escalera.

Rollo 9: Ella en el balcón en plan de líder político (AGA 36/04256).

Le film, après modifications, est à nouveau présenté à la commission⁶⁰ qui les considère insuffisantes et décide de les discuter en séance plénière, étant donné que malgré les modifications apportées le film contient toujours une charge politique évidente. *Juego de amor prohibido* fait l'unanimité contre lui, en raison de son caractère subversif sous son déguisement de film de terreur et de suspense. Le père Benito écrit dans son rapport : « Es un engendro, de acuerdo, pero un engendro que trata de decir cosas contra el régimen y quien lo detenta ». Le père Vaca ajoute : « Su clara intencionalidad política subversiva la hace inviable ». Selon Jesús Acevedo, « tiene una fuerte carga política que la hace resultar totalmente subversiva », alors que pour un autre censeur, Alfredo Mampaso, la métaphore est on ne peut plus limpide :

[...] la casa del profesor, autoritario, afeminado y déspota es el sistema vigente. Los jóvenes quieren salir de la casa, del sistema, y el dictador acude a todas las violencias, vejaciones y ataduras para someterlos por la fuerza. Quiere someterlos a la Paz y el Orden del sistema paternalista en el cual a la juventud no se le concede el mínimo espacio de libertad (AGA 36/04256).

Le film d'Eloy de la Iglesia est à nouveau examiné par la commission de censure⁶¹ le 31 juillet 1975 qui considère toujours les changements insuffisants et maintient à l'unanimité la décision d'interdiction. Ce n'est que deux mois plus tard, le 9 septembre 1975⁶², que *Juego de amor prohibido* est finalement autorisé, après approbation des modifications apportées aux bobines 2, 3, 5, 7, 8 et 9⁶³.

⁶⁰ Composée d'Alfredo Mampaso, du père José Martínez Serrano, Jesús Carnicero, Buenaventura López Ruano, Fernando Merelo et Pablo Martín Vara (secrétaire).

⁶¹ Composée de José Francisco Mateu, Buenaventura López Ruano, Juan Guerra, Ricardo Arozarena, José Francisco Martínez Tirado et Luis González Viñas (secrétaire).

⁶² Commission formée de Luis de Andrés (président), Fernando Merelo et Luis González Viñas (secrétaire).

⁶³ Le procès-verbal ne précise pas le détail des changements.

Réception

La première de *Juego de amor prohibido* eut lieu à Madrid le 22 septembre 1975, et le film connut un succès certain puisque près de 700.000 spectateurs le virent dans les salles de cinéma, devenant ainsi le deuxième plus grand succès commercial d'Eloy de la Iglesia après *El techo de cristal*.

La réception critique fut généralement plus favorable que pour *Una gota de sangre para morir amando*. Le quotidien *ABC* publia des commentaires élogieux aussi bien sur le réalisateur que sur le film :

Eloy de la Iglesia es uno de esos jóvenes inquietos realizadores con que cuenta el cine español, para el que intenta caminos nuevos. Si entre las películas que hasta ahora ha realizado se turnan aciertos y desaciertos, la verdad es que en toda su obra es fácil advertir una sincera inquietud creadora que la revaloriza. Eloy de la Iglesia tiene un estilo propio, una «letra» inconfundible a la hora de hacer cine.

Ha conseguido Eloy de la Iglesia un producto cinematográfico de gran dignidad. Ha contado con un guión –del que es coautor– que, salvo lógicas deficiencias, sirve de base sólida para que luego la cámara, manejada con soltura, traduzca en imágenes una complicada historia, creíble hasta cierto punto, pero que lleva en su trasfondo una enorme carga crítica (Flores 1975).

Pueblo soulignait la double lecture qu'offrait le film et accusait la censure d'en avoir estompé la portée critique :

Por debajo de este amasijo de escenas, donde predomina el sexo en muchas de sus manifestaciones y desviaciones, hay un análisis de estamentos sociales, generaciones en pugna y hasta conflictos internos personales que, si bien quedan algo oscuros, tal vez no sea achacable al realizador la «nebulosidad» y parte de la luz se haya quedado en los filos de ciertas tijeras (*Pueblo* 1975).

La revue *Nuevo Fotogramas* faisait également allusion à l'intervention de la censure, en raison du parallèle que le film établissait avec la situation politique du pays, mais l'appréciation de Jaime Picas est beaucoup plus ambiguë, car avec ironie le critique juge d'autant plus irréparables les dommages causés par la censure que la beauté formelle n'a jamais été le fort d'Eloy de la Iglesia : « Lo que equivale a decir que, desprovista de su sentido real, *Juego de amor prohibido* carece prácticamente de alicientes » (Picas 1976).

A nouveau, ce sont les journaux liés au *bunker*, le secteur opposé à toute évolution du régime franquiste, qui publient les critiques les plus virulentes du film. *El Alcázar* ironise sur le talent publicitaire d'Eloy de la Iglesia et l'accuse de

rechercher la confrontation à tout prix avec la censure pour s'en servir ensuite comme outil de promotion (Ramos, Pablo 1975). Marcelo Arroita-Jauregui, le critique réputé du quotidien *Arriba*, qui a également travaillé comme censeur, lance une véritable diatribe contre le film et son réalisateur dans les pages du quotidien phalangiste :

La tal historia, que viene a resultar ser como una especie «de huis clos» «ad usum cretinis» se desarrolla en un guión de donde se ha ausentado toda clase de lógica [...]. Al final, todo parece un pretexto para el refocilo de mostrar un «ménage a trois» literal, alternando con homosexualismo y «ménage à deux». [...]

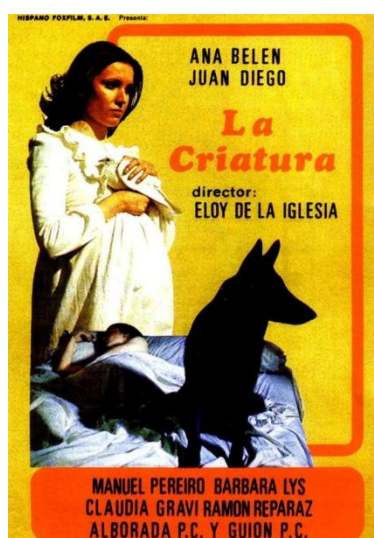
Con tal material, del que es responsable, Eloy de la Iglesia se entrega a una especie de delirio granguiñolesco, donde ningún movimiento o emplazamiento de la cámara tiene la más mínima funcionalidad, donde se suceden los efectismos fotográficos y musicales que pretenden disfrazar la penuria de ideas tanto de la puesta en escena como de la puesta en situación (Arroita-Jáuregui 1975).

CHAPITRE 3.

La Transition et ses leurre

1. A la conquête de nouveaux espaces de liberté : sexe et politique

« el sexo no hace política pero está dentro de la política »
Eloy de la Iglesia, *Diario 16*, 13/12/1977





A partir de la mort du Caudillo, l'Espagne s'engage dans un processus de changements politiques profonds, qui vont aussi avoir des répercussions sur le cinéma, avec notamment l'assouplissement de la censure – les nouvelles normes de 1975 seront suivies de la fin de la censure des scénarios en février 1976 – avant sa suppression définitive en novembre 1977. Les conditions sont beaucoup plus favorables sur le terrain de la liberté d'expression. Profitant de ces nouveaux espaces de liberté, Eloy de la Iglesia va mêler intimement, dans ses premiers films postfranquistes, politique et sexualité, les deux principales directions dans lesquelles s'est exercée la revendication de la liberté durant les premières années de la Transition (Heitz 2001 : 33). « Creo [...] en el sexo como elemento liberador y como elemento revolucionario » déclarait-il en 1974 (Castro : 232). Il précise également dans une entrevue ultérieure que la sexualité au même titre que toutes les manifestations de la vie humaine faisait partie intégrante du politique :

La política, en su principio general, abarca todo lo que es la vida del individuo y también el sexo. [...] creo que uno de los grandes errores que en cierto momento puede existir es que se marginen determinadas problemáticas por considerar que son de otro campo, de otro terreno, cuando la libertad del individuo es imparcelable e indivisible (Egido 1979).

Dans cette nouvelle étape de sa filmographie, Eloy de la Iglesia abandonne le thriller et la parabole et découvre les possibilités du mélodrame pour délivrer un message politique de plus en plus explicite. La composante idéologique s'affirme dans son œuvre, il a qualifié lui-même de « pamphlets de combat » les films réalisés

à partir de 1975 (Ordóñez 1983). Carlos Losilla résume ainsi cette nouvelle étape dans l'œuvre du réalisateur :

La desaparición de la censura le permite ser mucho más explícito en sus planteamientos argumentales, dejar de lado la oscuridad de la parábola para otorgar una absoluta transparencia a sus fábulas sociales, limpiar de todo elemento distorsionador sus mecanismos de representación. Y la agitada etapa histórica en la que entra el país, junto con la adscripción del autor al Partido Comunista, le conducen igualmente a una mayor combatividad, a la creación de un denso retablo social formado principalmente por obreros, capitalistas, fuerzas del orden y delincuentes, todos ellos insertos en un turbulento trasfondo de desigualdad social, corrupción y violencia (Losilla 1996 : 53).

Ces mélodrames pamphlétaires s'inscrivent directement dans le présent de la transition politique avec des sujets résolument contemporains. Alors que beaucoup de cinéastes vont se tourner vers le passé, Eloy de la Iglesia ne va cesser de s'intéresser au présent le plus immédiat et de questionner la société espagnole de la Transition, soulignant ses contradictions et dénonçant la permanence des ressorts de la domination de classe. Ces années sont une période d'intense activité politique pour le cinéaste. Ses premiers contacts avec les mouvements communistes datent de l'université mais le militantisme actif a été plus tardif. Pendant la Transition, il a défendu le point de vue du Parti Communiste Espagnol dans des organes représentatifs et au Ier Congrès Démocratique du Cinéma organisé en décembre 1978. Même s'il n'a pas participé directement au tournage de films militants clandestins, il a apporté une aide logistique et financière au collectif qui à l'intérieur du PCE se chargeait de tourner des reportages illégaux pendant les manifestations d'opposition au début de la Transition (Aguilar et Llinás 1996 : 124-125). Ce militantisme se manifeste de plus en plus au grand jour et ne nuit en rien à son activité professionnelle, liée à ce moment-là à des producteurs pas forcément proches des milieux progressistes :

Fuimos abandonando la clandestinidad a ultranza de los primeros momentos, procurando dar la cara aquellos que estábamos más insertados en la industria y que mejor podíamos defendernos de las posibles represalias. En los medios de cine había una psicosis de que los comunistas íbamos a tomar el poder. Tengo la impresión de que los anticomunistas más cerrados eran los que estaban más convencidos de que íbamos a ganar, y tenían una fe muy superior a la de los propios militantes. Hubo sectores de la producción que comenzaron a coquetear con los sectores de izquierda. Es la época en que Frade produce las películas de Olea, o Isasi hace cine con Bardem (Aguilar et Llinás 1996 : 125).

La filmographie du réalisateur basque va devenir un sujet de violentes polémiques au sein de la critique cinématographique (Torreiro 1996a : 26), alors qu'au même moment le grand succès public de ses films lui permet une plus grande marge de manœuvre face aux limitations imposées par les autorités mais également face aux exigences des producteurs.

Eloy de la Iglesia a confié à Carlos Aguilar et Francisco Llinás qu'à cette époque, il se sentait proche d'autres cinéaste européens, en particulier de Fassbinder, avec lequel il partage, selon lui, de nombreux points communs, il cite notamment la perspective marxiste, la revendication homosexuelle, le goût pour le mélodrame et l'esthétique « sale », il ajoute également dans le même entretien : « Y también me sentía heredero de la tradición neorrealista italiana, que había aprovechado mucho del melodrama, al tiempo que también tenía clara cierta herencia literaria española, la novela de Galdós o la generación del 98 » (Aguilar et Llinás 1996 : 127).

1.1 *La otra alcoba* (1976)

Genèse

La otra alcoba marque un point d'inflexion dans la filmographie du réalisateur. Dans une entrevue avec Antonio Dopazo, publiée dans *Film Guía*, alors que le film n'est pas encore sorti, Eloy de la Iglesia souligne le changement de cap que représente ce film qu'il qualifie de « folletín » et de « melodrama de radio ». *La otra alcoba* inaugure, selon les propos du réalisateur son étape naturaliste. Il s'explique sur ses intentions : « lo que quiero hacer es un cine que responda a problemas concretos, cotidianos, no intentar abarcar la esencia de los problemas desde la abstracción, como he hecho hasta ahora. Si hay posibilidad voy a llamar a las cosas por su nombre en mis películas » (Dopazo 1976).

Eloy de la Iglesia a également défini *La otra alcoba* comme « mi película de destape [...] un melodrama popular y populista » (Mauri 1998 : 44) mais ainsi que nous le verrons par la suite, ce film n'a cependant pas grand chose à voir avec les anodines petites comédies dénudées alors en vogue et qui au fond renfermaient une morale très conservatrice.

Le film marque la première collaboration d'Eloy de la Iglesia avec le scénariste Rafael Sánchez Campoy⁶⁴ avec qui il travaillera à nouveau pour son film suivant *Los placeres ocultos*. Au départ, le film a été envisagé comme un pur produit commercial réunissant deux vedettes alors au faîte de leur popularité, le « cantautor » basque Patxi Andión, auteur également de la musique du film et l'ex mannequin Amparo Muñoz qui n'allait pas tarder à devenir sa compagne à la ville (Aguilar et Linás 1996 : 126).

Óscar Guarido et la compagnie qu'il avait créée en 1974, Alborada PC, s'étaient spécialisés dans les films de *destape*, des comédies égrillardes au scénario bâclé dont l'unique objectif était d'exhiber les corps des jeunes actrices, avec des titres comme *Las protegidas* (1975), *El vicio y la virtud* (1975), *Las desarraigadas* (1976), tous trois signés par Francisco Lara Polop, ou *La iniciación en el amor* (Javier Aguirre, 1976). Vu le succès de *La otra alcoba*, qui réalisa jusqu'à cinq fois plus d'entrées que les films précédemment cités, le producteur crut trouver le bon filon et finança les trois projets suivants d'Eloy de la Iglesia jusqu'à *El sacerdote* (1978), des films très différents de ses productions habituelles.

Le tournage commença un mois après la mort de Franco. Sur le plan politique, l'incertitude était encore totale, le gouvernement était dirigé par un homme mis en place par le dictateur, Carlos Arias Navarro, un membre du *bunker*, confirmé à son poste par le roi et qui restera chef du gouvernement jusqu'en juillet 1976. Celui-ci représentait davantage la continuité que le changement.

La otra alcoba eut une grande répercussion médiatique avant et après sa sortie, due en grande partie à la notoriété du couple vedette et la relation sentimentale qui s'instaura entre eux. La promesse de voir les corps dénudés d'Amparo Muñoz qui venait d'être élue Miss Univers et de Patxi Andión, qui avait fait sa première apparition au cinéma un an plus tôt dans *El libro de buen amor* (Tomás Aznar, 1975), un film historico-érotique qui avait rencontré un énorme succès public, était un formidable argument publicitaire. Les deux protagonistes se marièrent d'ailleurs

⁶⁴ Celui-ci avait débuté sa carrière de scénariste en participant à l'adaptation de *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Au cours des années soixante et au début des années soixante-dix il était lié à PICASA, une des maisons de production les plus prolifiques de la fin du franquisme et avait signé de nombreux scénarios pour des drames tauromachiques et des films musicaux, genres dont la compagnie s'était fait une spécialité.

pendant la phase de promotion du film, assurant ainsi à *La otra alcoba* de nouvelles retombées publicitaires (Muñoz et Fernández 2005).

Eloy de la Iglesia réussit néanmoins à personnaliser cette production commerciale en y introduisant des motifs qui lui sont personnels. Le film est un mélodrame marxiste, l'intrigue est traitée sous l'angle de la lutte des classes. Selon les propos du réalisateur :

La explotación de una clase por otra, incluso en el terreno sexual, era el eje de toda la película. El hecho de que el protagonista fuera un proletario era algo básico, aunque no fuera un personaje concienciado, lo que era coherente con la realidad del país. Pero sí se ve en él un hastío, un cansancio de verse siempre del lado del perdedor, derrotado (Aguilar et Linás 1996 : 126).

Dans le film, le personnage principal, Juan, employé de station service, est exploité dans son travail, il en est plus ou moins conscient et l'accepte au départ comme une fatalité, alors qu'il ne pense pas l'être dans sa relation amoureuse et sexuelle avec Diana, l'élégante épouse d'un technocrate lié au régime. La crise éclate lorsqu'il se rend compte de cette exploitation amoureuse. Diana ne choisit pas son amant dans sa propre classe sociale, elle veut à tout moment garder le contrôle dans la relation, elle sait également que son mari finira par accepter son adultère, alors qu'il ne serait pas disposé à le faire s'il s'agissait de quelqu'un appartenant à leur propre milieu.

La otra alcoba adopte en effet le schéma narratif du mélodrame (Aumont et Marie 2008 : 149), mais comme nous le verrons dans la troisième partie, il y introduit cependant d'importantes modifications. Nous découvrons bientôt que le personnage-victime n'est pas l'épouse en mal de maternité, mais bien Juan, le jeune prolétaire sur lequel Diana, la bien nommée, a jeté son dévolu, et qu'elle abandonnera une fois qu'il aura rempli sa fonction de reproduction. La focalisation se déplace sur ce personnage, qui devient très vite le protagoniste de la narration. Le jeune homme est doublement victime, victime sociale et victime amoureuse, éternel perdant, comme il le reconnaît lui-même à la fin du film. Le film adopte son point de vue et favorise l'identification du spectateur. La fin ouverte s'éloigne elle aussi des préceptes du genre, Diana perd l'enfant qu'elle attendait de Juan et se met aussitôt en quête d'un nouveau géniteur, sous le regard complice de son mari. Dans *La otra alcoba*, Eloy de la Iglesia illustre pour la première fois un motif qu'il reprendra par la suite dans deux

autres films de cette période, *La criatura* et *La mujer del ministro* : l'impuissance sexuelle des politiciens de droite et l'insatisfaction de leurs épouses. Ici, Diana trouvera la vigueur qui manque à son mari en la personne d'un modeste pompiste qui tombe naïvement amoureux d'elle.

Les allusions politiques sont encore voilées car la censure veille. Marcos est un technocrate qui dirige une importante société publique et qui a des ambitions politiques. A l'occasion d'un discours, il dénonce « ceux qui cherchent des solutions drastiques », une allusion directe aux partisans de la rupture. Dénué de tout scrupule, Marcos n'hésite pas, pour intimider puis régler ses comptes avec l'amant de sa femme, à faire appel à des gros bras dont l'apparence physique – moustache, lunettes noires – n'est pas sans rappeler les membres de la toute puissante Brigade Politico-Sociale, la police politique secrète du franquisme. Marcos est ainsi un personnage intimement lié au pouvoir. Plus que sur la répression sexuelle ou morale, le film insiste sur la relation entre sexe et pouvoir, et montre comment la sexualité est instrumentalisée à son profit par la classe dirigeante et comment la bourgeoisie stérile vampirise le prolétariat.

Censure

La otra alcoba rencontra des problèmes avec la censure, qui même si elle commençait à battre en retraite, allait encore tarder quelque temps à disparaître. Cependant, par rapport aux films précédents, les demandes de modifications furent minimes. Eloy de la Iglesia se souvient :

Hubo algunos cortes pequeños, alguno más bien estúpido. Daba la sensación de que los censores tenían que demostrar que seguían existiendo y de que cortaban cosas por principio. Me quitaron frases con tacos, algunas escenas de sexo, pero tampoco eran cortes demasiado importantes: algún plano de tetas, el culo de Patxi Andión... Pero, al contrario que en algunas películas anteriores, la censura no la modificó sustancialmente (Aguilar et Linás 1996 : 129).

La première version du scénario intitulée *Cama de matrimonio* est rejetée pour non respect des Normes 5a⁶⁵ et 6c⁶⁶ du nouveau code de censure de février

⁶⁵ « La obra cinematográfica podrá presentar hechos y propugnar tesis sobre cualquier clase de temas o problemas, dentro del respeto debido a la verdad, no admitiéndose el falseamiento tendencioso de

1975. Une nouvelle version présentée sous le titre plus inoffensif de *98 octanos* obtient le permis le tournage le 26 décembre 1975 avec les avertissements mineurs suivants qui concernent surtout les scènes de nu et les expressions vulgaires dans les dialogues:

- p. 9 supprimer la phrase de Pablo despectiva para los obreros
- p. 102 cuidar la realización de escenas en la ducha, evitando el exhibicionismo.
- En general evitar palabras y frases excesivamente groseras (AGA 36/5201).

Le film terminé, rebaptisé entre temps *La otra alcoba*⁶⁷, est examiné le 21 mars 1976 et la commission⁶⁸ exige que l'on coupe des expressions jugées vulgaires et des plans trop explicites dans les scènes d'amour :

- Rollo 3: De la conversación en el bar de la gasolinera, suprimir las expresiones «coño», «te cagas» y gestos groseros.
- Rollo 4: Suprimir casi todo el plano de Amparo Muñoz con los senos desnudos, quedando sólo un brevísimo flash, sin que se fije la cámara.
- Rollo 5: De la escena de amor en el aceite, sólo quedarán planos de medio cuerpo. Modificar la banda sonora sustituyendo las respiraciones y jadeos por un ruido de motor y un martilleo. Suprimir los planos del gasolinero en cueros y el subsiguiente coito y jadeo de la banda sonora. Abreviar el plano de la novia desnuda de medio cuerpo, quedando un brevísimo flash.
- Rollo 6: De la secuencia de amor en el hotel suprimir todos los planos generales de los cuerpos desnudos.
- Rollo 7: De la secuencia amorosa en la cama, suprimir todos los planos en que se ven ambos protagonistas desnudos. De la escena de la ducha suprimir los besos (AGA 36/5201).

Le producteur Óscar Guarido adresse alors un courrier au Directeur Général de la Cinématographie, indiquant que les modifications exigées ont été réalisées, mais porte à la connaissance des censeurs que la suppression de certaines expressions ou gestes jugés grossiers ont été techniquement impossibles à mettre en œuvre, c'est notamment le cas de la scène dans le bar de la station-service, car celle-ci a été tournée en plan séquence, et la coupure serait visible. De la même façon, il signale l'impossibilité de couper certains plans de nu par le fait que ceux-ci sont accompagnés de dialogues indispensables à la bonne compréhension du film. Il

hechos, personajes o ambientes históricos o actuales, debiendo en todo caso quedar suficientemente claro para el espectador normal la distinción entre la conducta de los personajes y lo que los mismos representan » (BOE 1975 : 4314).

⁶⁶ « Se considerará contraria a una recta conciencia colectiva, siempre que traten de justificarse como tesis lícita, la representación cinematográfica de: la prostitución, las perversiones sexuales, el adulterio y las relaciones sexuales ilícitas » (BOE 1975 : 4314).

⁶⁷ Le nouveau titre est autorisé le 14 février 1976.

⁶⁸ Composition inconnue.

justifie également l'emploi d'expressions familières tout à fait habituelles dans le langage de la rue pour donner plus d'authenticité aux dialogues. En ce qui concerne la scène d'amour dans l'huile de vidange, il signale en toute mauvaise foi que les gémissements sur la bande son n'ont pas de connotation érotique, qu'il s'agit simplement de la respiration saccadée propre d'un rêve agité. Le producteur conclut en soulignant que les coupures réalisées ont déjà amputé le film d'un métrage important, le réduisant à une durée anormalement courte et que l'annulation des avant-premières lui a causé un grave préjudice.

La commission de censure des films⁶⁹ autorise finalement la projection du film le 2 avril 1976, s'estimant satisfaite des modifications apportées :

Rollo 3: Se han modificado las expresiones malsonantes así como «gestos groseros» mandados suprimir (conversación en el bar de la gasolinera).

Rollo 4: Se ha suprimido casi todo el plano de Amparo Muñoz con los senos desnudos, quedando sólo un brevísimo flash, sin que se fije la cámara.

Rollo 5: De la escena de amor en el aceite, sólo quedarán planos de medio cuerpo. Han desaparecido todos los de los cuerpos enteros de la pareja. Se ha modificado la banda sonora sustituyendo las respiraciones y jadeos por un ruido de motor y un martilleo.

La expresión «joder» se permite puesto que lo que verdaderamente dice es «joé» y además lo dice de forma oscura, entre dientes.

El plano de la novia desnuda de medio cuerpo, ha sido muy abreviado, quedando un brevísimo flash.

Rollo 6: De la secuencia de amor en el hotel se han suprimido todos los planos generales de los cuerpos desnudos. Quedan dos planos de él sobre ella, pero de medio cuerpo y sin que se le vean los senos.

Queda un breve plano de él visto desnudo de espaldas. Y se ha suprimido cuando se gira y queda desnudo de frente.

Rollo 7: De esta secuencia se han suprimido todos los planos en que se veían ambos protagonistas desnudos. Quedan dos planos cortos, de cabezas sólo besándose, y posteriormente, tapados con la sábana, hablando.

De la escena de la ducha se han suprimido los besos. Queda cuando ella entra y apoya su rostro en la espalda de él y hablan (AGA 36/5201).

Le film a donc été amputé d'un certain nombre de plans de nus, mais dans ce cas précis, la censure n'a pas modifié de façon substantielle son contenu.

⁶⁹ Composition : Marciano de La Fuente, Révérend père Eugenio Benito, Pablo Martín Vara.

Réception

Le film sort le 3 mai 1976 à Madrid, la première a lieu au Palacio de la Prensa, un prestigieux cinéma de la Gran Vía. *La otra alcoba* attire 1.418.413 spectateurs dans les salles, un succès qui restera inégalé dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia. Ce succès public le conforte professionnellement et lui permet de réaliser l'année suivante un projet beaucoup plus ambitieux et qui lui tenait particulièrement à cœur, *Los placeres ocultos*.

La otra alcoba est mal reçu par la critique. La nudité masculine encore inhabituelle dans le cinéma espagnol choque ou indispose un certain nombre de commentateurs, plus habitués à la vision des corps féminins nus sur les écrans de cinéma. Certains critiques ou publications qui avaient cru aux possibilités du réalisateur, font état de leur déception devant le tournant que représente le film. C'est le cas notamment de la revue cinématographique *Nuevo Fotogramas*, qui avait jusqu'alors soutenu les films d'Eloy de la Iglesia, le critique Octavi Martí relève sur un ton mordant le manque de subtilité de la fable sociale et souligne que le film exploite sans vergogne la notoriété du couple Amparo Muñoz-Patxi Andión. Il rappelle qu'Eloy de la Iglesia a pu compter pour ce film sur des moyens financiers et techniques conséquents mais conclut de façon sarcastique que cela ne s'est pas révélé suffisant pour dissimuler le manque évident de talent du réalisateur (Martí 1976). Alfonso Sánchez dans *Informaciones* regrette qu'Eloy de la Iglesia, un cinéaste à l'ambition reconnue soit tombé dans le piège du *destape* et de la démagogie facile, se servant de l'érotisme comme appât. Selon lui, l'objectif du film n'est autre que d'exhiber les charmes d'Amparo Muñoz (Sánchez, Alfonso 1976).

La presse conservatrice brocarde le film et son réalisateur. Le critique du quotidien phalangiste *Arriba* qualifie le film de « feuilleton populiste », selon Marcelo Arroita-Jáuregui, il ne s'agit que d'un vulgaire film de *destape* qui exhibe généreusement les corps de ses principaux interprètes, aussi bien féminin que masculin, rappelant au passage que le générique défile sur un strip-tease de Patxi Andión, l'intrigue n'étant qu'un prétexte pour multiplier les scènes érotiques. Le critique se gausse du mauvais goût des scènes oniriques et des dialogues involontairement comiques. Il qualifie le scénario de délirant et de ridicules les prétentions artistiques et politiques du film tout en reconnaissant qu'Eloy de la Iglesia pourrait être un bon réalisateur s'il abandonnait ses excès habituels (Arroita-

Jáuregui 1976). Le critique qui signe avec les initiales L.L.S. dans le quotidien monarchiste *ABC* dénonce dans un morceau d'anthologie l'in vraisemblance de l'intrigue. Selon lui, celle-ci ne pourrait tout simplement pas survenir en Espagne, c'est pourquoi le traitement qu'en donne le film est complètement faux et artificiel. Nous ne résistons pas au plaisir de citer les propres mots du critique :

A partir de este momento, la acción se melodramatiza y pierde progresivamente toda connotación auténticamente española. Es decir, al no responder a un tipo de usos y comportamientos generalizados, ni aún como excepciones en la vida moral de nuestro país, se hace abstracta [...]. El comportamiento del marido no es el que podría esperarse de un poderoso personaje español [...]. Es más bien, el de un «gánster» norteamericano, el de uno de esos tipos poderosos sin escrúpulos, como pertenecientes a sociedades distintas de la nuestra, y que posiblemente existen y actúan así. Todo el tercio último del filme es, pues, melodramático, artificioso, inadecuado a la ecología nacional (L.L.S. 1976).

Dans un texte intitulé « Erotismo y demagogia », Pascual Cebollada, le critique cinématographique du quotidien catholique *Ya* qui, en tant que membre de la commission, avait quelques années auparavant censuré plusieurs films d'Eloy de la Iglesia, englobe *La otra alcoba* dans l'épidémie d'érotisme et d'exhibitionnisme qui frappe une grande partie du cinéma espagnol. Il dénonce la démagogie feuilletonesque d'un réalisateur non dénué de talent lorsqu'il ne se soumet pas aux diktats des clichés à la mode (Cebollada 1976). Le quotidien des syndicats verticaux franquistes *Pueblo* publie néanmoins une critique plus positive dans laquelle il juge l'idée de départ bien meilleure que son traitement cinématographique. Le critique anonyme insiste sur son contenu érotique, signalant que les actrices qui interprètent le premier et le second rôle apparaissent toutes deux nues, de même que Patxi Andión, dont le postérieur, assure-t-il, a beaucoup d'admiratrices. Il reconnaît par ailleurs son manque d'expérience pour juger de sujets aussi délicats et osés que le cinéma espagnol n'était pas habitué à traiter (*Pueblo* 1976).

Diego Galán propose, dans la revue progressiste *Triunfo*, l'analyse la plus favorable, il y relève l'ambition d'un cinéma populaire et didactique, beaucoup plus soucieux de la clarté du message que de la beauté formelle et reconnaît à Eloy de la Iglesia le mérite de la sincérité et le courage d'avoir abordé des sujets considérés tabou. Il fait référence également à la mutilation dont le film a fait l'objet de la part de la censure. Même si *La otra alcoba* tombe dans le piège d'une pseudo libéralisation érotique, et même si le film se révèle simpliste par des biens des

aspects, le critique considère qu'il faut suivre de près la carrière d'un auteur qui rompt les schémas traditionnels et souligne la nécessité d'aborder son œuvre selon de nouvelles perspectives critiques (Galán 1976).

Lors du passage du film à la télévision en 1991, celui-ci a fait l'objet dans plusieurs journaux d'une nouvelle évaluation critique, toujours aussi négative. Pour *Diario 16*, *La otra alcoba* se résume à « un melodrama con pretensiones deseudodenuncia social en torno al adulterio burgués [que] se convierte de la mano de Eloy de la Iglesia en un mero pretexto para el exhibicionismo de perversiones sexuales » (*Diario 16* 1991). *El Mundo* n'est pas plus indulgent, il qualifie le film de « pintoresca mezcla de sensacionalismo y pretensiones críticas », accusant le réalisateur de faire un cinéma opportuniste et racoleur (*El Mundo* 1991).

1.2 *Los placeres ocultos* (1977)

Genèse

L'énorme succès public de *La otra alcoba* permet à Eloy de la Iglesia de mener à bien, l'année suivante, un projet qui lui tenait particulièrement à cœur tout en pouvant compter sur des moyens financiers importants⁷⁰ (Aguilar et Llinás 1996 : 132). D'autre part, la censure, bien que toujours présente, était sur la défensive et commençait à battre en retraite, ce qui va lui donner la possibilité de traiter ouvertement d'un sujet jusque là tabou. *Los placeres ocultos* est, en effet, le premier film qui aborde aussi frontalement la problématique de l'homosexualité en Espagne. Pour la première fois, elle est le sujet central d'un film. On y voit de petites frappes qui se prostituent, des lieux de drague homosexuelle, des corps masculins nus, et la passion d'un homme d'âge mûr pour un adolescent. Des personnages homosexuels étaient déjà apparus dans d'autres films, mais comme nous le verrons, à l'exception de *Diferente* (Luis María Delgado, 1962), il s'agissait toujours de personnages caricaturaux et ridicules mis en scène dans des comédies faciles. Eloy de la Iglesia s'est insurgé contre cette image de l'homosexuel : « el clásico estereotipo, grotesca parodia de mariquitas buscando la hilaridad de todos los machos hijos y producto del franquismo o de cualquier forma de dictadura intelectual » (Mauri 1998 : 47).

⁷⁰ Entre 15 et 16 millions de pesetas selon *La Vanguardia* (Masó 1977a).

D'autre part, le réalisateur commençait à vivre dans sa vie personnelle un conflit entre son homosexualité de plus en plus assumée au grand jour et sa condition de militant du Parti Communiste, une organisation qui ne faisait pas preuve alors d'une grande tolérance sur la question. Cette problématique sera au centre de *El diputado* (1979). Comme il l'a confié en 1996 à Carlos Aguilar et Francisco Llinás : « Estaba empezando a surgir cierto enfrentamiento entre mi militancia política y la forma en que esta militancia afectaba a mi vida personal [...]. Me sentía en la obligación íntima de afrontar estos problemas » (Aguilar et Llinás 1996 : 133).

Le titre est un hommage au poète Luis Cernuda, dont le recueil *Los placeres prohibidos* avait été inspiré par sa passion dévorante pour un jeune gigolo. Ces poèmes, composés dans les moments d'euphorie qui suivirent l'abdication d'Alphonse XIII et la proclamation de la République, étaient un cri de révolte contre une société corrompue et répressive et une célébration du désir et de l'homoérotisme (Harris 1999 : 85).

On retrouve à nouveau dans le film d'Eloy de la Iglesia la problématique des rapports de domination entre classes sociales, qui passent aussi par le sexe et les relations amoureuses. Le réalisateur a déclaré : « es una película en la que están los que compran y los que venden » (Aguilar et Llinás 1996 : 133). L'intrigue peut se résumer de la façon suivante : Eduardo, un riche banquier homosexuel, tombe amoureux d'un jeune prolétaire dont Rosa, une femme mariée, issue d'un milieu plus populaire, lui dispute les faveurs. Par bien des aspects le personnage du jeune garçon, Miguel, rappelle celui de l'employé de station-service abusé de *La otra alcoba*, il partage avec lui sa candeur et son statut de proie ou d'objet du désir. Le film multiplie les points de vue et cherche l'identification du spectateur avec les différents personnages : Eduardo, Rosa et surtout Miguel, à travers lequel il vise l'acceptation de l'homosexualité par le public. *Los placeres ocultos* cultive cependant une certaine ambiguïté : Eduardo, le protagoniste, est un bourgeois cultivé, s'il est victime d'un ordre moral qui en fait un marginal en l'empêchant de vivre au grand jour son orientation sexuelle, il n'hésite pas à user de sa position sociale pour acheter les faveurs de jeunes garçons issus des classes défavorisées.

Il s'agit, selon son auteur, d'une œuvre hautement revendicatrice, « demagógicamente reivindicativa, panfletariamente reivindicativa, de la problemática homosexual » (Mauri 1998 : 50) a expliqué Eloy de la Iglesia, et elle

fut perçue comme telle par la communauté homosexuelle qui était en train de s'organiser en Espagne au sortir de la dictature, rappelons que la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* est encore en vigueur, et qu'elle ne sera dérogée officiellement qu'en 1981. L'année 1977 a été définie comme le « Stonewall »⁷¹ espagnol par Alberto Mira (2008 : 395), cette année-là ont lieu les premières manifestations des mouvements gay et avec l'assouplissement puis l'abolition de la censure de nombreux films interdits sortent sur les écrans espagnols. La présentation du film au cinéma Bosque de Barcelone se transforma en une manifestation militante avec la présence des principaux groupements gays catalans, alors à la pointe du mouvement en Espagne, qui distribuèrent des tracts à l'entrée de la salle (Mauri 1998 : 51). A Madrid, des activistes remettaient au public qui assistait à la première une déclaration des principes et des objectifs du Mouvement Démocratique des Homosexuels (MDH) (Cebollada 1977a). *Los placeres ocultos* est un film pionnier, qui sera suivi par beaucoup d'autres au cours des années suivantes (*El diputado*, *Un hombre llamado Flor de otoño*, *A un dios desconocido*, *Ocaña*, *Vestida de Azul*, *La muerte de Mikel*, *Laberinto de pasiones*, ou encore *Gay club* dans le domaine de la comédie).

Ce film marque une nouvelle collaboration avec le scénariste Rafael Sánchez Campoy, après *La otra alcoba*. Ce dernier avait écrit le scénario primitif, l'histoire d'un riche banquier amoureux d'un jeune prolétaire, quelques années auparavant et l'avait proposé à Eloy de la Iglesia, mais il semblait impensable à l'époque que le film pût obtenir l'autorisation de la censure. Comme le rappelle le réalisateur, celle-ci se montrait intraitable avec l'homosexualité masculine alors qu'elle pouvait tolérer dans les films de *destape*, une certaine dose de lesbianisme :

Aunque no estaban claros los criterios de censura, sí era taxativo que no se podía tratar la homosexualidad o cualquier otra «aberración» sexual, todo lo más podían salir mariquitas ridículos [...]. Es verdad, había más tolerancia hacia ciertos productos semi-porno, con una actitud muy machista de que ya se sabe, la mujer es una cabecita loca, pero con los hombres no se podía jugar (Aguilar et Llinás 1996 : 131).

⁷¹ En référence aux émeutes qui suivirent une descente de police dans ce bar du quartier de Greenwich Village à New York en juin 1969. Ces événements sont souvent considérés comme le début de la lutte des gays et lesbiennes pour les droits civiques.

Eloy de la Iglesia retravailla l'idée originale avec le scénariste et un nouveau venu, Gonzalo Goicoechea qui deviendra par la suite son plus proche collaborateur et son coscénariste habituel à partir de *El diputado*.

Le cinéaste a expliqué qu'il voulait faire un film direct, didactique qui serait facilement compris par le public populaire des cinémas de quartier. Lors de la présentation de son œuvre suivante, *La criatura* à la XIX Semaine Internationale de Cinéma de Barcelone, il compara *Los placeres ocultos* au film de Jaime Chávarri, *A un dios desconocido* (1977), qui traite également de l'homosexualité. Selon lui, ce dernier film, en raison de sa complexité, risquait d'être mal interprété par le public populaire qui pouvait le prendre pour une attaque contre l'homosexualité (Martínez 1977).

Censure

En 1977, on assiste aux derniers soubresauts de la censure, les censeurs eux-mêmes ont conscience de livrer un combat perdu d'avance et qu'il est impossible d'aller à l'encontre de l'évolution générale de la société espagnole. La censure préalable des scénarios avait été abolie en février 1976. Les auteurs du film étaient convaincus que ses jours étaient comptés, comme le rapporte Eloy de la Iglesia :

Quando hacíamos *Los placeres ocultos* sabíamos que la censura estaba acabada, que era un problema de resistencia. Claro que tuvimos que presionar, porque sabíamos que estábamos en el límite de lo posible y que esta presión iba a tener incidencia. Éramos conscientes de que estábamos intentando darle la puntilla a la censura. Tuvo algunos cortes pequeños [...]. Pero los cortes, en algunas escenas de cama o algunos diálogos, fueron casi simbólicos, para dejar constancia de que la censura aún estaba viva (Aguilar et Llinás 1996 : 132).

La stratégie adoptée pour faire plier les censeurs fut de multiplier les déclarations et les projections de presse, avant l'obtention du visa, afin d'exposer le plus possible le film dans les médias et se prémunir ainsi du plus que probable choc avec la censure (Aguilar et Llinás 1996 :131). *Los placeres ocultos* était devenu pour le cinéma espagnol une sorte de sonde pour voir jusqu'où il était possible d'aller, et son réalisateur le symbole de l'absence de liberté d'expression. Vingt ans après, celui-ci se souvient :

Era el cineasta más conflictivo y siempre fui consciente de que en cada película había que arrancarle nuevas parcelas, comerle el terreno. Jugaba con la

ventaja de que en aquel momento la censura ya no podía censurar las críticas contra ella, como ocurría antes. Incluso en algunos programas de TV estaba siendo atacada, y comenzaba a sentirse aislada socialmente (Aguilar et Llinás 1996 : 132).

Un premier montage du film présenté sous le titre hautement provocateur de *La acera de enfrente*⁷² est rejeté par la commission de censure⁷³ par quatre voix contre deux, en vertu de la norme 2⁷⁴, le 12 janvier 1977. Les censeurs jugent d'emblée inadmissible et révoltant non pas tant le thème de l'homosexualité en soi mais le traitement qu'en offre le film. L'homosexualité ne serait pas un problème si elle était traitée d'une façon plus artistique, comme le reconnaît un des membres de la commission (AGA 36/05232). De même, le père Jorge de la Cueva écrit dans son rapport : « con pretexto de plantear la tragedia de la inversión sexual, presenta una serie de escenas y situaciones inadmisibles », alors que Juliana Bigador va encore plus loin :

Película que trata el tema de los homosexuales, trata de justificarlos, no presentándolos como anormales, sino como diferentes. La película está llena de desnudos, escenas de cama, groserías y lenguaje soez. Aparte de todo es bastante falsa. Como está me resulta inadmisibile, no por tema, sino por tantos desnudos, etc (AGA 36/05232).

L'autre censeur ecclésiastique, le père Eugenio Benito González, secrétaire de séance, résume ainsi le sentiment de la majorité des membres de la commission : « Película de homosexuales cargadísima de desnudos y pasada de lenguaje. Es un film torpe y que acumula situaciones desagradables desde el punto de vista del homosexualismo. Debe desestimarse para que la pulan ». Il détaille ensuite les coupures à effectuer, au total dix-huit plans, y compris des séquences complètes comme celle de la fellation dans la salle de cinéma, ou éléments de la bande-son sont concernés. Deux censeurs proposent malgré tout l'autorisation pour les plus de 18 ans après la suppression des plans les plus choquants, Pío García Viñolas, le plus indulgent, note dans son compte rendu : « Un tema pocas veces tratado en nuestro cine con esta crudeza. La homosexualidad en el cine no es nueva pero aquí se

⁷² « Ser de la acera de enfrente », littéralement : être du trottoir d'en face, est une expression populaire espagnole pour dire de quelqu'un qu'il est homosexuel.

⁷³ Composition : père Jorge de la Cueva, Rafaela Rodríguez, Juliana Bigador, Pío García Viñolas, Jesús Acevedo, père Eugenio Benito González.

⁷⁴ « Si la acumulación de imágenes, que aisladamente pudieran ser aceptables, crease un clima contrario al espíritu de las presentes, la obra podrá ser rechazada » (BOE 1975 : 4314).

presenta demasiado abierta, aún cuando nos deja ver que en ese mundo de jóvenes proclives al vicio, hay también quienes la rechazan ». Jesús Acevedo se montre beaucoup plus réservé et prend cette décision presque à contre cœur :

Un tema fuerte, groseramente tratado, sin delicadeza, sin arte y con muchos desnudos, erotismo y pornografía. Pero esto es al parecer lo que priva en el cine español. Podríamos admitir el tema, pero esa serie de escenas erótico-pornográficas y de desnudos, algunos gratuitos, parecen completamente inconvenientes (AGA 36/05232).

La commission réunie le 17 février⁷⁵, après avoir visionné les légères modifications introduites dans le nouveau montage, juge celles-ci insuffisantes et refuse d'autoriser le film, par quatre voix contre trois, basant sa décision sur le non-respect des normes 2 et 6c. Ses membres sont cependant très divisés. Le père Eugenio Benito, secrétaire de séance, fait une lecture assez pertinente du film, qu'il juge avec une certaine indulgence :

Digamos que es la primera vez que, en el cine español se plantea el problema de la homosexualidad masculina con la máxima crudeza, realismo y sinceridad. Las clásicas «locas» a que nos tiene acostumbrado nuestro cine han sido sustituidas por homosexuales de carne y hueso que exponen, eso sí, de forma parcial, su problema, lo defienden y lo justifican. Es consecuentemente una película en defensa, no de la homosexualidad, sino de los homosexuales, vistos como seres diferentes, pero no anormales, víctimas de sus particulares naturalezas, del medio social y de los lugares que frecuentan.

Innecesariamente el director se pasa en expresiones y situaciones –que incluso desvían la atención del tema central– y en ellas es donde se hace necesario entrar.

Juan Guerra, qui a voté pour l'autorisation aux plus de 18 ans, fait une défense enflammée du film qu'il présente de la manière suivante :

[...] película realista, con un enfrentamiento reponsable del problema, con una dirección importante por lo acertada y eficazmente cinematográfica. Tiene que ser dada íntegra porque todos los momentos están conjugados de modo artístico y coherente en cuanto a la exposición y resolución del argumento y su realización intensas y logradas.

Jesús Acevedo, qui avait déjà fait partie de la commission précédente, considère au contraire :

⁷⁵ Composition : Juan Guerra, Révérend Père Celedonio Gutiérrez Maroto, Juliana Bigador, Jesús Acevedo, Pío García Viñolas, Révérend Père Jorge de la Cueva, Eugenio Benito González (secrétaire).

[...] las modificaciones introducidas son ínfimas en cuanto a imágenes de desnudos y escenas eróticas y pornográficas. [...] Por otra parte la temática sigue siendo a mi juicio una defensa de la homosexualidad. No se condena al corruptor de menores [...], «nadie tiene derecho a hacerle cambiar (al homosexual), es la naturaleza...» se dice en la película.

Todo ello lo considero ofensivo y contrario a las normas y a la conciencia colectiva (AGA 36/05232).

L'interdiction dura deux mois. Réalisateur et producteur cherchent alors par tous les moyens à gagner du temps, convaincus que la censure finira par bientôt disparaître. Ils prennent la presse à témoin de leurs démêlés avec l'Administration. Eloy de la Iglesia multiplie les déclarations et entreprend une véritable croisade contre une censure d'un autre âge qui nie les changements qui sont en train de se produire en Espagne. La presse d'ouverture se fait l'écho de son combat contre la censure, la défense du film interdit d'Eloy de la Iglesia prenant valeur de symbole. Un article de Fernando Méndez-Leite publié par *Diario 16* le 26 janvier 1977 sous le titre « Último veto de la censura : *Los placeres ocultos* » dénonce son interdiction et rappelle qu'Eloy de la Iglesia est un réalisateur audacieux qui aborde dans ses films les sexualités marginales. Le texte reprend les propos du réalisateur contre la persistance d'une censure arbitraire et anachronique. Diego Galán dans *Triunfo* s'en prend violemment aux derniers soubresauts d'une censure moribonde qui sentant sa fin approcher, mutile les films espagnols à tour de bras, en totale contradiction avec le processus de démocratisation engagé par la loi sur la réforme politique. Le critique rappelle que très peu de films espagnols ont été frappés d'interdiction totale, il cite *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) et *La respuesta* (José María Forn, 1975). Il juge cette interdiction d'autant plus intolérable qu'il ne s'agit pas d'un film outrancier ou bassement exhibitionniste :

Los placeres ocultos [es] una película honesta, valiente y novedosa. Eloy de la Iglesia se ha planteado un tema tabú en nuestro cine y nuestra moral oficial: la homosexualidad. Una minuciosa descripción de la vida cotidiana, las angustias, los problemas legales y los éxitos de un homosexual español de nuestros días.

Il ajoute : « quizá lo que a la censura le ha turbado es el hecho (insólito en nuestras pantallas) de que esa homosexualidad no está vista con desprecio, sino, al contrario, con un apasionado sentido defensor » (Galán 1977a). Le quotidien

barcelonais *La Vanguardia* se penche également sur la question de l'interdiction du film, dans un court entretien intitulé « Eloy de la Iglesia no piensa alterar la integridad de su película ». Dans ce dernier, le réalisateur se refuse à transiger et se déclare disposé à attendre la disparition de l'organisme censeur dont l'existence est en totale contradiction avec le processus démocratique que vit le pays (Masó 1977a)⁷⁶.

Les responsables du film devront cependant transiger, dans un courrier daté du 2 mars 1977, ceux-ci acceptent « d'alléger » encore plusieurs plans de nus féminins, et la scène de la fellation homosexuelle dans la salle de cinéma (AGA 36/05232). Le film est finalement autorisé le 10 mars, le lendemain de la légalisation du Parti Communiste Espagnol et sort à Madrid le 14 avril.

L'acharnement de la censure contre *Los placeres ocultos* ne présentait pas que des inconvénients. La campagne de presse en faveur de son autorisation attisèrent l'intérêt du public pour un titre dont le contenu promettait son lot de sensations fortes, assurant du même coup, son succès commercial. Une fois le film autorisé, le bandeau « film interdit » orna profusément les encarts publicitaires de sa campagne de promotion. Eloy de la Iglesia sut également tirer profit de son statut de victime de la censure pour accroître sa notoriété.

Réception

Los placeres ocultos, grâce au parfum de scandale qui l'entoure, est un succès immédiat, il reste à l'affiche plusieurs mois d'affilée à Madrid comme à Barcelone et est vu par 1.170.700 personnes, même si dans certaines salles, rappelle Alberto Mira (2008 : 404), les spectateurs hésitaient à entrer ou se cachaient pour le faire. Pour son producteur, le film se révèle une affaire très rentable, il engrange cent millions de pesetas au cours des quatre premiers mois d'exploitation pour un investissement de départ de moins de 20 millions.

Aurolé de son prestige de film interdit, il fut bien accueilli par la critique. A l'occasion de sa sortie, la revue *Cuadernos para el diálogo* présente son réalisateur de la manière suivante :

⁷⁶ On trouve d'autres déclarations tout aussi belligérantes du réalisateur dans *Nuevo Fotogramas* (Iglesia 1977a) et *El País* (Sánchez Harguindey 1977).

[...] un astuto e inspirado fabricante de melodramas toscos, incisivos, eficaces y por lo general, enormemente entretenidos [...]. Significativamente, su reputación crítica es variable, por cuanto se trata de un joven cineasta que –rasgo poco común– no ha elegido para expresarse la consabida ruta del cine de calidad (*Cuadernos para el diálogo* 1977a).

La revue considère que *Los placeres ocultos* est son meilleur film, et le décrit comme un mélodrame qui sert de véhicule à une réflexion sur l'homosexualité. Pour *Cuadernos*, l'intérêt du film ne réside pas tant dans l'image inédite qu'il offre de l'homosexuel, à mille lieues de la représentation stéréotypée et ridicule qu'en avait donnée auparavant le cinéma espagnol, mais plutôt dans son ambivalence, car le protagoniste est à la fois la victime d'une société qui le marginalise mais aussi un corrupteur qui n'hésite pas à user de sa position sociale.

La thématique de l'homosexualité va monopoliser les commentaires, le traitement qu'en donne le film lui attire la sympathie d'une partie de la presse. Sérieux, sincère, honnête, courageux, sont les adjectifs qui reviennent le plus souvent sous la plume des critiques. Rares sont en effet les commentateurs qui analysent les qualités purement cinématographiques du film, en tout cas dans la presse progressiste. César Santos Fontenla résume parfaitement la situation lorsqu'il écrit dans *Sábado Gráfico* : « Que la película sea mejor o peor, como obra de creación, acaba por ser lo de menos. [...] Pero es un paso que había que dar, para luego poder dar otros. Aunque el paso en cuestión se quede corto. Pero se hace camino al andar » (Santos Fontenla 1977a). Diego Galán dans la revue *Triunfo* souligne le caractère extrêmement novateur de *Los placeres ocultos* dans le contexte du cinéma espagnol de l'époque :

[...] dado que se atreve a plantear en términos adultos y respetuosos el tema de la homosexualidad. El cine español ha contado con bastante frecuencia con la aparición de un personaje homosexual; pero sólo al servicio de la astracana reaccionaria, como resultado de la misma mentalidad que hace aún hoy de la homosexualidad un tema tabú y perseguido. [...]

Partiendo del caso concreto de un homosexual [...] la película ofrece una panorámica de sus dificultades en la sociedad española actual. No se trata, pues, de una investigación "científica" sobre el tema, sino de una defensa concreta de la homosexualidad frente a las represiones que sufre. Y es posiblemente esta elección temática la que molestara la censura, que llegó a prohibir la película en su totalidad (Galán 1977b).

José Luis Guarner partage un point de vue similaire dans *Nuevo Fotogramas* lorsqu'il qualifie *Los placeres ocultos* de « película insólita y notable, pese a sus

defectos » (1977), alors que le quotidien *Pueblo* célèbre la sincérité et le tact avec lesquels Eloy de la Iglesia a traité le sujet délicat de l'homosexualité :

El problema está tratado con gravedad, con buen gusto, utilizándolo con el mínimo margen de 'escándalo', sin eludir casi nada, pero sin recrearse en exteriorizaciones de dudoso gusto. Sorprende la naturalidad, la crudeza de su lenguaje que ésa sí llama al pan pan y al vino vino, en un alarde de realismo. Sorprende también la seguridad, el aplomo con que Eloy de la Iglesia ha conducido la película y ha medido la trascendencia y el fondo de cada secuencia. Sin duda es *Los placeres ocultos* –que antes se titulaba *La otra acera*– la mejor película de este joven pero capacitado realizador que se está caracterizando por su curiosidad hacia el tema delicado, morboso y difícil por el que parece circular muy a gusto (*Pueblo* 1977).

Les exceptions sont rares. *Diario 16* publie une critique très dure de Carlos Semprún Maura, celui-ci avant de qualifier le film de « bazofia », écrit :

Se trata del filme más malo, más hortera, más obsceno –no en el sentido sexual, sino en el de la vulgaridad– que he visto desde hace mucho. Un tema como éste para ser tratado exige sinceridad y sensibilidad, y en esta película, en todo caso, el señor Eloy de la Iglesia demuestra estar totalmente desprovisto de ambas cosas (Semprún Maura 1977).

Dans la revue de cinéma *Dirigido por*, Carlos Balagué avoue n'avoir jamais pu comprendre la réputation « d'enfant terrible » d'Eloy de la Iglesia et l'intérêt que son cinéma a pu susciter auprès de la critique intellectuelle, lui-même n'hésite pas à l'assimiler à d'autres productions typiquement hispaniques comme les comédies d'Ozores, Lazaga ou Iquino. Pour en revenir à *Los placeres ocultos*, il considère que présenter ce film comme une réflexion sur la situation des homosexuels en Espagne n'est qu'une sinistre plaisanterie (Balagué 1977).

Même la presse la plus conservatrice reconnaît l'audace et l'originalité du traitement de l'homosexualité dans le film, mais c'est en général pour mieux insister sur l'échec esthétique complet qu'il représente. C'est par exemple l'opinion de Pascual Cebollada dans sa critique intitulée « Película de homosexuales », publiée par le quotidien catholique *Ya* (Cebollada 1977a). Marcelo Arroita-Jáuregui relève également dans *Arriba* le sérieux avec lequel Eloy de la Iglesia aborde cette problématique, mais pour arriver à la conclusion que tout l'intérêt du film est exclusivement « extra-cinématographique », car celui-ci ne dépasse pas le niveau d'un roman-feuilleton mélodramatique (Arroita-Jáuregui 1977a). Le critique d'*ABC* Pedro Crespo, contempteur habituel des films d'Eloy de la Iglesia, considère comme

ses confrères que le réalisateur a le mérite d'aborder le thème de l'homosexualité d'une façon bien plus sérieuse que ce qui était habituel dans le cinéma espagnol et qu'il l'a fait avec un certain tact : « lejos de escenas repulsivas de intimidaciones [...] y de complacencias que pudieran herir la sensibilidad de gran parte de los espectadores ». Malgré tout, le film n'est pour lui qu'un médiocre produit cinématographique sans qualités artistiques majeures, le cinéaste n'est pas parvenu à trouver un langage personnel, se montrant beaucoup plus préoccupé par le fond que par la forme (Crespo 1977a). Carlos Álvarez, qui signe la critique parue dans le quotidien *El Alcázar*, s'inscrit davantage dans la vision traditionnelle de la presse conservatrice et accuse Eloy de la Iglesia de rechercher à tout prix la confrontation avec la censure pour faire la promotion de ses films et lui reproche de se saisir de sujets épineux pour réaliser des œuvres semi-pornographiques, à la mise en scène bâclée, destinées à un public de masse (Álvarez 1977b).

1.3 *La criatura* (1977)

Genèse

La criatura est un film qui réunit des camarades du PCE : le personnage principal est interprété par Ana Belén, la musique est signée par l'époux de cette dernière, Víctor Manuel, Rosa León y chante la chanson *Al alba* de Luis Eduardo Aute. Juan Diego et Claudia Gravi font aussi partie de la distribution.

C'est, avec *El sacerdote*, le seul film de cette période pour lequel Eloy de la Iglesia n'est pas intervenu dans l'élaboration du scénario. Il s'agit d'un vieux projet d'Enrique Barreiro, un nouveau venu dans l'équipe de collaborateurs d'Eloy de la Iglesia. Le scénariste avait écrit quatre ans auparavant une première version sans cesse rejetée par les producteurs qui pensaient, non sans raison, qu'il ne serait jamais autorisé par la censure. Lorsque Óscar Guarido, qui avait déjà produit *La otra alcoba* et *Los placeres ocultos*, s'y intéressa, Eloy de la Iglesia se montra réticent dans un premier temps. Comme il l'a expliqué dans un entretien publié dans la revue *Fotogramas*, le sujet ne l'intéressait plus : « había superado esta etapa. Me interesaban historias más naturalistas, próximas » (Delclós 1977). Lorsqu'il se laissa finalement convaincre, il décida d'amener l'histoire sur son propre terrain, en faisant du mari un politicien néo-fasciste et en gommant la dimension fantastique du récit

original, la fin prévoyait en effet que le personnage principal donnait vie à une créature mi-humaine, mi-animale, dans la lignée du *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968).

Dans la nouvelle version du scénario, Cristina, le personnage principal interprété par Ana Belén, est l'épouse insatisfaite d'un candidat ultra conservateur aux élections législatives. Elle fait une fausse couche après avoir été effrayée par un berger allemand noir. A sa sortie de l'hôpital, elle se prend d'affection pour un chien qui ressemble étrangement à celui qui l'avait attaquée. Ce chien prend bientôt la place de l'enfant que vient de perdre Cristina, puis progressivement remplace également son mari, et pour finir toute présence humaine. A la fin du film, à nouveau enceinte après avoir été violée par son propre époux, la jeune femme décide de le quitter et de s'isoler à la campagne avec son compagnon canin. Ce que recherche Cristina dépasse de loin la simple satisfaction sexuelle. Elle parvient à établir avec le chien un degré de communication et d'affection impossible à atteindre avec les humains.

Notons la polysémie du titre en espagnol, le terme signifiant à la fois créature et nouveau-né. La relation de Cristina avec le chien n'est pas présentée comme une simple perversion sexuelle mais comme la conséquence d'un processus de marginalisation, dû à un contexte de frustration et de grande solitude. A la différence de *Caniche* de Bigas Luna, tourné deux ans plus tard, *La criatura* privilégie l'ellipse, nous ne saurons jamais si les relations qu'entretiennent Cristina et le berger allemand sont ou non de nature sexuelle. Eloy de la Iglesia affirme en effet : « La zoofilia, en contra de las apariencias, a mí me parecía poca cosa como argumento; me resultaba banal y trataba de trascenderla » (Aguilar et Llinás 1996 : 135-136). Au-delà de l'anecdote de la possible perversion sexuelle de la protagoniste, le cinéaste a expliqué que son intention était de montrer la situation d'exclusion et de marginalité dans laquelle se trouve la femme au sein d'une société machiste, qui la réduit à un rôle d'animal de compagnie et à sa fonction reproductrice, et qu'il avait voulu le faire dans le contexte particulier de l'Espagne au sortir de la dictature (Masó 1977b ; Martínez, Raimundo 1977). Il précise dans un autre entretien :

[...] la marginación no está en el hecho de que una señora tenga relaciones con un perro sino en el hecho de que la mujer, como tal mujer, está absolutamente marginada en la sociedad machista en la que vivimos. Ese para mí es el problema básico de la película. La marginación no está en sus relaciones zoofílicas sino en el

hecho de ser mujer y depender de una clase social determinada (Torres, Juan Francisco 1977).

Eloy de la Iglesia a réagi, dans ses déclarations à la presse, aux accusations de misogynie dont il a fait l'objet (Torres, Juan Francisco 1977 ; Delclós 1977), affirmant que *La criatura* est avant tout un film féministe qui dénonce le machisme d'une société réactionnaire :

Queremos mostrar toda la miserabilidad que rodea a la mujer casada dentro de unas estructuras conservadoras y reaccionarias. Tratamos de ver cómo una mujer convertida en animal doméstico por la sociedad machista se rebela y busca la libertad con otro animal también doméstico, el perro. Tratamos, sin didactismos panfletarios, de dar las claves necesarias para que la reflexión surja espontáneamente en el espectador, y sobre todo en la espectadora (Iglesia 1977b). 6

Il y a dans le film une inversion des rôles évidente par rapport aux schémas traditionnels, c'est le mari qui est bigot et réprimé, alors que c'est l'épouse qui prend les décisions et dispose de l'argent, qu'elle tient de sa famille fortunée. Le processus de libération de Cristina n'est pas conscient, elle rejette d'une façon instinctive et épidermique le monde qui l'entoure. Mais le film n'en est pas moins une attaque en règle contre les valeurs héritées du franquisme.

La criatura est le premier film où la politique apparaît explicitement comme un élément fondamental de l'intrigue. Il décrit en effet les débuts de la carrière d'un politicien d'extrême droite, présentateur à la télévision⁷⁷, arriviste, bigot et impuissant⁷⁸. *La criatura* forme avec *La otra alcoba* et *La mujer del ministro* un triptyque qui met en scène des politiciens de droite impuissants et des épouses insatisfaites. A l'origine, l'aspect politique était totalement absent du récit, l'intrigue se limitait aux problèmes du couple et à la relation ambiguë entre Cristina et le berger allemand. Le mari était simplement défini comme un personnage très religieux et conservateur mais n'avait aucune activité politique (Aguilar et Llinás 1996 : 135).

⁷⁷ Son apparence physique est un clin d'œil à l'animateur vedette de l'époque, José María Íñigo, reconnaissable à son énorme moustache, celui-ci créa et présenta des émissions très populaires comme *Estudio abierto* (1970-1974 et 1983-1985), *Directísimo* (1975-1976), *Esta noche... Fiesta* (1976-1977), qui reproduisaient la même formule éprouvée: un habile mélange de talk-show et de variétés toujours enregistré en direct.

⁷⁸ José Luis Téllez a résumé le propos du film dans une célèbre formule choc qui a fait fortune : « *La criatura* sostiene que es preferible follar con un perro a tener un marido de Alianza Popular » (Téllez 1979 : 52).

Pendant la promotion du film, le réalisateur a réitéré sa volonté de faire un cinéma direct capable d'atteindre le public le plus vaste possible. Il a déclaré lors de la présentation du film à Barcelone : « Procuero sobre todo hacer un cine comprensible y escapo de las dobles intenciones » (Martínez 1977). Dans une autre entrevue, il précise sa pensée : « Al hablar de cine popular me refiero a que pueda tener una incidencia informativa para las masas » et insiste à nouveau sur la clarté du message :

[...] no me importa que [mis películas] parezcan ingenuas. Prefiero eso a que se tergiverse su significado. [...] Sobre todo quiero que mis películas las vea el público, las entienda y le aporten algo. Si la concesión es una cierta facilidad dialéctica para el público, la admito francamente (Fernández-Ventura 1977).

Il rejette enfin toute intention métaphorique lorsqu'il explique : « el perro no es ningún símbolo, es sólo eso » (Torres, Juan Francisco 1977).

Censure

La criatura est autorisé pour les spectateurs de plus de 18 ans le 10 novembre 1977 (AGA 36/05257), soit quelques jours avant l'entrée en vigueur du décret royal qui abolit la censure cinématographique (BOE 1977 : 26420-26423).

Réception

Le film fut présenté à Barcelone avant même son autorisation par la censure, dans le cadre de la XIX Semaine Internationale de Cinéma et au cours de la conférence de presse qui suivit la projection, Eloy de la Iglesia fut violemment pris à parti par les journalistes présents (Delclós 1977).

Si on le compare à *La otra alcoba* ou à *Los placeres ocultos*, *La criatura* est un échec commercial complet, avec seulement 312.663 spectateurs, et cela malgré l'importante couverture médiatique dont il a bénéficié, des reportages et des interviews du réalisateur ont en effet été publiés par des journaux ou magazines populaires à fort tirage comme *Tele/Exprés*, *Diez Minutos* ou la revue de cinéma *Fotogramas*, qui mettent toujours en avant les aspects les plus provocateurs du film : « Después de la homosexualidad, la zoofilia » annonce le titre du reportage de

Tele/Exprés, qui ajoute dans un intertitre : « el clásico triángulo se enriquece con un nuevo ángulo: un perro ». Son réalisateur y est présenté comme un provocateur invétéré qui excite constamment la curiosité du public (Torres 1977). Les déclarations d'Eloy de la Iglesia dans *Diez Minutos* sont illustrés par un photogramme du film accompagné de la légende suivante : « Ana y el perro descansan en la misma cama » (Iglesia 1977). Il faut dire que le film est mal distribué, il ne sort qu'en novembre 1978 à Barcelone, soit près d'un an après sa diffusion sur les écrans madrilènes.

La réception critique de ce nouvel opus est comme dans le cas de *La otra alcoba* très négative, la presse de droite fustige bien évidemment le film, sur des bases à la fois idéologiques ou morales et esthétiques, lui déniaient toute dimension réaliste par rapport au contexte contemporain espagnol. Pascual Cebollada dans les pages du quotidien catholique *Ya* dénonce « [las] ridículas parodias, absolutamente ineficaces por mal hechas, de una organización política derechista » et réduit le film à « una especie de 'suspense' sucio y antinatural basado en la práctica de la bestialidad, que se ha tratado de llenar con un exhibicionismo total, insistente y gratuito, ilustrado con acotaciones pornográficas » (Cebollada 1977b). Carlos Álvarez, le critique du quotidien d'extrême droite *El Alcázar* insiste lui aussi sur le manque de réalisme du film et l'incohérence totale du scénario :

[...] un guión cuyo autor no parece estar muy al tanto de la realidad española, plagado de mala literatura, con unos diálogos que no hay actor que haga verosímiles y un desprecio absoluto para la lógica interna del relato. [...] todo camina por sendas marcianas, a base de esquemas humanos que dicen frases complicadas y cargadísimas de trascendencia literaria, a los que el director y los intérpretes no consiguen dar una mínima encarnación vital (Álvarez 1977a).

Marcelo Arroita-Jáuregui, dans une critique intitulée « La liberación canina de la mujer », parue dans *Arriba* fait une analyse semblable mais en ciblant ses attaques sur le récit cinématographique :

Sobre *La criatura* se acumulan los desastres del cariz que se quiera, pero siempre desde una falta total de sentido del cine que lleva consigo una narración descabalada, una abrumadora pérdida de tiempo en mostrar lo evidente, [...] con añadidos oportunistas y circunstanciales, por supuesto, totalmente faltos de lógica, no solamente en contraste con la realidad, sino inclusive con los datos ofrecidos por la misma película, alguno de cuyos personajes evoluciona o parece evolucionar, no a través de su propia imagen sino del deseo de guionista y director, empeñados en la postura de solucionar los problemas de la condición femenina por vía canina (Arroita-Jáuregui 1977b).

Dans *ABC*, Pedro Crespo rappelle :

[...] de Eloy de la Iglesia cabe subrayar, como lo más acusado de su personalidad cinematográfica, un afán constante de sorprender al espectador por la vía del sexo. [...] destaca por la irrealidad de sus observaciones eróticas, especialmente en las relaciones heterosexuales, ya que éstas no pasan de ser observaciones de marcado matiz literario, ficticias y sin práctica conexión con lo cotidiano (Crespo 1977b).

Le critique laisse sous-entendre au passage que l'orientation sexuelle du réalisateur le disqualifie pour donner une représentation réaliste des relations hétérosexuelles. Il juge par ailleurs que le ridicule des dialogues et des situations provoque le fou rire chez le spectateur (Crespo 1977b).

La criatura marque cependant un tournant dans la réception critique des films d'Eloy de la Iglesia : la critique de gauche, qui jusqu'à présent lui était acquise ou se montrait indulgente, commence à lui tourner le dos. Dans certains cas, ses attaques sont même encore plus virulentes que celles de la presse conservatrice. *Diario 16* publie une critique très dure, signée par Francisco Marinero, dans laquelle celui-ci fustige le travail du réalisateur :

La película de Eloy de la Iglesia, que explícitamente quiere tratar de las oscuras fronteras de la degradación moral, en realidad trata implícitamente de las fronteras rectilíneas de la degradación cinematográfica. [...]

De la Iglesia, que ya ha obtenido éxitos comerciales con otras películas de tono truculento, efectista y morboso, ha llegado con su criatura al sótano de este... ¿estilo? [...]

Porque, dicho con claridad, esta película reúne todo lo peor del mal cine comercial (Marinero, Francisco 1977).

Pour sa part, le critique anonyme de *Cuadernos para el diálogo* réduit l'œuvre à sa dimension érotique provocatrice lorsqu'il souligne :

[...] una vez más los esfuerzos de Eloy de la Iglesia por lograr una película extraña fuera de lo común [resultan] inútiles y sólo [consigue] avanzar un puesto en la loca carrera del cine español por ofrecer los más insólitos productos eróticos a un público con una sed de cuarenta años (*Cuadernos para el diálogo* 1977b).

Même Diego Galán qui, depuis les pages de l'hebdomadaire *Triunfo*, avait jusqu'à présent soutenu coûte que coûte le courage avec lequel Eloy de la Iglesia traitait de problématiques que le cinéma espagnol avait tendance à occulter, ne peut cacher la

déception que lui inspire *La criatura*. Selon lui, le réalisateur est entré dans un cycle infernal, en cherchant à aller toujours plus loin :

Eloy de la Iglesia no puede defraudar a sus seguidores ni, por supuesto, a los productores que, a lo mejor sin entenderlo, ven con asombro y felicidad que sus películas dan dinero en taquilla. La trampa se cierne sobre él, una trampa que, en este caso, supone la pérdida de aquel primitivismo que le confería un tono insólito y hasta, en ocasiones, turbador [...] (Galán 1977c).

Les critiques les plus cinglantes proviennent de deux revues spécialisées. Dans *Cinéma 2002*, créée à Madrid en 1975, Matías Antolín accuse le réalisateur d'avoir utilisé jusqu'alors l'alibi de la censure pour faire la promotion de sa médiocre filmographie et dénonce très violemment le mépris avec lequel Eloy de la Iglesia, en voulant faire un cinéma prétendument populaire, traite selon lui le public. Antolín lance une véritable diatribe à l'encontre du cinéaste :

Esta clase de mentalidad que cree al pueblo incapaz de asimilar cultura, incapaz de otros productos culturales que el más deleznable, es una mentalidad fascista. Despreciar al pueblo, al espectador considerarlo incapaz de pensar y elegir lo que le interese es definitoria de una ideología fascista por mucho que aireemos nuestro progresismo y militemos en partidos de izquierdas. El pueblo no sólo se divierte, señor Eloy de la iglesia, con sus subproductos; el pueblo está perfectamente dotado para participar en la cultura (Antolín 1977).

La critique de *Dirigido por*, Irene Muñoz, considère tout aussi malvenue la distinction qu'établit Eloy de la Iglesia entre le public des salles de quartier, auquel il destinerait ses films, et celui des cinémas de première exclusivité, car cela impliquerait que le premier serait plus facile à contenter, et par conséquent à manipuler (Muñoz, Irene 1978).

Parmi les rares critiques positives du film, figure celle de César Santos Fontenla dans l'hebdomadaire *Sábado Gráfico*. L'auteur, après avoir dénoncé le caractère élémentaire et opportuniste du film, note malgré tout que *La criatura* est, malgré ses défauts évidents, un des rares films engagés du moment (Santos Fontenla 1977b). Dans le quotidien *Informaciones*, Alfonso Sánchez relève qu'Eloy de la Iglesia se montre toujours aussi disposé à assumer des risques et souligne le tact dont a fait preuve le réalisateur dans la mise en scène (Sánchez, Alfonso 1977). Lors de la sortie du film à Barcelone, Ángeles Masó tout en considérant dans *La Vanguardia* qu'Eloy de la Iglesia montre beaucoup moins de mordant dans *La criatura* que dans

Los placeres ocultos ou *El diputado* – ce dernier film bien que postérieur était déjà sorti dans la capitale catalane –, souligne cependant, et elle est la seule à le faire, l'humour présent dans le film. Elle remarque par ailleurs que malgré les accusations d'opportunisme et de sensationnalisme portées contre le film, celui-ci a dû attendre un an avant d'être projeté sur les écrans barcelonais, ce qui fait douter de son caractère commercial (Masó 1978), ce dernier point est confirmé par le faible nombre d'entrées réalisé par *La criatura*.

1.4 *El sacerdote* (1978)

Genèse

El sacerdote fait figure d'exception parmi les films réalisés par Eloy de la Iglesia à cette époque, qui font tous coïncider le temps de la fiction avec le temps de la réalisation. Le cadre temporel est ici situé en 1966, à la veille du référendum sur la Loi Organique, qui organisait la continuité du franquisme après Franco, et dans laquelle certains voient l'origine lointaine de la Transition. C'est aussi l'époque où après le concile Vatican II (1962-1965), l'Eglise espagnole vit son « *aggiornamento* », une partie de ses membres encore très minoritaire commence à prendre ses distances avec le régime et à se rapprocher des classes populaires. C'est un moment essentiel, car il marque la fin du national-catholicisme, de l'alliance sans faille entre l'Eglise catholique et le régime franquiste.

On trouve représentées dans le film à travers six jeunes prêtres d'une paroisse madrilène les différentes postures adoptées par le clergé de l'époque : le prêtre progressiste, celui qui abandonne les ordres pour se marier, les intégristes ultramontains qui refusent toute évolution, et ceux qui s'accommodent de la nouvelle situation postconciliaire. Le père Miguel, le protagoniste, vit un véritable calvaire, tourmenté par des pulsions sexuelles qui entrent en conflit avec sa vocation et son vœu de chasteté, il est assailli par des visions obscènes et sacrilèges auxquelles il tente de mettre fin à l'aide de sanglantes pénitences. Alors que ses compagnons trouvent des exutoires dans la bonne chère, la militance intégriste, la musique ou les relations affectives et sexuelles, lui ne parvient pas à se défaire de ses obsessions. Le film dénonce la répression sexuelle que l'Eglise impose dans ses rangs et dans la société toute entière, en totale opposition avec la nature humaine, – « *Nos han hecho*

créer que el sexo es nuestro enemigo » dira un des personnages au protagoniste – et débouche sur une des scènes les plus impressionnantes de la filmographie du réalisateur et du cinéma espagnol de la Transition. Le prêtre torturé par la chair ne trouvera, en effet, pas d'autre sortie à son dilemme que de supprimer avec un sécateur la cause de son tourment. En fait, le père Miguel a déjà été castré une première fois symboliquement lorsqu'à 14 ans, sa mère l'envoie au séminaire pour qu'il devienne prêtre.

Eloy de la Iglesia a insisté sur les points communs entre *El sacerdote* et *La criatura* : dans les deux cas, le scénario a été signé par Enrique Barreiro, sans que, contrairement à son habitude, le réalisateur ne collabore à l'écriture, et les deux films ont été produits par Óscar Guarido pour Alborada PC. Le cinéaste a déclaré :

Me parece paralela a *La criatura*, tanto por no haber firmado el guión como por partir de una idea fuerte, pero demasiado esquemática, en este caso la historia de un cura obsesionado por el sexo hasta llegar a la psicosis. [...]

Lo que sí me interesa de la historia es la fuerte represión sexual del personaje. [...] lo único que me atraía era esa neurosis sexual de un hombre que se erotiza con un cáliz, con un crucifijo o con los muslos de un niño, en un personaje sin ningún componente homosexual (Aguilar et Llinás 1996 : 137).

La dimension métaphysique ou religieuse de l'histoire, de même que le rôle de l'Eglise espagnole sous le franquisme passent effectivement au second plan au profit du conflit intérieur que vit le protagoniste. Selon le réalisateur, « la película no lleva ninguna clase de mensaje o moral, quizá la tesis esencial sea la necesidad imperiosa de la libertad y el acceso a una libertad sexual », faisant par là le lien avec son film suivant : *El diputado* (*El País* 1979d). Le réalisateur a également défini *El sacerdote* comme un « esperpento irónico » et a beaucoup insisté sur l'humour présent dans le film, une dimension qui n'a pas été prise en compte par la critique.

Réception

El sacerdote est classé S, une nouvelle catégorie créée par l'article 6 du décret du 11 novembre 1977 qui abolissait la censure, et destinée aux films qui par leur thématique ou leur contenu pouvaient heurter la sensibilité du spectateur moyen (*BOE* 1977 : 26421). Cette classification qui restera en vigueur jusqu'en 1984, date

de la légalisation du cinéma X, s'appliqua dans les faits presque exclusivement au porno *soft*⁷⁹.

La sous-commission d'appréciation technique refuse d'accorder au film « la prestación complementaria especial calidad ». Le rapport signé par Carlos Gortari indique laconiquement : « No. Típica película de Eloy de la Iglesia, crispada, un poco histérica, sensacionalista, en la que se desconocen las formas de la Iglesia actual » (AGA 36/05276). Comme on peut le voir, la classification S et la non attribution de la subvention du Ministère de la Culture étaient une forme à peine déguisée de censure.

Terminé au début de l'année 1978, *El sacerdote* dut attendre un an et demi, jusqu'en mai 1979, pour être enfin projeté à Madrid. Dans l'intervalle, le film suivant d'Eloy de la Iglesia, *El diputado* avait déjà été présenté. Avec 439.861 entrées, *El sacerdote* est un semi échec commercial, comparé à *La otra alcoba* ou à *Los placeres ocultos* qui ont dépassé le million de spectateurs. Il obtint aux Etats-Unis le Prix au meilleur réalisateur de langue espagnole de l'Association des critiques hispaniques de New York en 1981.

Diego Galán fait figure d'exception face à la volée de bois vert que reçoit le film de la part de la critique espagnole. Il écrit dans *Triunfo* :

[...] nos encontramos ante el mejor trabajo de dirección de De la Iglesia, la primera película en la que el cuidado en la puesta en escena le aporta una cierta sutileza, cuando lo normal en este director es que su afán machacón de no dejar apunte suelto ahogue lo mejor de sus intenciones.

Il évoque même une possible comparaison avec Buñuel, tout en rappelant l'énorme distance qui sépare les deux réalisateurs : « a algunos les recuerda esta película los viejos títulos mexicanos de Buñuel, y aunque no puede existir comparación alguna entre ambos directores, ese camino del humor les emparenta en algún momento ». Il finit toutefois par observer :

[...] es curioso que siempre tengamos que hablar de posibilidades en este autor antes que de realidades acabadas: sus películas apuntan cosas que la precipitación o el ingenuo afán de escandalizar echan por tierra. No es fácil salir plenamente convencido de la proyección de una película de De la Iglesia. Pero es en

⁷⁹ Voir la liste des films espagnols classés S sur le site *Bloodyplanet* <http://www.bloodyplanet.com/foros/viewtopic.php?p=10108&sid=1b654eccc351672017d5b2c71f85f4cc>

esa insatisfacción donde a mi juicio se contiene lo interesante de su trabajo (Galán 1979b).

Le reste de la critique est loin de partager son avis. La presse de droite se déchaîne. Dans *El Imparcial*, le nouveau porte parole des nostalgiques du franquisme, José María Amilibia qualifie le film de navet lamentable, ajoutant que le réalisateur tombe dans la vulgarité et le mauvais goût le plus absolu, mais le critique du quotidien ultra conservateur va encore plus loin lorsqu'il affirme :

[...] clasificar esta película de «S» ha sido un favor para el realizador. Simplemente tenía que haber sido prohibida. La falta de censura nos vuelve a mostrar en este caso concreto la carencia de ideas en nuestro cine. Quienes antes se quejaban de tener las manos atadas, ahora nos demuestran que se quejaban para la cartelera, en el fondo ni antes ni ahora tenían nada que decir. Pero era una coartada bonita para los incautos (Amilibia 1978).

El Alcázar, autre journal d'extrême droite opposé à la réforme, qualifie le film de detestable et le ramène à : « un simple ejercicio de truculencia erótico-político-religiosa, con mucho más oportunismo que autenticidad crítica » (Álvarez 1979). Pedro Crespo, dans le quotidien monarchiste *ABC*, trouve le protagoniste ridicule et la situation grotesque. Il décrit en résumé cette nouvelle réalisation comme : « un nuevo engendro fílmico que ensancha esa vía particular de cursilería melodramática, erótico-sociológico-política que con tanta insitencia cultiva Eloy de la Iglesia » (Crespo 1979b), reprenant presque mot pour mot le même vocabulaire que ses confrères.

Mais la presse de gauche n'est pas en reste. Dans *El País*, le jeune critique Fernando Trueba, qui deviendra le réalisateur que l'on sait, s'en prend violemment au pseudo cinéma populaire d'Eloy de la Iglesia qu'il rapproche de celui de Ignacio F. Iquino⁸⁰, bien que situé dans le bord opposé, et finit par se demander si : « tras la machacona intención de chocar, desagradar y agredir al espectador, ¿no late una completa impotencia para proporcionarle cualquiera de los muchos placeres — diversión, emoción, etcétera — que éste busca en la sala oscura? » (Trueba 1979b). Jorge de Cominges qui écrit dans l'hebdomadaire barcelonais *Destino*, intitule sa critique : « Los límites de Eloy ». Il rappelle qu'après la mort de Franco et la

⁸⁰ (1910-1994) cinéaste polyvalent et prolifique qui a touché à tous les genres, il se spécialisa à partir de 1973 dans des drames sensationnalistes (*Aborto criminal*, 1973 ; *Los violadores del amanecer*, 1978) et surtout dans des comédies érotiques ou pornographiques.

disparition de la censure, Eloy de la Iglesia a pu exprimer enfin clairement tout ce qu'il avait dû auparavant suggérer par des voies détournées, mais selon lui, le résultat a été désastreux et, dans *El sacerdote*, le réalisateur s'est abandonné aux excès les plus grotesques. Il juge cette dernière œuvre, qui se voulait un mélodrame de dénonciation, bassement commerciale, politiquement inefficace et involontairement comique (Cominges 1978c). Dans *El Noticiero Universal*, le même critique déclare : « Si hay una cualidad que no posee Eloy de la Iglesia, ésa es, sin duda alguna, la de la sutileza. Subrayando lo obvio, ignorando la elipsis y cayendo en lo grotesco, logra con *El sacerdote*, una de las películas más toscas –e hilarantes– de toda la temporada » (Cominges 1978a).

1.5 *El diputado* (1978)

Genèse

Le scénario de *El diputado* a été écrit avec Gonzalo Goicoechea, qui sera désormais associé à tous les nouveaux projets du réalisateur. Après avoir essuyé un refus de la part de Profilmes, le producteur José Antonio Pérez Giner prit en charge le montage financier du film, réunissant trois maisons de production : Figaró Films, la compagnie de Pepón Corominas ; Procesa, la division cinématographique du groupe de presse Zeta, l'éditeur du *Periódico de Catalunya* et du magazine *Interviú* et le distributeur UFESA. Le budget s'éleva à 26.250.000 pesetas, le film qui se vit refuser la subvention « especial calidad » par le Ministère de la Culture, se révéla, comme on le verra par la suite, une affaire très rentable pour ses producteurs. Roberto, le député du titre, et sa femme sont interprétés par José Sacristán, l'acteur qui représente l'archétype de l'espagnol moyen, et María Luisa San José. Ces deux comédiens emblématiques de la « Troisième voie » et d'un certain cinéma progressiste de la Transition, étaient très populaires car au cours de leur carrière prolifique ils ne dédaignaient pas d'intervenir aussi dans des comédies commerciales sans prétention. Par ailleurs, José Sacristán venait d'incarner un autre personnage homosexuel, celui d'un avocat barcelonais appartenant à une famille bourgeoise qui se transforme en travesti la nuit et qui sera emprisonné sous la dictature de Primo de Rivera en raison de ses activités anarchistes dans *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978).

Après avoir pourfendu les turpitudes des milieux conservateurs, Eloy de la Iglesia va mettre le doigt sur les contradictions de son propre camp, en mettant en lumière l'hypocrisie de la gauche marxiste face au tabou de l'homosexualité. Il déclare avoir voulu soulever dans ce film la question de savoir comment réagirait un parti de gauche si un de ses dirigeants, un de ces hommes qui étaient en train de faire l'Histoire à ce moment crucial de l'évolution du pays, révélait qu'il était homosexuel (Lara 1979). Rappelons que l'homosexualité des hommes politiques est longtemps restée un tabou majeur dans la société espagnole. Le premier à la rendre publique a été un député du PSC (Parti Socialiste Catalan), pendant les élections de 1999, soit vingt ans après la sortie du film.

Dans le contexte de l'époque, la problématique de l'homosexualité était un sujet sensible, cela explique les précautions prises par le distributeur au niveau du matériel publicitaire. Ainsi, l'affiche qui représente le baiser qu'échangent Roberto, son jeune amant Juanito et son épouse Carmen, se reflétant sur les lunettes noires du député, hétérosexualise le film. Le distributeur, craignant les réactions hostiles du grand public, a cherché manifestement à gommer la dimension homosexuelle, en mettant en avant le ménage à trois. De la même façon, les slogans publicitaires qui accompagnèrent le lancement du film comprenaient trois citations littéraires qui évitaient toute allusion explicite à l'homosexualité : « La tragedia más torturante de todos los tiempos ha sido, es y será la tragedia de la alcoba (Leon Tolstoi) » ; « Las democracias no pueden evitar ser hipócritas, lo mismo que las dictaduras no pueden evitar ser cínicas (Georges Bernanos) » ; « En el taller, en las casas, en las asambleas, en los templos, ¡que cambie todo en todas partes! (Hölderlin) ».

Dans ce nouveau film, le réalisateur, qui milite depuis plusieurs années au PCE, insiste sur la contradiction entre le discours politique progressiste et la morale sexuelle encore largement conservatrice de nombreux partis de gauche⁸¹. Il s'en expliqua profusément dans la presse, avant et après la sortie du film. Selon lui, la gauche fonctionne encore avec une morale réactionnaire qui n'est pas la sienne (Cominges 1978b), elle n'a assimilé que des aspects superficiels de la liberté sexuelle, mais ne l'a pas acceptée comme un fait global et absolu (Padura 1977). Les

⁸¹ Eloy de la Iglesia souligne : « Los partidos de la izquierda marxista siempre han mostrado una extraña contradicción entre sus postulados revolucionarios y su comportamiento en todo lo que a moral se refiere » (Martínez, Jesús 1978).

partis de gauche, explique-t-il, n'ont pas su se défaire des tabous hérités de la bourgeoisie et continuent d'appliquer mécaniquement les principes moraux de cette dernière, par peur de choquer l'opinion publique (Masó 1978a), alors que d'après lui : « toda sociedad libre tiene que respetar al individuo en la plenitud de sus apetencias [...] una sociedad no será realmente libre hasta que el sexo no sea parte de esa libertad » (Arderius 1978). Il avait déjà abordé cette question dans un entretien publié précédemment dans la revue cinématographique *Fotogramas* :

La reivindicación sexual sigue pendiente dentro de la izquierda. Se ha heredado una ideología burguesa que sigue amparando la pareja como célula reproductiva. La unidad de producción familiar (de composición heterosexual) está igualmente vigente en los países socialistas. No se ha llegado a una conclusión global de la libertad (Delclós 1977).

Un parfum de scandale entoura ce nouveau film d'Eloy de la Iglesia. Avant même sa sortie, des rumeurs coururent selon lesquelles le personnage principal aurait été inspiré par un député du Partido Socialista Popular, proche de Tierno Galván, bisexuel, marié et victime d'une tentative de chantage. Le cinéaste raconte dans ses entretiens avec Fabián Mauri les pressions indirectes dont il a fait l'objet, car Enrique Tierno Galván, le « vieux professeur » à la tête du PSP, avait cru reconnaître dans le député du titre, un membre éminent de son propre parti, mais il précise que jamais Santiago Carrillo, le secrétaire général du PCE, ne s'immisça dans son travail créatif, ni ne tenta de faire pression sur lui de quelque manière que ce soit :

Carrillo recibió una convocatoria para reunirse de forma confidencial con el viejo profesor. Entonces Tierno trató de convencerlo para que me presionara como Secretario General del Partido Comunista, con objeto de suprimir mis intenciones de rodar el film, ya que entendía que la película iba a resultar muy perjudicial para la imagen de quien consideraba inocente, amén de persona de indiscutible valía y talante democrático irreprochable. [...] el político en cuestión era entonces persona muy conocida en la vida política de nuestro país, candidato por las listas de Madrid, diputado a Cortes y uno de los artífices de la Constitución, en cuanto que era catedrático de derecho político. [...]

Don Santiago fue muy amable con el viejo profesor, pero argumentó que él no podía coartar la actividad creativa de ningún miembro del Partido Comunista (Mauri 1998: 55-56).

Santiago Carrillo apparaît d'ailleurs dans le film sur des images d'archives et Juan Antonio Bardem, militant de longue date du PCE y joue son propre rôle, manière de confirmer le soutien de la direction du parti au réalisateur. Le secrétaire

général, les membres du Comité Central ainsi que de nombreuses autres personnalités politiques assistèrent à la première du film (Mauri 1998: 57).

El diputado s'ouvre avec un avertissement inhabituel dans l'œuvre d'Eloy de la Iglesia : « Todos los hechos y personajes que forman parte del argumento de esta película son ficticios. Cualquier parecido o semejanza con la realidad es pura coincidencia », précaution sans doute imposée par le producteur pour se prémunir d'éventuelles poursuites, mais qui revêt une dimension ironique, car tout le film invite à faire une lecture référentielle de l'histoire racontée. Le film fait se rencontrer les personnages de la fiction et des personnalités politiques de tout premier plan bien réelles. Les lieux, les événements, les visages qui apparaissent dans les images documentaires semblaient très familiers aux spectateurs de l'époque.

El diputado met en scène les contradictions d'un député espagnol appartenant à un parti marxiste tout juste sorti de la clandestinité, qui doit vivre dans le secret son homosexualité au début de la Transition. Un groupe d'extrême droite lui tend un piège dans le but de l'évincer de la scène politique, se servant pour cela d'un jeune garçon, Juanito, dont Roberto va tomber amoureux. L'histoire du député Roberto Orbea nous est narrée dans un long *flash-back* : fils d'un célèbre architecte basque à la loyauté sans faille au régime franquiste, Roberto devient avocat, puis enseigne à l'Université. Disciple d'un professeur expulsé de sa chaire en raison de son opposition à la dictature, il est renvoyé lui-même de l'université en 1968, il défend alors des membres de l'ETA devant les cours martiales. Arrêté sur ordre du Ministre de l'Intérieur Manuel Fraga Iribarne en 1976, il est élu ensuite député lors des premières élections démocratiques de 1977, puis il aspire à occuper le poste de secrétaire général que va abandonner le vieux professeur fondateur du parti. Sa biographie est récitée par des fonctionnaires qui lisent les informations le concernant contenues dans les fichiers de la police. Puis il reprend lui-même le fil de la narration, il s'imagine prendre la parole devant le tribunal militaire, non plus pour défendre les membres de l'ETA, mais pour se défendre lui-même des attaques contre sa vie privée. Le film se termine juste avant la confession de Roberto à la tribune du congrès de son parti, nous ne saurons pas quelle sera la réaction des militants face aux révélations concernant la vie privée de leur futur secrétaire général.

Le film dénonce non seulement l'hypocrisie des partis de gauche vis-à-vis de l'homosexualité, mais aussi la persistance des forces répressives du franquisme dans

l'Espagne de la Transition, à travers l'infiltration d'éléments d'extrême droite dans la police et les services secrets qui n'ont pas subi d'épuration et perpétuent les méthodes de la dictature. Cette idée est présente dans tous les films de cette période.

Réception

El diputado bénéficia d'une large couverture médiatique, avant même sa sortie. De nombreux journaux ou revues publièrent des entretiens avec Eloy de la Iglesia ou des reportages sur le film⁸². Ces derniers insistent invariablement sur la polémique que ne manquera pas de soulever *El Diputado*⁸³ et tous spéculent sur l'identité réelle du député qui a pu inspirer l'histoire⁸⁴. Aucun organe de presse ne prit le risque de préciser ces insinuations, mais plusieurs d'entre eux citent des cas de scandales liés à des politiciens homosexuels survenus en Grande Bretagne (Cominges 1978b ; Sánchez, Alfonso 1979⁸⁵). Il est à noter qu'Eloy de la Iglesia dans ses interviews a toujours coupé court à ces discussions et affirmé qu'il s'agissait d'une œuvre de fiction qui n'était basée sur aucun cas réel en particulier. Quoi qu'il en soit cette possibilité et toutes les rumeurs auxquelles elle donna lieu furent habilement exploitées pour la promotion du film.

El diputado sortit d'abord à Barcelone, puis plusieurs mois plus tard, le 19 janvier 1979 à Madrid, il resta plusieurs mois à l'affiche dans ces deux villes et attira au total 841.599 spectateurs dans toute l'Espagne, deux fois plus que *El sacerdote*. Comme ce dernier, il fut classé S, une catégorie réservée habituellement au porno *soft*. *El diputado* se révéla un grand succès commercial, il rapporta 105 millions de pesetas à ses producteurs alors qu'il ne leur avait coûté que 26 millions (Riambau 1999 : 47).

⁸² Voir par exemple : « Eloy de la Iglesia. Del esperpento a la dialéctica » (Ordóñez 1978), « Eloy de la Iglesia: 'la izquierda reprime el sexo' » (Martínez, Jesús 1978), « Eloy de la Iglesia : 'funcionan con moral burguesa' » (Martínez, Raimundo 1978), « *El diputado*, una película que dará que hablar. Charla con su director, Eloy de la Iglesia » (*Nueva Andalucía* 1978), « *El diputado*, político y homosexual » (Egido 1979).

⁸³ « Por lo visto puede levantar iras, susceptibilidades y acciones al tener el personaje central importantes parecidos con un destacado líder del momento español », affirme par exemple *El Noticiero Universal* (Martínez, Raimundo 1978).

⁸⁴ C'est le cas notamment dans l'article « Soy homosexual » (*El Periódico* 1979).

⁸⁵ Ces deux publications évoquent le cas de Tom Driberg, ex-dirigeant du parti travailliste et de Jeremy Thorpe, ex-leader du parti libéral.

Si la critique se montra moins unanimement négative que pour *El sacerdote* ou *La criatura*, il n'en reste pas moins que *El diputado* fut moins bien accueilli que *Los placeres ocultos*, d'aucuns trouvèrent que le réalisateur en faisait trop sur le terrain de l'homosexualité. On sent poindre une certaine homophobie, qui atteint parfois directement le propre réalisateur. Tomás García de la Puerta écrit par exemple dans *Pueblo* (1979) : « en cuanto a la 'mariconería', lo realiza como si en verdad lo hubiera vivido ». Alfonso Sánchez, le critique du quotidien du soir *Informaciones*, regrette qu'Eloy de la Iglesia ne soit pas allé plus loin dans l'analyse de la position du parti par rapport à l'homosexualité, il considère que les intentions politiques d'Eloy de la Iglesia ne sont qu'un alibi pour raconter une histoire d'amour homosexuelles, ce qui limite fortement l'intérêt du film, d'autant plus que le metteur en scène ne se prive pas pour multiplier les images chocantes qui tombent parfois dans la pornographie (Sánchez 1979). Le jésuite Norberto Alcover, n'hésite pas pour sa part, à qualifier le protagoniste, Roberto Orbea d'obsédé homosexuel, il blâme également l'excès de scènes érotiques totalement gratuites et estime que le film a dû beaucoup choquer les hommes et les femmes de gauche sérieusement intéressés par cette problématique (Alcover 1979a). Dans la publication annuelle *Cine para leer*, le même critique affirme : « *El diputado* no es una censura a la intransigencia de la izquierda (lo que ni siquiera se plantea con seriedad), sino la vivencia exagerada de una enfermedad sexual padecida por un militante de izquierdas » (Alcover 1979b : 156). Plusieurs critiques mettent en avant la condition d'homosexuel et de membre du PCE du réalisateur, c'est notamment le cas de celle publiée dans *El Periódico* sous le titre « Soy homosexual » (*El Periódico* 1979) ou celle de Jorge de Cominges parue dans *El Noticiero Universal*, « Melodrama en rojo » (Cominges 1978b).

El diputado fut attaqué tout aussi durement à droite qu'à gauche de l'échiquier politique. La presse de droite le fustige à la fois sur le plan politique et moral, l'accusant de faire preuve d'une partialité excessive et de mettre en scène des situations obscènes et repoussantes (García de la Puerta 1979). Pedro Crespo dans *ABC* a recours à des adjectifs tels que risible, ridicule et puéril, pour décrire un film qui fait, selon lui, l'apologie de l'homosexualité et qu'il qualifie de pamphlet inopérant et de mélodrame rose (Crespo 1979a). Marcelo Arroitia-Jáuregui, dans une critique intitulée ironiquement « Cosa fina » parue dans le quotidien phalangiste

Arriba, se situe néanmoins sur un plan strictement cinématographique pour déterminer : « la película está mal contada, peor montada, realizada con absoluta torpeza y un mal gusto arrollador » (Arroitia-Jáuregui 1979).

La presse de gauche n'est pas en reste. Le futur réalisateur Fernando Trueba, qui exerçait alors la critique cinématographique au quotidien *El País*, dans un article intitulé « Sexo y política : un cóctel que vende », utilise des termes très semblables pour tirer à boulet rouge sur le réalisateur qu'il accuse de s'être plié à une double soumission : aux consignes du militantisme partisan d'une part, et aux impératifs bassement commerciaux d'autre part. Il poursuit : « De la Iglesia no teme incurrir en todos los excesos, no le importa ser grotesco y ridículo, de hecho siempre lo es; lo único que le importa es vender su producto y poner en él aquello que, hoy por hoy, vende: sexo y política ». De ce point de vue, *El diputado* représente d'après lui : « un calculado, medido y maquiavélico paso hacia adelante en [su] ascensión comercial » (Trueba 1979a). Il n'est pas le seul, Fernando Lara dans l'hebdomadaire *La Calle*, qui s'autoproclame la première revue de gauche, accuse également le réalisateur de rechercher le succès facile et d'user, pour ce faire, des mêmes recettes et des mêmes clichés que le cinéma le plus réactionnaire. *El diputado* n'oublie pas, selon lui, d'offrir ce qu'attend le public habituel des films S, et à ce propos le critique rappelle malicieusement que le film a été en partie produit par le groupe de presse Zeta, éditeur du magazine sensationnaliste *Interviú* (Lara, Fernando 1979).

Il est à noter qu'au contraire la presse d'appareil analyse le film de façon très positive. Pour *El Socialista*, l'organe officiel du PSOE, *El diputado* sert de base à une réflexion sur la lutte idéologique nécessaire pour en finir avec les tabous et les restrictions imposées par la culture bourgeoise (García Santesmases 1979). Dans les pages de *Mundo Obrero*, le journal du PCE, qui a publié également un entretien avec le réalisateur, le critique Juan Hernández Les considère : « desde una posición de izquierda De la Iglesia cuestiona la 'pureza' y la 'sacralidad' de la izquierda y un sistema de valores que, respecto a la moral sexual, no se diferencia mucho de la que se arroga la derecha ». Il qualifie le film de « valiente, a mil millas de distancia del soporífico 'cine político' » (Hernández Les 1979).

Les rares critiques positives défendent davantage le sujet, le traitement de l'homosexualité ou les intentions du réalisateur que les qualités esthétiques de l'œuvre cinématographique. *El Periódico* le considère ainsi un film courageux qui

contribuera à faire avancer la cause des homosexuels (*El Periódico* 1979). Le nouveau film d'Eloy de la Iglesia peut à nouveau compter sur le soutien critique de Diego Galán qui le décrit dans *Triunfo* comme une œuvre nécessaire, une dénonciation courageuse qu'il faut applaudir (Galán 1979a). Ángeles Masó, qui déclare faire partie des « adeptes » du réalisateur, écrit dans *La Vanguardia* qu'avec *El diputado* Eloy de la Iglesia a posé une des premières pierres dans la défense de la liberté sexuelle comme un des droits du citoyen (Masó 1978a). Jorge de Cominges sait gré au réalisateur d'avoir évité les scènes scabreuses (à l'exception de quelques plans provocants dans lesquels Ángel Pardo exhibe ses attributs virils). Selon lui, Eloy de la Iglesia parvient à rendre crédible les situations les plus rocambolesques et à créer une émotion, mais il insiste aussi sur le caractère éminemment commercial de l'œuvre (Cominges 1978d). Dans les pages du *Noticiero Universal*, le même critique conclut : « el balance final es netamente positivo y confirma a Eloy de la Iglesia como el director español que mejor se mueve entre las turbias aguas del melodrama. Aunque sus guiones sean irregulares y enfebrecidos » (Cominges 1978b). On peut observer qu'en général la presse barcelonaise se montra mieux disposée envers le film que celle de Madrid.

El diputado donna également lieu à deux longues analyses dans les pages des deux revues de cinéma les plus exigeantes de l'époque. Dans *Contracampo*, José Luis Téllez se démarque radicalement de la critique « dominante » et argumente que les défauts qui sont immanquablement reprochés aux films d'Eloy de la Iglesia, sont justement ce qui fait tout leur intérêt. Selon l'auteur, les critiques ont commis un contresens en abordant l'œuvre du cinéaste, ils n'ont pas su voir que ses films, et *El diputado* en est une preuve évidente, étaient en réalité des pamphlets cinématographiques, et c'est là où l'apparente maladresse narrative devient la marque d'une parfaite cohérence (Téllez 1979).

José Enrique Monterde, dans l'autre publication cinéphilique de référence, *Dirigido por*, exprime un point de vue très différent. S'il considère tout d'abord que *El diputado* est le plus grinçant de tous les films tournés pendant et sur la Transition, il n'en relève pas moins son incapacité à articuler de façon cohérente le double discours qu'il développe : celui sur l'homosexualité d'une part, et d'autre part, celui sur l'histoire de la transition. Cela est dû principalement, d'après le critique, au manque de rigueur habituel chez le réalisateur, qui mène à un traitement très

superficiel des problématiques posées. Il attire également l'attention sur la principale contradiction du film : « planteándose luchar contra una forma de discriminación basada en una superada concepción de lo escandaloso, no duda en recurrir él mismo al escándalo, al sensacionalismo, à la truculencia de la prensa de sucesos, en nombre de una supuesta popularidad que, una vez más, cae en el populismo » (Monterde 1978).

Suite au refus du quotidien *El País* de publier un droit de réponse à l'article de Fernando Trueba, Eloy de la Iglesia s'engagea dans une violente polémique avec une certaine critique qu'il accusa à son tour d'être, par delà les différences idéologiques, schématique, préfabriquée et subjective. Dans les pages de *Diario16*, il déclara : « los críticos de la derecha como los de la progresía ejercen un terrorismo crítico cuando un director hace una película que no es la que ellos quisieran ». Il s'en prit violemment à García de la Puerta, qu'il taxa d'«elemento relacionado e implicado hasta los huesos con el antiguo régimen y la ideología franquista », à Pedro Crespo, « un reaccionario visceral, un novelista mediocre y un desconocedor del cine como fenómeno de masas » et enfin, à Fernando Trueba, « uno de los críticos menos solventes que existen en España », qu'il accusa de vouloir faire du cinéma un spectacle minoritaire qui tourne le dos aux masses populaires. Il ajouta encore : « los críticos al estilo de Trueba son herederos de la cultura burguesa que exige una serie de privilegios de clase » (Martínez, Jesús 1979).

Comme nous le verrons par la suite, le film obtint un certain succès aux Etats-Unis où il fut distribué commercialement en 1985, porté par la communauté gay. Des critiques favorables furent publiées dans *The New York Times* (Goodman 1985) et *The Los Angeles Times* (Halleck 1985). *El diputado* avait obtenu en décembre 1979 le prix du meilleur film en faveur des droits de l'homme au Festival International de Chicago.

1.6 *La mujer del ministro* (1981)

Genèse

Bien que réalisé en 1981, après *Miedo a salir de noche* et *Navajeros*, films qui inaugurent une nouvelle étape dans la carrière du réalisateur, *La mujer del ministro* se rattache néanmoins par les thématiques traitées à la première période du

cinéma post-franquiste d'Eloy de la Iglesia dominée par le sexe et la politique et vient clore le cycle initié par *La otra alcoba* en 1976. L'origine du projet remonte d'ailleurs à ce dernier film. Le personnage du ministre, interprété par le même acteur, Simon Andreu, est la continuation du technocrate ambitieux de *La otra alcoba*, et on peut dire la même chose de son épouse, incarnée comme dans le film précédent par Amparo Muñoz.

La mujer del ministro fut tourné au début de l'année 1981, dans les mois qui virent la chute d'Adolfo Suárez, et la tentative de coup d'état du 23 février qui surprit l'équipe en plein tournage (Mauri 1998 : 92-93). Comme à son habitude, Eloy de la Iglesia incorpore de nombreuses références à l'actualité immédiate espagnole, car au delà de l'histoire du ministre impuissant et corrompu et de son épouse insatisfaite, qui emprunte à la fois au mélodrame et au thriller policier, le film se veut une radiographie de l'Espagne de l'époque et passe en revue les problèmes les plus brûlants. Le réalisateur introduit à nouveau des allusions très directes à des personnages de la vie publique. L'acteur qui interprète le président du gouvernement dans le film montre une très grande ressemblance physique avec Adolfo Suárez, dont il imite les tics de langage. Comme cela avait été déjà le cas avec *El diputado*, des rumeurs coururent sur l'identité du ministre corrompu qui pouvait avoir servi de modèle au personnage que joue Simon Andreu, on parla même d'un ex titulaire d'un portefeuille économique, facilement identifiable à partir du nom du personnage de fiction (*Fotogramas* 1981). Enric Sopena dans *El Periódico* fait le parallèle entre un autre personnage, Romero, le chef des services secrets dans la fiction et Roberto Conesa, un ancien dirigeant de la Brigade politico-sociale et tortionnaire notoire (Sopena 1981).

Selon ses propres déclarations, Eloy de la Iglesia a voulu dans ce nouveau film

[...] reflejar [...] la continua interrelación que hay entre golpistas y terroristas, entre perseguidores y perseguidos, en medio de una sociedad desconcertada, influida no sólo por el pasado autoritario sino también por una nueva clase cultural que juega al desencanto, al hipercriticismo y a la abstención ideológica (*Fotogramas* 1981).

Le film montre clairement que les militants du groupe terroriste d'extrême gauche ne sont que des marionnettes manipulées par la police ou le gouvernement

centriste représenté par le ministre du titre qui, par ailleurs, n'est qu'un délinquant corrompu et sans scrupules qui a monté de toutes pièces son enlèvement pour pouvoir profiter des millions qu'il a détournés.

La mujer del ministro revient également sur deux thèmes chers au cinéaste : l'impuissance sexuelle des politiciens de droite et le sexe comme monnaie d'échange dans les relations entre classes sociales, ainsi la marquise liée à l'extrême droite achète les faveurs de jeunes gigolos issus de milieux modestes, et l'épouse insatisfaite du ministre, qui doit à sa beauté sa promotion sociale, se console avec son jardinier, qui n'est autre qu'un des protégés de la marquise, ou avec sa secrétaire particulière. Les puissants achètent les corps de ceux qui n'ont rien d'autre à échanger et vampirisent leur vigueur sexuelle. Rafael, le jeune prolétaire devenu gigolo puis jardinier du ministre est au centre d'un réseau complexe de manipulations politiques et sexuelles.

Le film adopte le dispositif d'un feuilleton rocambolésque avec de multiples péripéties et un coup de théâtre final⁸⁶, structure à laquelle n'est probablement pas étrangère la coproduction avec le Mexique. Eloy de la Iglesia l'a lui-même reconnu : « intentábamos conjugar los intereses del espectador mexicano y del español. Por eso acudimos a una estructura de género, con muchas líneas de acción (Aguilar et Llinás 1996: 147).

Réception

La mujer del ministro, comme *El sacerdote* et *El diputado* avant lui, fut classé S. Le réalisateur et une grande partie de la presse considérèrent cette décision comme une forme de sanction et de censure politique⁸⁷, les autorités ayant, semble-t-il, très peu apprécié la caricature d'Adolfo Suárez, les insinuations sur la corruption

⁸⁶ Pour preuve, ce bref résumé du synopsis : Rafael, un jeune homme fraîchement arrivé de la campagne, vend ses charmes à une marquise qui le place comme jardinier chez un ministre impuissant. La femme de celui-ci ne résistera pas longtemps à ses attraits prolétaires et voudra avoir un enfant de lui. La marquise qui est liée à un groupuscule d'extrême droite fait chanter le ministre. Un commando terroriste d'extrême gauche manipule Rafael dans le but d'enlever le ministre. La secrétaire qui est amoureuse de sa patronne tente de faire assassiner le jardinier et la marquise. Le ministre est enlevé mais ses ravisseurs ne sont pas ceux que l'on pensait, il a tout orchestré pour pouvoir s'enfuir avec l'argent qu'il a détourné.

⁸⁷ Voir : « *La mujer del ministro* de Eloy de la Iglesia sancionada con la 'S' » (Carrasco 1981), « Me han colocado una 'S' política » (Soto 1981), « La 'S' de *La mujer del ministro* » (Maza 1981), « Una película política, clasificada 'S' » (Plaza 1981).

des ministres de l'UCD ou sur la manipulation d'un groupe terroriste qui ressemble étrangement aux GRAPO⁸⁸ par la police et les services secrets. Diego Galán s'insurge dans les pages de *El País* contre la résurgence de la censure : « Estamos ante la primera película española clasificada con una S por la nueva censura », il considère que ce caprice des autorités démontre bien que le cinéma n'a pas encore la pleine liberté d'expression (Galán 1981). « El film de Eloy de la Iglesia puede herir, ciertamente, la sensibilidad del espectador, pero no por sus inexistentes escenas pornográficas o violentas, sino porque la corrupción política, al final, triunfa sobre la justicia », argumente pour sa part J. M. Plaza avec ironie dans *Diario16* (Plaza 1981). Enric Sopena avance sarcastiquement dans *El Periódico* « A lo mejor, la S intenta proteger a los habitantes de este país de otras visiones escasamente edificantes que aparecen en el film » (Sopena 1981). Certains journalistes, à la recherche d'une explication, insinuèrent que le nom du personnage du ministre pouvait donner lieu à des « parallélismes dangereux » (Maza 1981).

D'un autre côté, il est indéniable que cette décision maladroite de la Direction Générale du Livre et de la Cinématographie fut habilement utilisée comme argument promotionnel par les responsables du film. Le distributeur multiplia les projections de presse pour prouver l'injustice d'une telle décision et le réalisateur se répandit en déclarations dans les journaux, faisant du même coup une formidable publicité au film. Eloy de la Iglesia affirma dans les colonnes du quotidien *El País* : « Se puede decir que nos han dado una S política. [...] Sabemos que la película ha molestado en las altas esferas oficiales », il explica également : « esta S viene a ser como una especie de sanción, pues, si bien no restringe mucho los circuitos de distribución, desconcierta al espectador que entra al cine a ver una cosa y se encuentra con otra » (Carrasco 1981). La publicité du film joua cependant avec cette confusion, l'affiche barrée par un bandeau avec l'expression « Todo un gran escándalo » représente sur fond de l'hémicycle vide du Congrès des députés, la femme du ministre nue, allongée dans un sauna et se faisant masser par sa secrétaire également nue, en premier plan.

La mujer del ministro sortit le 27 août 1981 à Madrid. Avec 463.808 spectateurs, ce film peut être considéré comme un demi-succès ou un demi-échec

⁸⁸ Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre : organisation terroriste d'inspiration maoïste constituée en juin 1975.

commercial, si on compare ce chiffre avec les 841.599 entrées de *El diputado* (1978) ou les résultats obtenus par *La Criatura* (1977) et *El sacerdote* (1978) qui s'élevèrent à 312.663 et 439.861 spectateurs respectivement. Quoiqu'il en soit, la formule sexe et politique s'essoufflait et *La mujer del ministro* marque la fin d'un cycle dans la filmographie du réalisateur.

La critique unanime considéra le film comme un échec total, une caricature poussée à l'extrême de tous les excès et défauts habituels d'Eloy de la Iglesia. Même des critiques qui avaient suivi son œuvre avec intérêt, comme Vicente Molina Foix, laissent éclater leur déception. Ce dernier conclut sa recension publiée dans la revue *Fotogramas* par une charge très violente contre le réalisateur :

La búsqueda del éxito a ultranza, el gusto de epatar, la denuncia demagógica y el pretendido socavamiento moral [...] constituyen el precio, alto precio, que De la Iglesia hace pagar a su filmografía. Por desgracia *La mujer del ministro* participa de todos los peores defectos de su cine en su sensacionalismo zarzuelero, en su falta de garra narrativa [...] y, por si fuera poco, en la presencia de un subtexto político que, por mucha «S» injusta que haya recibido, a mucha gente que no tenemos nada que ver con UCD [...] nos resulta ambiguo, odioso, inoportuno y hasta [...] reaccionario. No el que lo denuncia todo y con la mayor brutalidad es el más «progre» de la tribu (Molina Foix 1981).

Dans cette même ligne, Ramón Freixas juge également dans la revue *Dirigido por* qu'Eloy de la Iglesia s'est définitivement fourvoyé : « lejos, muy lejos de *Algo amargo en la boca* o *La semana del asesino*, con diferencia sus mejores films, ha optado decidida y descaradamente por la vía oportunista y demagógica » (Freixas 1981). Eloy de la Iglesia perd pour l'occasion ses plus fidèles soutiens, comme Diego Galán qui écrit désormais dans *El País* et Angeles Masó de *La Vanguardia*. Le critique du quotidien madrilène, même s'il qualifie encore le réalisateur d'auteur sincère et polémique, regrette que celui-ci soit tombé dans la facilité et les tentations commerciales : « Por ejemplo, la versión que *La mujer del ministro* ofrece de la homosexualidad femenina es un dato sin importancia que sólo quiere animar a espectadores ajenos, aunque el autor lo disimule con alguna intención política » (Galán 1981). Pour sa consœur de Barcelone, la formule éprouvée politique-fiction / sexe / allusions réalistes ne fonctionne tout simplement plus, Eloy de la Iglesia est devenu la caricature de lui-même. Elle écrit : « El exhibicionismo parece ser la principal motivación de la cinta, en tanto que la denuncia social circula por los caminos del panfleto con aderezos que sirven una comercialidad directa » (Masó

1981). Le *Diari de Barcelona*, sous la plume de Miguel Fernando Ruiz de Villalobos, considère pour sa part : « *La mujer del ministro* es una simpática película de ciencia ficción político-erótica, donde el tradicional desmadre que Eloy de la Iglesia coloca en sus obras alcanza techos delirantes ». Il introduit cependant une note positive, faisant en cela presque figure d'exception : « dentro del escuálido panorama del cine español, la 'locura' argumental y el desmadre cinematográfico del que hace gala Eloy es un reto que no debe rechazarse por poco que uno sea partidario de todo lo que huele a revulsivo y a crítico » (Ruiz de Villalobos 1981).

Alejandro Gorina, le critique de *El Noticiero Universal*, tout en déclarant qu'Eloy de la Iglesia est visiblement allé beaucoup trop loin dans l'exagération, tente cependant une timide défense des intentions du réalisateur lorsqu'il affirme : « en este país hacer unas películas sobre gobernantes, diputados y clases pudientes de derechas, si no se habla con símbolos, sigue siendo un atentado contra la estabilidad. Nunca es oportuno, nunca es el momento, jamás está el pueblo para asimilar » (Gorina 1981).

Les habitués contempteurs du cinéaste voient leur point de vue confirmé. Parmi eux, Pedro Crespo, le critique d'*ABC* considère qu'Eloy de la Iglesia est l'exact équivalent à gauche de réalisateurs tels que Mariano Ozores ou Ramón Fernández, mais beaucoup moins doué techniquement et beaucoup plus cynique sur le plan de l'opportunisme. Pour lui, *La mujer del ministro* n'est ni plus ni moins qu'un « 'melo-folletín' [...] más ridículo que provocador, más patético que cualquier otro calificativo » (Crespo 1981).

La seule voix discordante dans ce concert de critiques négatives est celle de *Contracampo*, la revue cinéphilique par excellence⁸⁹, qui consacre un dossier spécial à Eloy de la Iglesia dans son numéro de novembre/décembre 1981. Celui-ci est constitué d'une analyse intitulée « El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia », dans laquelle Javier Vega définit l'œuvre du réalisateur comme un cinéma d'auteur populaire et pamphlétaire, d'un long entretien du réalisateur avec Francesc Llinás et José Luis Téllez (« El primer plano y el aceite de colza, entrevista con Eloy de la Iglesia »), ainsi que d'un extrait de *Galopa y corta el viento*, le scénario que le

⁸⁹ Voir Asier Aranzarubia Cob (2005), « Contracampo y el cine español », et Alejandro Montiel (2005), « Días inolvidables. La recepción del cine español de la Transición en los editoriales de Contracampo (1979-1987) ».

cinéaste n'a jamais pu mettre en images. Le ton est donné dès la page d'introduction du dossier, la rédaction de la revue proclame son attachement inconditionnel à l'œuvre d'Eloy de la Iglesia dont elle l'indéfectible radicalité :

El cine de Eloy de la Iglesia representa un encuentro jubiloso una o dos veces al año; un encuentro marcado por la honestidad y el radicalismo, en el que aún es posible respirar el viejo perfume de una izquierda combativa, tosca, visceral y entrañable con la que los que hacemos CONTRACAMPO no podemos por menos de sentirnos solidarios hasta la última gota de tinta. Porque en estos tiempos de abandonos y componendas, el cine de Eloy de la Iglesia posee la olvidada virtud de obligar al espectador a tomarlo o dejarlo sin poder recurrir a la falaz excusa de la objetividad.

Contracampo revendique *La mujer del ministro*, cette œuvre vilipendée par le reste de la critique, comme une des plus belles réussites non seulement de son réalisateur mais également de tout le cinéma espagnol contemporain⁹⁰. Javier Vega affirme :

La técnica narrativa de Eloy de la Iglesia ha experimentado la depuración propia de su aplicación rigurosa en obras sucesivas. *La mujer del ministro*, su último film, alcanza un grado de complejidad narrativa nada desdeñable sin que la claridad expositiva se vea empañada por ello; los elementos del relato están urdidos como en la mejor novela negra; [...] se trata de un cine de enunciados donde todo se subordina al «quod erat demonstrandum».

[...] Todo produce una impresión de burda vulgaridad que podría tomarse por torpeza, pero lo sistemático del mecanismo obliga a desconfiar de la apariencia y lleva a pensar, de nuevo, en ese monomaniático propósito de no distraer la atención del espectador con el más pequeño de los deslices. [...]

Se trata en efecto de una manipulación descarada, pero al no disfrazarse de otra cosa (por el contrario se exhibe con toda impudicia), puede decirse que estamos ante uno de los cines más honrados que pueblan hoy nuestra industria (Vega 1981).

Ce même critique n'hésite pas à mettre Eloy de la Iglesia sur le même plan que Jean-Marie Straub en terme de radicalité, faisant remarquer que les deux réalisateurs ont suscité des réactions tout aussi violentes.

⁹⁰ Dans ce même numéro, Francesc Llinás et José Luis Téllez décrivent le cinéma d'Eloy de la Iglesia comme une des œuvres les plus personnelles du cinéma espagnol.

1.7 *Galopa y corta el viento*, le scénario jamais réalisé

Dans un entretien publié par *El Noticiero Universal* le 19 septembre 1981 (Pérez Quintanilla 1981), Eloy de la Iglesia annonçait son projet de s'installer à Barcelone pour le tournage de *Galopa y corta el viento*, l'histoire d'une relation amoureuse entre un garde civil et un jeune basque nationaliste écrite avec Gonzalo Goicoechea, son collaborateur habituel depuis *El diputado*. Ce nouveau film axé sur la problématique de l'homosexualité masculine devait clore une trilogie initiée avec *Los placeres ocultos* et *El diputado*. Le titre est une allusion à « Mi jaca », une chanson rendue populaire par Estrellita Castro dans les années 30⁹¹. L'intrigue, selon les auteurs, partait d'un fait divers, l'assassinat par l'ETA d'un garde civile et de son compagnon. Un extrait du scénario, dont le manuscrit inédit est conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid, a été publié par la revue *Contracampo* dans son numéro de novembre décembre 1981 (37-41). Il s'agit de la scène de la rencontre entre Manolo, le garde civil originaire d'Andalousie, et Patxi, un sympathisant nationaliste dont la sœur entretient des liens avec l'organisation terroriste ETA, sur un lieu de drague homosexuelle à Biarritz (séquences 21 à 23).

Cette version homosexuelle de *Roméo et Juliette* sur fond de nationalisme basque se heurta à l'hostilité générale. Malgré de nombreuses tentatives, aucun producteur ne voulut assumer le financement d'un film dont le sujet était considéré comme particulièrement inopportun. S'attaquer à la fois à l'ETA et à la Garde Civile était une entreprise risquée que d'aucuns jugeaient insensée dans le contexte explosif de l'époque. L'affaire Pilar Miró était encore dans toutes les mémoires. *El crimen de Cuenca*, un film inspiré d'une erreur judiciaire commise pourtant au début du XXe siècle dans un petit village de la province de Cuenca et qui montrait en détail les tortures que faisaient subir les gardes civils aux suspects, avait été mis sous séquestre pendant près de deux ans pour injures à la Garde Civile et sa réalisatrice traduite devant la justice militaire. S'ensuivit un « 'procès' kafkaïen », dans lequel Pilar Miró s'exposait à six ans de prison, avant d'obtenir finalement un non-lieu en 1981 (Heitz 2001 : 58). D'autre part la gauche nationaliste et notamment le quotidien *Egin* voyaient d'un très mauvais œil cette histoire d'amour homosexuelle entre un garde

⁹¹ « Mi jaca galopa y corta el viento / Cuando pasa por el puerto / Caminito de Jerez » (Ramón Perelló / Juan Mostazo Morales).

civile et un jeune basque proche du mouvement nationaliste. Le journal *aberzale* alla jusqu'à affirmer que cet amour était « une impossibilité biologique »⁹².

Le cinéaste s'est expliqué à de nombreuses reprises et de façon parfois contradictoire sur les raisons qui l'amènèrent à abandonner ce projet. Dans un reportage de *Diario16* consacré à *El pico* il déclara :

Gonzalo y yo empezamos a tener unas presiones de tipo psicológico, no directas pero sí ciertas; la gente nos advertía de un grave peligro si nos atrevíamos entonces a hacer esa película, no te olvides que la derecha estaba en el poder. Nunca me he enfrentado a una película con miedo y no quería que ésa fuera la primera vez, así que desistimos de hacerla (Ferrando 1983).

Dans un autre entretien, il pointa les milieux nationalistes basques et la Direction Générale de la Cinématographie :

Hubo una campaña muy dura de *Egin* contra la película. *Egin* presionó para que no se hiciera [...]. En cuanto a la Guardia Civil, no llegamos a tener noticias concretas, pero la Dirección General de Cine estaba en manos de un derechista muy recalcitrante, Matas Vallés, quien colocó una «S» política a *La mujer del ministro* e impidió cualquier tipo de proyecto que fuera conflictivo (Soto 1983a).

Dans d'autres déclarations enfin, il concentra ses attaques sur l'Administration de l'UCD : « aquella película no se pudo hacer por problemas administrativos, con el Ministerio de Cultura y la Dirección General de la UCD era impensable hacer un cine de este tipo » (Rubio, Teresa 1983).

Eloy de la Iglesia tenta à nouveau de tourner le film avant *Colegas* avec Ópalo Films, la maison de production qu'il avait fondée avec José Antonio Pérez Giner à Barcelone mais dut une nouvelle fois y renoncer, car le projet exigeait un budget trop important⁹³, les extérieurs devaient être tournés au Pays Basque et le scénario prévoyait de nombreuses scènes d'action et des explosions. Quelques années plus tard, il essaya encore de convaincre le producteur Angel Huete, au moment du tournage de *La estanquera de Vallecas*, sans plus de succès, le script fut définitivement abandonné. Il s'agit d'un des rares projets qu'il n'a pas pu mener à bien. Fort de ses succès populaires, il n'avait eu jusque-là aucune difficulté à persuader les producteurs de financer ses films.

⁹² Propos rapportés par José Luis Guarner dans *La Vanguardia* (Guarner 1984).

⁹³ Cinquante millions de pesetas selon les déclarations d'Eloy de la Iglesia (Iglesia 1981).

Quelques années plus tard, Imanol Uribe évoquera dans *La muerte de Mikel* (1984) la problématique de l'homosexualité dans le contexte du nationalisme basque. Beaucoup plus près de nous, le cinéaste Antonio Hens, qui avait collaboré à l'écriture du scénario de *Los novios búlgaros* (2003), le dernier film d'Eloy de la Iglesia, revendiquera l'héritage de ce dernier et se souviendra de *Galopa y corta el viento*, le scénario jamais réalisé, dans *Clandestinos* (2007), son premier long-métrage. Le film met en scène un triangle amoureux entre un jeune garçon évadé d'un centre de détention pour mineurs qui cherche à rejoindre l'ETA, son amant qui fait partie de l'organisation terroriste et un garde civil homosexuel à la retraite. Deux mois après une sortie en salle plutôt discrète, la publication dans la revue gay *Zero* d'une photographie promotionnelle du film représentant l'acteur principal nu, un pistolet à la main, obligeant un garde civil à lui pratiquer une fellation, provoqua une vive polémique. Cette scène qui n'apparaît pas dans le film motiva l'ouverture d'une enquête pour déterminer si celui-ci était constitutif d'un délit d'offense à la Garde Civile⁹⁴. Le quotidien *El Mundo* rapporte que l'UO (Union des Officiers de la Garde Civile) qualifia le film dans un communiqué de « bazofia inmundada e indigna [que] amparada en la libertad de expresión, ataca de forma miserable la dignidad y el honor de un cuerpo de seguridad que cuenta con 164 años de servicios a España » et que le syndicat de gardes civils AUGC envisagea de porter plainte (*El Mundo* 2008a). Finalement, le 3 avril 2008, le Ministère de l'Intérieur déclara dans un communiqué de presse : « Una vez visionada y analizado el contenido íntegro de la película *Clandestinos* por parte de los Servicios Jurídicos de la Guardia Civil, no se aprecia secuencia alguna, implícita o explícita, que pueda resultar ofensiva para la Institución » (*El Mundo* 2008b).

Une telle controverse montre bien que vingt-sept ans après le projet avorté d'Eloy de la Iglesia, le sujet n'avait rien perdu de son caractère provocateur et que confronter dans un même film la Garde Civile, le terrorisme de l'ETA et l'homosexualité s'avérait toujours très délicat.

⁹⁴ Voir : « La Guardia Civil analizará si *Clandestinos* es ofensiva para la institución » (*elpaís.com* 2008).

2. La chronique des bas-fonds de la Transition

« Mi cine es como un periódico »
Eloy de la Iglesia, *Cambio16* 14/11/1983.



Après le succès de *El diputado*, Eloy de la Iglesia se lance dans une activité frénétique, il continue d'enchaîner film sur film malgré la crise qui frappe de plein fouet le secteur cinématographique espagnol. Sa filmographie abandonne progressivement les classes privilégiées pour s'intéresser au sort des milieux populaires et marginaux et va coller au plus près à l'actualité du pays et aux bouleversements qu'est en train de vivre la société espagnole en reflétant les fléaux qui la frappent : terrorisme, violence, délinquance juvénile, développement

inquiétant de la consommation d'héroïne, crise économique, chômage... Eloy de la Iglesia peut désormais critiquer sans détours la réalité politique du moment et va souligner dans ses films l'échec de la voie réformiste en montrant la permanence des structures sociales oppressives malgré le changement politique.

2.1 *Miedo a salir de noche* (1980)

Genèse

Miedo a salir de noche est un film atypique dans la production du réalisateur, car pour la première fois il met en scène des personnages avec lesquels il ne partage à priori aucune affinité, une famille d'Espagnols moyens. Il explique : « por primera vez en una película mía los protagonistas no comparten mis problemas tal como los compartían en las otras películas, sino que son personajes de principios ajenos a mí » (Lagunero 1980). Le réalisateur a abordé ce nouveau projet comme une respiration, après *El diputado*, et avant de se lancer dans la réalisation de *Navajeros*, il ressentait la nécessité de faire un film qui présentait moins d'implications personnelles (Aguilar et Llinás 1996 : 143). Il s'agit d'autre part, de la première incursion d'Eloy de la Iglesia dans le registre de la comédie et le cinéaste a dû s'adapter à un genre nouveau pour lui. Même si dans ses films précédents il y avait des touches d'humour, c'est la première fois que celui-ci est le ressort central du film. Il s'agit d'une forme d'humour grotesque, proche de la farce. Roberto Bodegas, un des artifices de la « Troisième voie »⁹⁵, est à l'origine du projet, il est l'auteur du scénario en collaboration avec José María Palacio, scénariste habituel de nombreuses comédies populaires dirigées par des spécialistes du genre comme Pedro Lazaga ou Ramón Fernández. Beaucoup des acteurs secondaires, comme Florinda Chico, sont directement issus de cet univers, d'autres sont largement intervenus dans le genre, y compris les protagonistes Claudia Gravi et José Sacristán. L'interprète de *El diputado* représentait également aux yeux du spectateur l'archétype de l'espagnol moyen, un rôle qu'il avait tenu à la perfection dans les films de la « Troisième voie ».

Il s'agit cependant d'une œuvre engagée, réalisée dans l'urgence pour défendre le système démocratique et contrer la propagande de l'extrême droite

⁹⁵ Il réalisa trois films fondamentaux de ce mouvement : *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1974), *Los nuevos españoles* (1974).

franquiste, le cinéaste a considéré sa réalisation comme une obligation civique (Aguilar et Llinás 1996 :145). La psychose de l'insécurité amplifiée par la presse ultra était en effet utilisée par les nostalgiques du franquisme pour discréditer le nouveau régime démocratique, jugé responsable de l'augmentation de la criminalité, et propager l'idée selon laquelle « con Franco vivíamos mejor » en assimilant démocratie et insécurité. Ces secteurs cherchaient à convaincre l'opinion publique que les libertés retrouvées étaient la cause de la vague de violence qui frappait le pays, pour mieux justifier le retour à un régime autoritaire, faisant peser la menace d'un coup d'état militaire comme une épée de Damoclès sur la jeune démocratie. On trouve d'ailleurs dans le film une prémonition de la tentative de coup d'état. Eloy de la Iglesia a défini son film comme « una película que expresa el miedo del hombre medio español a salir de su casa por la noche; el miedo que tiene a los fantasmas; el miedo que tiene a enfrentarse a vivir en libertad », il ajoute encore dans le même entretien : « creo que el miedo y la inseguridad la crea el propio individuo que no sabe enfrentarse con la realidad de la libertad » (Galindo 1979).

On retrouve la même dualité entre genre populaire et engagement politique dans le financement du film. *Miedo a salir de noche* est une coproduction entre Blau Films et Alfaro Films. La première maison de production était présidée par Antonio Martín Torres, qui lorsqu'il travaillait pour Ágata Films, la compagnie de José Luis Dibidos, avait été le directeur de production des comédies de Roberto Bodegas et d'Antonio Drove, qui avaient donné naissance à ce que l'on a appelé la « Troisième voie ». Derrière l'éphémère compagnie de production Alfaro Films créée en 1979, se trouvaient plusieurs artistes, tous militants du PCE, comme les réalisateurs Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez et Eloy de la Iglesia lui-même, le chanteur Víctor Manuel et son épouse, l'actrice Ana Belén. L'objectif était de produire des films engagés politiquement, mais le projet se révéla un échec et la société fut dissoute juste après la sortie de *Miedo a salir de noche*, avec seulement deux films à son actif (Riambau et Torreiro 2008 : 356).

Le générique s'ouvre sur un carton : « Cientos de personas abandonaron la ciudad huyendo del caos y de la inseguridad » puis défilent des images de scènes de violence sur fond rouge recouvertes de manchettes de journaux qui rendent compte de vols à main armée, d'assassinats, de viols, d'agressions... alors que la télévision annonce des attentats contre les militaires et la mise en place d'importantes mesures

de sécurité. Quelques instants plus tard on voit des images de l'explosion dans la cafétéria California 47⁹⁶, alors que le protagoniste traverse en voiture un Madrid fantasmagorique, vidé de ses habitants, et que la radio évoque des groupes incontrôlés dans le quartier bourgeois de Salamanca qui agitent des drapeaux et crient « Ejército al poder y alzamiento nacional ».

Le film montre comment cette psychose affecte la vie d'une famille de la classe moyenne, constituée d'un employé de banque, de son épouse, femme au foyer, de leur fille et de la grand-mère qui vit dans la nostalgie de la dictature du général... Primo de Rivera, lorsque l'on pouvait se promener dans le Retiro sans crainte d'être violée. Les parents ne maintiennent plus de relations sexuelles à cause du stress provoqué par l'insécurité. La grand-mère, traumatisée par la perspective d'une nouvelle guerre civile, stocke dans sa chambre d'importantes quantités de nourriture dont la décomposition produit une odeur insupportable. La famille reste cloîtrée chez-elle à regarder la télévision qui diffuse à longueur de journée des images violentes ou à lire le quotidien d'extrême droite *El Imparcial*. Gagnés par l'hystérie sécuritaire, les habitants de l'immeuble prennent la décision de blinder leurs portes et d'engager un vigile inepte qui sera le déclencheur du drame final. Seul un vieil antifranquiste bohème, don Cosme, se moque de cette panique. La fin du film rompt le cercle vicieux. Après la mort absurde du voisin libertaire, provoquée par le vigile de l'immeuble, le personnage principal ouvre les yeux sur la manipulation dont il fait l'objet et décide d'emmener sa famille danser au bal populaire de la fête du quartier, faisant fi des rumeurs propagées de façon intéressée par les forces réactionnaires et préférant les risques de l'insécurité dans une société démocratique à un retour à un régime autoritaire. Le message du film est limpide : la peur, la peur de vivre, est beaucoup plus dangereuse que l'insécurité. Les systèmes d'autodéfense que mettent en place les habitants de l'immeuble (portes blindées, vigile armé, alarmes de voiture, sprays anti-voleurs) se révèlent beaucoup plus dangereux que les risques réellement encourus et finissent par se retourner contre eux, provoquant même la mort de don Cosme, l'unique individu sensé de l'édifice. *Miedo a salir de noche* est une fable sur une société qui a peur de la liberté, la chanson « *¡Que viene el lobo* », qui

⁹⁶ L'explosion d'une bombe dans cette cafétéria madrilène le 26 mai 1979 causa 9 morts et 40 blessés. A la fin du film le journal télévisé diffuse des images des attentats dans les gares d'Atocha et de Chamartín, ainsi qu'à l'aéroport de Barajas, commis par ETA-pm le 29 juillet 1979, dans le cadre de sa campagne de lutte contre les intérêts touristiques espagnols.

revient comme un leitmotiv, met en garde les Espagnols contre le méchant loup qui va se saisir du prétexte de l'insécurité pour reprendre le pouvoir.

Une préoccupation centrale dans l'œuvre du cinéaste transparaît dans ce nouveau film : la nécessité d'allier cinéma populaire et discours politique de gauche, et plus précisément la volonté de ne pas abandonner le terrain de la comédie populaire au discours réactionnaire. Bardem avait fait une tentative similaire avec *El puente* en 1976, dans lequel l'artifice du *landismo* interprétait le rôle d'un ouvrier qui s'éveillait à la conscience politique. Eloy de la Iglesia s'est exprimé sur sa conception d'un vrai cinéma populaire : « lo que yo llamo cine popular es lo que no sirve sólo para divertir a la gente, sino que al público de barrio les cuenta, les informa de algo » (Lagunero 1980), revendiquant haut et fort la dimension didactique de ses films, des films qui doivent aider le public à prendre conscience de la réalité qui l'entoure. Ainsi, le but avoué de *Miedo a salir de noche* est de contrer les mensonges fallacieux de la droite, et la nostalgie du passé qui est en train de gagner du terrain dans la société espagnole. Selon le réalisateur, ce n'est pas la démocratie qui est la cause des violences : « Vivimos en una sociedad convulsa, donde hay mucho paro y donde es alarmante la marginación de determinadas capas sociales que incrementan la delincuencia. También es un acusado factor la inestabilidad política que atrevesamos » (Gracia 1980). Face au pessimisme ambiant, il définit son film comme « una película tranquilizante [...] que anima a la gente a retornar al tradicional encanto de las noches madrileñas » et affirme, à l'instar du personnage de don Cosme, que c'est sous la dictature qu'il avait réellement connu la peur (Gracia 1979).

Réception

Miedo a salir de noche eut une importante répercussion médiatique avant même sa sortie, de nombreux reportages et entretiens lui furent consacrés dès le début du tournage⁹⁷. La première, parrainée par la municipalité, eut lieu au cinéma Conde Duque le 4 mars 1980, en présence du maire de la capitale, Enrique Tierno Galván et de nombreux conseillers municipaux. A l'issue de la projection, la maison de production organisa une fête en hommage au personnel des services municipaux

⁹⁷ A titre d'exemple, « *Miedo a salir de noche: película sobre la inseguridad ciudadana* » dans *ABC* (Galindo 1979) ou « El terror está manipulado » dans *Diario 16* (Gracia 1979).

travaillant de nuit (*Diario 16* 1980a et *Gracia* 1980, *La Vanguardia* 1980). En termes de spectateurs, le film se solda par un semi échec commercial, il réunit au total 567.141 spectateurs, loin des 841.599 de *El diputado* ou des 810.160 de *Navajeros*, sorti en octobre de la même année, mais un chiffre supérieur cependant au résultat de *La criatura* ou de *El sacerdote*.

A nouveau, la réception critique est très négative, les journaux, toutes tendances politiques confondues, fustigent violemment aussi bien les présupposés idéologiques du film que son esthétique. La presse quasi unanime dénonce l'opportunisme du réalisateur qui s'est fait une spécialité des sujets à la mode et lui reproche de faire un cinéma pamphlétaire, dénué de toute subtilité (Galindo 1979, J.R. 1980, Iglesia 1980).

El Imparcial, le quotidien brocardé dans le film, a recours à l'ironie pour dénoncer la thèse défendue par *Miedo a salir de noche* :

[...] no aparece un solo delincuente en la película, sólo en la imaginación del protagonista y en los comentarios de los asustados ciudadanos. No hay que ser mal pensado –eso es pecado–, y lo demuestra como prueba evidente en las sospechas que pueden producir unos jóvenes barbados con cazadoras que luego resultan ser policías uniformados. Y las violadas no son siempre violadas; pueden ser mujeres reprimidas que se inventan la violación para «ligarse» al jefe. Y el miedo lo padecen fundamentalmente ancianas de sesenta años que leen con avidez EL IMPARCIAL, único periódico español que se hace eco de la proliferación de la delincuencia y cuya sección de sucesos ha conmocionado la conciencia nacional, lo que demuestran los poderosos medios con que cuenta (Loygorri 1980a).

A l'autre extrémité de l'échiquier politique, Jesús Fernández Santos, dans le quotidien *El País*, met sur un même pied d'égalité les comédies politiques de gauche, et parmi elles *Miedo a salir de noche*, et les comédies réactionnaires :

[...] siempre llevan su carga de moralina especial, cada cual en su línea, por supuesto. Ninguna salva al espectador de su mensaje en una especie de cine militante a la española. Si a ello añadimos que suelen ser interpretadas por los mismos actores, resulta cada vez más difícil adivinar dónde empieza la sana teoría y dónde acaba la práctica o, por decirlo de otro modo, las claras intenciones comerciales (Fernández Santos 1980).

Cette vision est partagée par le critique cinématographique du *Correo Catalán*, qui fait le parallèle entre *Miedo a salir de noche* et les adaptations des romans de Fernando Vizcaíno Casas, et insiste : « los extremos, no se dude, acaban por tocarse » (J.R. 1980). A l'inverse, Jorge de Comminges, un des critiques les plus indulgents avec le film, tout en rappelant que la subtilité n'est pas le fort d' Eloy de

la Iglesia, conclut sa critique parue dans *El Noticiero Universal* de Barcelone, en opposant justement la dernière œuvre du réalisateur aux films réactionnaires écrits ou inspirés par Fernando Vizcaíno Casas, comme *...Y al tercer año resucitó*, sorti quelques jours plus tôt. Il écrit : « Entretenida, esquemática, estimulante y molesta, *Miedo a salir de noche* es una contestación perfecta a ciertas cintas nostálgicas que parecen haber surgido al amparo de determinados acontecimientos políticos; sin que su análisis sea, en modo alguno, un modelo de complejidad » (Cominges 1980a).

Si de nombreux critiques s'accordent sur l'importance et l'intérêt du sujet, ils rejettent en bloc son traitement cinématographique : « Un tema de indudable interés, algo habitual en el cine de Eloy de la Iglesia. Y, como también le es habitual, deja sin hacer la película prometida » assure par exemple *Hoja del Lunes de Madrid* (1980). Ángeles Masó, qui a suivi avec intérêt et bienveillance l'œuvre d'Eloy de la Iglesia dans les pages du quotidien barcelonais *La Vanguardia*, considère également que ce nouvel opus, à la différence de *El diputado*, ne tient pas les promesses que l'on pouvait attendre d'un sujet aussi brûlant. Elle ajoute : « la idea es excelente pero la línea narrativa no tiene la solidez que el tema requiere. [...] *Miedo a salir de noche* no es la película importante que podía esperarse ». Tout en faisant part de sa frustration face à un film qui ne se montre pas à la hauteur des attentes qu'il a suscitées, la critique cinématographique de *La Vanguardia* renouvelle cependant sa confiance dans le réalisateur et défend la pertinence et l'utilité du film dans le contexte de l'Espagne du moment : « con todas las reservas, si la película da confianza, ha proporcionado un servicio a la sociedad » (Masó 1980). Miguel Fernando Ruiz de Villalobos, après avoir rappelé dans le *Diario de Barcelona*, que son journal avait soutenu les trois films précédents du réalisateur, avoue sa grande déception face à *Miedo a salir de noche*, qu'il qualifie de film râté. Le changement de registre a surpris le critique, qui s'attendait à davantage de continuité dans le discours et à une plus grande cohérence dans le style. Il ajoute encore : « Da la sensación de un guión poco trabajado, fundamentado solamente en una buena idea base, pero desarrollado, pensando más en complacer a un gran público que en plantear con serenidad y coherencia una historia » (Ruiz de Villalobos 1980). Le critique du quotidien conservateur *ABC*, Pedro Crespo, partage un point de vue similaire : « Los razonamientos, las observaciones que De la Iglesia nos relata, resultan tópicos, manidos y poco convincentes. Todas las premisas son falsas y

chorrean una extraña “moralina” que quizá quiera pasar como progresista », mais nuance cependant son propos : « [...] pese a ello, *Miedo a salir de noche* conserva un cierto aire de comedia intranscendente, apta para casi todos los públicos, con algunos lances capaces de despertar la sonrisa, si no la carcajada, pese a la baratura o gratuidad de sus planteamientos » (Crespo 1980a).

Les commentateurs raillent en particulier la superficialité de l'intrigue, les personnages stéréotypés, et le message monolithique délivré par le film : « Todo es de una pieza, todo es tópico », écrit par exemple le critique du *Correo Catalán* (J. R. 1980), *Hoja del Lunes de Madrid* renchérit : « demasiado fácil, todo se utiliza para la demostración del particular mensaje » (*Hoja del lunes* 1980), alors que Jesús Fernández Santos s'insurge dans *El País* : « [...] hay obras cómo ésta en las que la superficialidad, las influencias mal asimiladas, lo absurdo de los personajes y los diálogos se dan cita, no se sabe si para confundir al espectador, para llevarlo por el buen camino o convencer a los ya convencidos de antemano » (Fernández Santos 1980).

La critique la plus sévère est publiée dans le quotidien d'extrême droite *El Alcázar*, Félix Martialay déclare que le film atteint des sommets d'immoralité aussi bien en ce qui concerne le contenant que le contenu. La thèse que celui-ci défend est complètement fallacieuse et prend les Espagnols pour des idiots. Son analyse se termine par une charge très violente contre le réalisateur : « Este director, después de 14 películas, ha demostrado, film a film, su incapacidad para el séptimo arte; su nulidad para la puesta en situación; su absoluta impotencia para crear situaciones, su mal gusto en la composición, y su absoluto desconocimiento de lo que es una dirección de actores » (Martialay 1980).

Les seules voix discordantes dans ce chœur de reproches sont celles de la revue cinématographique *Contracampo* et de *Mundo Obrero*. La première revendique le pamphlet cinématographique, dont les films de Eloy de la Iglesia sont un exemple parfait, comme un genre à part entière. Prenant à contre-pied les reproches de la majorité des critiques, Alberto Fernández Torres déclare :

[...] los personajes arquetípicos y maniqueamente retratados de los films de Eloy de la Iglesia, los largos parlamentos esquemáticos y tópicos que esos mismos personajes van desgranando a veces (incluso, para mayor obviedad, de cara a la cámara), la bondad o maldad extremas de los representantes de las distintas clases sociales o grupos políticos, la ausencia casi inverosímil de matices, sus redundancias

constantes y, en definitiva, la factura aparentemente desastrosa de sus películas, que tanto repugna a la mayor parte de la crítica progresista bienpensante y a buena parte del público culto, son desde nuestro particular punto de vista un interesante hallazgo que permite la realización de estimables ejemplos de panfletos cinematográficos (Fernández Torres 1980).

L'organe du PCE décrit Eloy de la Iglesia comme « uno de los realizadores más polémicos de nuestro cine, obsesionado por plantear a través del amplio ventanal de la gran pantalla siempre temas importantes y que suele conseguir una envidiable atención del gran público con guiones poco frívolos ». Le critique Carlos Álvarez souligne la bonne réception du film par le public populaire qui rit aux éclats pendant la projection. D'après lui, *Miedo a salir de noche* a atteint pleinement son objectif :

[...] la película cumple el objetivo propuesto —ridiculizar el miedo injustificado y denunciar a los responsables de ese miedo—, *Miedo a salir de noche* molestará sin duda a los perjudicados por el alegato. [...] Eloy de la Iglesia consigue que se reflexione un poco sobre temas para los que la inercia mental no inocentemente estimulada por los enemigos del pueblo había creado una nebulosa irracional. La consideramos sumamente recomendable (Álvarez 1980a).

2.2 Navajeros (1980)

Genèse

Avec *Navajeros*, Eloy de la Iglesia inaugure un cinéma plus dur, centré sur des personnages de jeunes marginaux. L'intrigue de ce nouveau film s'inspire de la vie d'un célèbre délinquant juvénile, José Joaquín Sánchez Frutos, surnommé El Jaro dont la mort violente à seize ans avait fait tout récemment la une des journaux⁹⁸. Eloy de la Iglesia a raconté que l'idée du film lui avait été inspirée par la lecture du fait divers qui rapportait la mort du célèbre délinquant juvénile tué d'un coup de fusil alors qu'il s'appêtait à cambrioler une villa, le 24 février 1979. Quelques mois plus tard, Joaquín Sabina avait composé une chanson qui glosait la courte vie et la mort tragique du jeune malfaiteur et en avait envoyé un enregistrement au réalisateur. Cette chanson devait connaître par la suite un très grand succès⁹⁹. Le réalisateur signa le scénario avec Gonzalo Goicoechea, avec qui il avait déjà travaillé sur *El*

⁹⁸ Voir par exemple « Un vecino mató a 'el Jaro', de un disparo, el sábado por la noche » (*El País* 1979b).

⁹⁹ Elle commence par ces vers : « Macarra de ceñido pantalón / pandillero tatuado y suburbial / hijo de la derrota y el alcohol / sobrino del dolor / primo hermano de la necesidad » (« Qué demasiao », dans l'album *Malas compañías*, publié en 1980).

diputado et qui, à partir de *Navajeros* allait devenir son plus proche collaborateur, cosignant tous ses scénarios jusqu'à *La estanquera de Vallecas* en 1987. Pepón Coromina prit en charge la coordination de cette coproduction hispano-mexicaine pour le compte de Fígaro Films, la compagnie qui avait en partie financé *El diputado*. Ce producteur était une personnalité très influente dans le milieu cinématographique de l'époque, il avait produit des films très importants d'auteurs encore peu connus, notamment *Bilbao* (1978) et *Caniche* (1979) de Bigas Luna, *El asesino de Pedralbes* (1978) de Gonzalo Herralde et *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón*, le premier long-métrage de Pedro Almodóvar, la même année que *Navajeros* (Riambau 1999 : 53, Riambau et Torreiro 2008 : 209-210). L'expérience de la coproduction avec le Mexique fut loin d'être positive pour Eloy de la Iglesia. De nombreux problèmes surgirent avec les actrices qui multiplièrent les caprices de star pendant le tournage – le sexe-symbole Isela Vega et Verónica Castro, rendue célèbre par son rôle dans *Los ricos también lloran*, première *telenovela* mexicaine à obtenir un succès mondial¹⁰⁰ – et les coproducteurs mexicains qui cherchèrent à imposer leur point de vue au moment du montage.

Navajeros s'inscrit dans ce que l'on a appelé le cinéma *quinqui*, un sous-genre né pendant la Transition qui narrait les méfaits de jeunes délinquants souvent interprétés par des acteurs non professionnels issus des mêmes milieux que ceux représentés à l'écran. José Antonio de la Loma inaugura le genre en 1977 avec *Perros callejeros*, inspiré de la vie d'El Vaquilla, un jeune voyou barcelonais qui faisait la une des journaux.

Ce film marque la rencontre avec José Luis Manzano, l'acteur fétiche de cette étape de la carrière d'Eloy de la Iglesia que l'on retrouvera dans tous les films suivants. Le réalisateur découvrit le jeune garçon alors qu'il était à la recherche d'acteurs non professionnels issus des quartiers populaires de la périphérie de Madrid, de jeunes gens qui auraient la même façon de parler ou de se mouvoir que les personnages, mais il ne voulait pas engager de véritables délinquants comme l'avaient fait José Antonio de la Loma dans la saga *Perros callejeros* ou Carlos Saura dans *Deprisa, deprisa*. El Jaro fut le premier rôle au cinéma de José Luis Manzano.

¹⁰⁰ Preuve de ce statut de vedette : les actrices mexicaines touchèrent respectivement un cachet de 3 et 1,2 millions de pesetas alors que celui de José Sacristán ne s'élevait qu'à 400.000 pesetas et que la rémunération de José Luis Manzano, qui interprétait le protagoniste, ne dépassait pas 300.000 pesetas (Riambau 1999 : 53).

Dans son long entretien avec Fabián Mauri, bien des années après la fin tragique du jeune acteur improvisé, Eloy de la Iglesia se souvient :

José Luis era un chico que había salido de la calle, de las mismas entrañas del lumpen más desgarrado de la periferia madrileña, en un barrio denominado la UVA de Vallecas. UVA significa unidad vecinal de absorción, esas construcciones precarias, como chabolas bien construidas que hizo el Ministerio de Vivienda durante el franquismo como medida provisional para terminar con el chabolismo [...]. Pero José Luis no era un delincuente, no tenía antecedentes ni actividades delictivas de ningún tipo. Era un chico que había vendido su cuerpo como algo aprendido en el contexto familiar en que se movía. No conocía a su padre y su madre se dedicaba a la prostitución. Tenía varios hermanos, todos de padres desconocidos, estaba en plena adolescencia, tenía unos conocimientos ínfimos... (Mauri 1998 : 71).

Même s'il n'était pas un délinquant, José Luis Manzano vivait lui aussi une forme de marginalité¹⁰¹ et partageait de nombreux points communs avec le personnage qu'il interprétait à l'écran. Il savait à peine lire et écrire et ne put pas se doubler lors de la post-synchronisation. Eloy de la Iglesia ne lui fit pas seulement suivre des cours d'art dramatique, mais assumait pleinement la fonction de Pygmalion auprès du jeune garçon, établissant une relation faite de fascination réciproque très proche de celle décrite dans *El diputado*. Il souligne : « lo que yo pretendía entonces era convertir a José Luis en actor, elevar su nivel cultural, social e incluso ideológico » (Mauri 1998 : 75).

Réception

Le film remporta un grand succès sur le plan du public, totalisant 810.160 entrées et 113 millions de pesetas de recettes, il se révéla une affaire très rentable pour les producteurs qui n'avaient investi que 29 millions (Riambau 1999 : 53). C'est l'une des époques les plus brillantes de la carrière commerciale du réalisateur, malgré l'hostilité d'une grande partie de la presse, les propositions pleuvent et il continue d'enchaîner film sur film : *El sacerdote* et *El diputado* sortent la même année, en 1979, *Miedo a salir de noche* et *Navajeros* en 1980.

¹⁰¹ Eloy de la Iglesia explique « Eran muchachos guapos que se ganaban unas pesetas cuando algún ricachón solicitaba sus servicios. [...] los homosexuales que tienen una buena posición y dinero utilizan gente que caza muchachos en barrios periféricos, muchos de ellos menores de edad, para fiestas en chalets o simplemente para cubrir una noche » (Mauri 1998 : 65). Une scène dans *El diputado* reproduit exactement cette situation.

Le succès fut particulièrement notable dans les salles des quartiers populaires, *El Periódico* rapporte que dans un joyeux brouhaha le public, jeune ou très jeune pour la plupart, applaudissait et encourageait les jeunes délinquants, sifflait et huait les forces de l'ordre (*El Periódico* 1980b). Eloy de la Iglesia dut se défendre des attaques d'une grande partie de la presse qui lui reprocha d'avoir traité ce fléau par pur opportunisme dans le sillage de José Antonio de la Loma et de Carlos Saura¹⁰². La presse conservatrice se déchaîna contre ce film selon elle démagogique et superficiel, aux intentions basement commerciales. Ainsi, Pascual Cebollada, autrefois membre de la commission de censure écrivit dans le quotidien catholique *Ya* :

[no] se hace en ella ningún planteamiento serio sobre causas, circunstancias o consecuencias de esa delincuencia; el asunto parece ser un pretexto o un recurso de aprovechamiento comercial de nombres y de hechos, de un estado social actual que preocupa, pero que en la película sólo tiene una presentación superficial (Cebollada 1980).

Le quotidien d'extrême droite *El Alcázar* taxa *Navajeros* de « producto falso, demagógico y descaradamente oportunista » et attaque violemment le message véhiculé par le film (Álvarez 1980b). *La Vanguardia* reprend les mêmes termes et parle également de produit purement opportuniste, propre d'un réalisateur qui s'est fait une spécialité des sujets controversés et toujours à l'affût de la polémique (Bonet Mojica 1980). Une partie de la presse accuse Eloy de la Iglesia de faire l'apologie de la délinquance et d'encourager la violence, relançant l'éternel débat de l'influence des images de cinéma sur le comportement de la jeunesse. *Pueblo* alla jusqu'à déclarer « llevar esta triste historia al cine sólo es propio de mentes enfermizas o degeneradas », ajoutant dans la même critique anonyme :

El cine norteamericano conquistó el mercado de Europa a base de indios y gánsters. No tenía otra cosa. Pero España cuenta con una de las historias más brillantes, como los grandes conquistadores, y literatura suficiente para mostrar al mundo lo que ha representado nuestra patria en la civilización. Pero Eloy de la Iglesia ha preferido llevar al cine una figura de un vulgar delincuente, cuyo historial sonroja a todos por igual (*Pueblo* 1980).

Pedro Crespo, le critique cinématographique du quotidien *ABC*, qui ne voit dans *Navajeros* qu'une pâle copie, absolument risible d'un point de vue technico-

¹⁰² Par exemple dans un entretien publié par *Pueblo* : « Eloy de la Iglesia, director de *Navajeros*: 'Mi película no es apología del delincuente' » (Soto 1980).

artistique, de *Los guerreros de la noche* (*The Warriors / Les guerriers de la nuit*, 1979) de Walter Hill et de *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma, estime lui aussi que le film fait scandaleusement l'apologie des jeunes délinquants, les exonérant de toute responsabilité (Crespo 1980b). *El Alcázar* dénonce également l'image extrêmement négative que donne *Navajeros* des forces de l'ordre, les méchants de l'histoire, y compris dans le physique des acteurs qui interprètent les policiers (Álvarez 1980b). Dans un billet d'humeur signé par Tomás García de la Puerta et publié par le quotidien *Pueblo* un an et demi après la sortie du film, suite aux déclarations des deux jeunes assassins d'une vieille dame, qui avaient reconnu avoir été très impressionnés par *Navajeros*, un film qu'ils avaient vu plusieurs fois, on pouvait lire :

Nos avergüenza a todos por igual que puedan permitirse películas como ésta o como *Deprisa deprisa*. Estupendo lo de la libertad de expresión, pero la tolerancia en cuanto a películas como las citadas es más que tolerancia, incitación. [...] Libertad de expresión, conforme; pero no libertad de incitación (García de la Puerta 1982).

Si les critiques de la presse conservatrice étaient surtout d'ordre idéologique, les journaux progressistes vont opposer des objections esthétiques. Par exemple, *Diario 16* déclara : « El film en vez de ser duro y desgarrado es complaciente. Carece, decepcionantemente, de exigencia profesional propia » (Marinero, Manolo 1980). Le quotidien madrilène *El País* ignore le film et ne lui consacre pas de critique lors de sa sortie, se contentant d'un court article reprenant les déclarations du réalisateur¹⁰³.

Navajeros fut mieux reçu par la presse quotidienne de Barcelone. *El Periódico* qualifie le film de ballade antiautoritaire violente et bruyante et signala le goût pour les contrastes extrêmes et l'audace sans limites comme étant la marque de fabrique du réalisateur (*El Periódico* 1980b). Une autre critique publiée dans le même quotidien quelques jours plus tôt prenait résolument parti en faveur du film : « De la Iglesia muestra a los 'Navajeros' tal como son, [...] ha hecho una película sobre delincuentes juveniles que nada tiene que ver con sus predecesoras [...]. Mientras los ultras piden cabezas, muchos piensan que por primera vez se aborda el tema sin paternalismos » (*El Periódico* 1980a).

¹⁰³ « Eloy de la Iglesia: *Navajeros* es una película entre la crónica y el cómic » (Sánchez Harguindey 1980).

Même si pour Jorge de Cominges, qui écrit dans les pages de *El Noticiero Universal*, le film est un échec esthétique, il souligne cependant le courage du réalisateur qui n'hésite pas à prendre parti et relève l'empathie avec laquelle ce dernier traite ses personnages d'adolescents marginaux (Cominges 1980b). De nombreux commentateurs saluèrent l'interprétation de José Luis Manzano, qui apporte une très grande crédibilité au personnage de El Jaro, ainsi que l'authenticité des dialogues¹⁰⁴.

Les deux revues de cinéma les plus réputées portent encore une fois un jugement diamétralement opposé sur la nouvelle œuvre d'Eloy de la Iglesia. Ramón Freixas dans *Dirigido por* partage le point de vue majoritairement hostile de la presse quotidienne :

Lamentablemente, el producto, adoptando el prisma del reportaje, se queda en la superficie de la problemática pese a su afán voluntarista e informativo, dando lugar a una crónica de buenos y malos francamente maniquea donde se otorgan las culpas a una cegata sociedad a la par que se alinea emotivamente con los delincuentes (Freixas 1980).

Tout autre est l'appréciation de Francesc Llinàs dans *Contracampo*, qui célèbre au contraire la radicalité du propos d'Eloy de la Iglesia dans *Navajeros*, qu'il n'hésite pas à qualifier de meilleur film de son réalisateur :

La fuerza de *Navajeros*, lo que hace de la película la mejor de su realizador (o, mejor, su autor) [...] radica precisamente en la contundencia con que enuncia sus verdades, con que exige nuestra adhesión. Y cuando el cine del posfranquismo se sitúa bien al nivel del pasotismo, bien al nivel de la duda metódica, películas tan combativas como ésta bien merecen nuestra simpatía (Llinàs 1980).

Il pousse encore la provocation jusqu'à affirmer : « de la Iglesia es el más autor de los directores españoles » (Llinàs 1980).

La coproduction avec le Mexique assura à *Navajeros* une carrière internationale, outre le Mexique où il fut distribué sous le titre *Dulces Navajas*, il fut également présenté à New-York et Los Angeles, en version originale sous-titrée en anglais.

¹⁰⁴ Voir *El Periódico* 1980a ; Marinero, Manolo 1980 ; Loygorri 1980b, Bonet Mojica 1980.

2.3 Colegas (1982)

Genèse

Après l'intermède de *La mujer del Ministro* (1981) que nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, Eloy de la Iglesia poursuit dans *Colegas*, un de ses films les plus personnels, l'exploration de la vie de la jeunesse issue des quartiers populaires de la périphérie madrilène. Dans l'interview avec Francesc Llinás et José Luis Téllez publiée dans *Contracampo* en novembre 1981, il mentionnait un nouveau projet encore au stade embryonnaire : « hay otra película que me gustaría hacer, de la que no tengo más que el título y la idea general. Se llamaría *Matando marcianos* y sería una historia de chavales en paro que juegan todo el día en esas máquinas de ahora » (Llinás et Téllez 1981 : 36).

L'amitié qui lie indéfectiblement le trio formé par Rosario, son frère Antonio et son fiancé José, les *colegas* du titre, est au centre du film. Dès son titre, celui-ci exalte en effet l'amitié et la solidarité entre les trois jeunes protagonistes. Ce sentiment n'est pas uniquement présent à l'écran, il l'était également sur le tournage. Le réalisateur a défini *Colegas* comme un film d'amis¹⁰⁵. Antonio et Rosario González Flores, les enfants de la célèbre chanteuse Lola Flores¹⁰⁶, étaient très proches du scénariste Gonzalo Goicoechea et de l'acteur Enrique San Francisco qui intervient également dans le film. Eloy de la Iglesia les rencontra par l'intermédiaire de ces derniers et, malgré la différence d'âge, se lia très vite d'amitié avec eux. Au cours d'une soirée surgit l'idée de faire un film qui les réunirait tous et dans lequel Antonio et Rosario interpréteraient les rôles d'un frère et d'une sœur (Aguilar et Llinás 1996 : 149). Ceux-ci étaient des nouveaux venus au cinéma, n'ayant joué jusqu'alors que de tout petits rôles lorsqu'ils étaient encore enfants, leur notoriété assura à *Colegas* une grande répercussion médiatique, d'autant plus que la presse dévoila très vite que les jeunes comédiens y interprétaient des scènes de nu. Antonio, qui avait déjà publié en 1980 un premier album, chante le thème principal du film *Lejos de aquí*. Leur début cinématographique était une importante force d'attraction pour le public car même s'ils avaient été jusqu'alors relativement épargnés par les paparazzi, ils commençaient à susciter un fort intérêt médiatique. Les reportages

¹⁰⁵ « El filme *Colegas* surgió hace año y medio como un proyecto entre amigos » (Bonet Mojica 1982a).

¹⁰⁶ Surnommée la Faraona, elle était depuis de nombreuses années une véritable icône médiatique.

publiés dans la presse à l'occasion du tournage et de la sortie du film se focalisèrent sur la présence des enfants de la star, notamment dans l'iconographie, assurant à *Colegas* une formidable publicité¹⁰⁷. Dans l'entretien avec Carlos Aguilar et Francesc Llinás publié en 1996, Eloy de la Iglesia, avoue ressentir une tendresse particulière pour ce film, un sentiment encore renforcé par la mort tragique à quelques années d'intervalle de quatre de ses jeunes interprètes. Le fait de tourner avec des acteurs débutants permit au réalisateur de pouvoir travailler avec eux sur les personnages pendant un mois et demi avant le début des prises de vues, une méthode qu'il avait déjà expérimenté pour *Navajeros* et qu'il aurait été impossible de mener à bien avec des acteurs professionnels enchaînant film sur film (Heras 1982). La distribution mêle de jeunes acteurs débutants directement issus des milieux sociaux représentés à l'écran comme José Luis Manzano et José Luis Fernández Eguia, alias El Pirri¹⁰⁸, originaires tous deux du quartier périphérique de Vallecas à Madrid, et d'autres qui n'en font pas partie comme Rosario et Antonio González Flores, qui ont grandi dans un environnement matériellement privilégié, même si leurs racines gitanes les ramenaient à une certaine forme de marginalité. L'identification entre acteurs et personnages est encore renforcé par le fait qu'ils portent leurs prénoms réels dans la fiction.

Eloy de la Iglesia écrivit le scénario avec son collaborateur habituel, Gonzalo Goicoechea, alors que la production fut prise en charge par José Antonio Pérez Giner, qui avait déjà assumé ce rôle dans *El diputado*. A cet effet, producteur et réalisateur créèrent de toutes pièces la compagnie Ópalo Films grâce à un prêt bancaire garanti par leurs appartements personnels respectifs, et à l'aide de quelques amis. Basée à Barcelone, Ópalo Films produisit aussi les deux œuvres suivantes d'Eloy de la Iglesia : Son implication financière dans le processus de production de ses propres films assura à Eloy de la Iglesia une totale liberté artistique.

¹⁰⁷ « Eloy de la Iglesia, el hombre que ha cortado el pelo al hijo de la Lola » (Heras 1982), « *Colegas* para el cine español, Eloy de la Iglesia trata el problema de la marginación juvenil en un filme interpretado por Rosario y Antonio, hijos de Lola Flores » (Bonet Mojica 1982a), « Dos fills de Lola Flores són els protagonistes de *Colegas* » (Avui 1982), « Antonio y Rosario G. Flores debutan en *Colegas*, de Eloy de la Iglesia » (Sol 1982), « Eloy de la Iglesia y su equipo presentan en Barcelona una película sobre la marginación juvenil, los hijos de Lola Flores, Rosario y Antonio, estrenan en Barcelona una película sobre la marginación juvenil » (Núñez 1982), « *Colegas*, debut cinematográfico de los hijos de Lola Flores » (Hidalgo 1982), « La noche triunfal de los hermanos Flores » (Parra 1982).

¹⁰⁸ Découvert à 15 ans par Eloy de la Iglesia dans *Navajeros*.

Colegas renoue avec la problématique de la délinquance juvénile mais le milieu social représenté n'est pas comme dans *Navajeros*, celui de la jeunesse marginale, le film s'attache à évoquer les difficultés de la vie de jeunes gens issus de milieux modestes des faubourgs de la capitale. Les familles habitent dans un édifice monstrueux, situé en bordure de la M30, le périphérique madrilène, dans le quartier de la Concepción à l'Est de Madrid. Cette véritable ruche humaine en marge de la ville souligne le contexte oppressant dans lequel vivent les jeunes protagonistes. Deux ans plus tard, Pedro Almodovar y situera l'action de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Le film aborde également de front le sujet alors brûlant de l'avortement, qui était encore illégal en Espagne et passible de peine de prison. La solution pour beaucoup de femmes de milieux aisés était d'aller dans une clinique d'un pays européen où l'avortement était légal, en particulier à Londres¹⁰⁹, on rapporte dans *Colegas* le cas d'une jeune fille qui est allée avorter en Allemagne. Mais cette option était financièrement et culturellement inimaginable pour les personnages du film. L'autre possibilité était de passer par un avortement clandestin dans des conditions d'hygiène qui laissaient souvent à désirer : 300.000 avortements par an étaient pratiqués en Espagne, selon des chiffres du Tribunal Suprême, publiés dans le reportage qui avait fait la une du premier numéro du supplément dominical de *El País*, le 3 octobre 1976, avec un taux de mortalité de 1%, c'est-à-dire que 3.000 femmes mouraient chaque année suite à un avortement clandestin (*El País Semanal* 1976). Dans tous les cas, l'avortement était une opération traumatique, chère et dangereuse pour beaucoup d'Espagnoles¹¹⁰. La réforme du Code Pénal pour permettre la dépénalisation partielle de l'avortement figurait dans le programme électoral du PSOE pour les élections d'octobre 1982. Cette promesse sera tenue en 1985 avec le vote de la Loi organique de réforme de l'article 417 bis du Code Pénal, durement contestée par l'opposition de droite et l'Eglise catholique, qui autorisait l'avortement sous certaines conditions. Dans le film, c'est la grossesse non désirée de la jeune fille qui amène les jeunes protagonistes à tremper dans des trafics illégaux

¹⁰⁹ C'est le sujet du film sensationnaliste et moralisateur de Gil Carretero, *Abortar en Londres* (1977).

¹¹⁰ « [...] la libertad de las mujeres en este ámbito estaba doblemente restringida, primero para todas, porque eran obligadas a ocultar, a mentir y a delinquir si querían interrumpir su embarazo, y después para las que disponían de menos recursos, porque se trataba de una práctica muy cara » (García Manrique 2008 : 21).

afin de réunir l'argent nécessaire à payer l'avortement clandestin de Rosario. *Colegas* est le premier film qui prend clairement parti en faveur de la légalisation de l'avortement, ou plutôt de la liberté de choisir pour la femme, s'opposant en cela aux films moralisateurs de la fin du franquisme tels que *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973) ou *El precio del aborto* (Juan Xiol, 1975) qui le présentaient comme un crime abominable dont tôt ou tard il fallait payer le prix. Dans un entretien Eloy de la Iglesia a déclaré : « [...] tampoco es un film en favor del aborto, eso sería estúpido. El aborto es algo traumático y lo que yo planteo es la necesidad de regularlo legalmente, disminuyendo en lo posible sus consecuencias negativas y, sobre todo, poniendo las bases para que no haya que recurrir a él » (Martí 1982). Le film présente l'avortement clandestin comme une expérience terriblement traumatisante pour la jeune fille, mais ne porte aucun jugement moral sur sa décision, même si Rosario fait finalement le choix de garder l'enfant. Elle envisage dans un premier temps de le faire adopter par une famille aisée, afin qu'il ait une meilleure vie qu'elle, avant de décider de l'élever elle-même avec son fiancé, loin du quartier où ils ont grandi.

Réception

Colegas fut présenté en compétition officielle à la 27^e édition de la SEMINCI (Semana Internacional de Cine) de Valladolid, un des plus importants festivals de cinéma d'Espagne. Si le film y fut bien accueilli par le public, il reçut un accueil mitigé de la part des critiques, le réalisateur fut même chahuté lors de la conférence de presse qui suivit la projection (*El País* 1982). Quelques mois plus tard, le film d'Eloy de la Iglesia remporta le grand prix du Festival de Tomar, au Portugal, décerné par un jury de jeunes âgés de 15 à 20 ans (*El País* 1983a) au grand dam du quotidien *ABC* (*ABC* 1983).

Il sortit à Madrid le 25 octobre 1982, quelques jours avant la victoire historique du PSOE aux élections législatives. La première du film au cinéma Azul, une des prestigieuses salles de la Gran Vía, en présence de Lola Flores, venue assister au début cinématographique de ses enfants, et d'autres vedettes du show business, attira les flashes des photographes (Marinero, Francisco 1982). Avec 568.911 spectateurs, *Colegas* ne parvint pas à rééditer le succès public de *Navajeros*

sorti deux ans plus tôt. Il est vrai que le cinéma espagnol venait d'entrer dans une grave crise aggravée par la politique de promotion erratique de l'UCD et avait vu sa fréquentation baisser dramatiquement, sa part de marché était ainsi passée de 29,7% en 1977 à 20,4% en 1983 (Riambau et Torreiro 2008 : 888).

Colegas divisa la critique et contrairement aux films immédiatement antérieurs d'Eloy de la Iglesia, s'attira quelques commentaires élogieux ou tout du moins favorables. Ainsi, Ruiz de Villalobos est l'auteur d'une critique dithyrambique parue dans *El Diario de Barcelona*, qui initiait cette même année une éphémère expérience d'autogestion par ses travailleurs. Le critique juge le scénario efficace et intelligent, la description des paysages et des milieux parfaite, les dialogues qui reproduisent l'argot des jeunes de banlieue excellents et la mise en scène brillante. Visiblement touché par le réalisme du film, il écrit :

Colegas [...] se inscribe dentro del mejor cine social español, porque todo está dado de forma directa, sin aspavientos; los tacos, son tacos, las situaciones desagradables son desagradables [...]. Los jóvenes de *Colegas* hacen cosas de ahora, «fuman», cohabitan, se meten en negocios más o menos turbios, quieren trabajar y no pueden, discuten con los padres, se van de casa y a veces, mueren, tontamente, en cualquier obra abandonada.

[...] Con *Colegas*, Eloy de la Iglesia toma un camino filmográfico, alejado del tremendismo y del oportunismo. Sigue en su línea personal, pero su cine ha reposado, ha sedimentado y, junto a su habitual agresividad, aparecen un distanciamiento y una objetividad prometedores de nuevas y agradables sorpresas (Ruiz de Villalobos 1982).

Manuel Hidalgo signale également dans *Diario 16*, à l'occasion de la présentation du film à la SEMINCI : « Pese a ciertos excesos y al incontrolado placer que Eloy de la Iglesia encuentra en la provocación, *Colegas* es una de las mejores películas del director vasco » (Hidalgo 1982). Si le critique retrouve dans certaines scènes le souffle poétique d'un Pasolini, il déplore par ailleurs que ce nouveau titre d'Eloy de la Iglesia emprunte les schémas les plus éculés des films de jeunes délinquants, une référence au cinéma *quinqui* alors en vogue, et expose toujours aussi crûment l'inévitable « esthétique du slip » si caractéristique du réalisateur. On le voit bien, l'érotisation du corps masculin prolétaire continue de heurter une partie de la critique et du public.

Dans *El País*, Diego Galán, un soutien fidèle d'Eloy de la Iglesia, publie une critique favorable dans laquelle il place son œuvre dans la lignée d'un Pasolini, avec

lequel le réalisateur espagnol partage une certaine forme d'hétérodoxie, qui se traduit par un intérêt pour des lieux et des sujets rarement traités au cinéma, mais il prend cependant bien soin de préciser qu'Eloy de la Iglesia ne se situe pas au même niveau de réflexion intellectuelle que le cinéaste italien. Si par le passé, cette originalité s'est vu entachée par l'écueil de la tentation du scandale et par l'ingénuité du propos, dans *Colegas*, de la Iglesia a abandonné ses prétentions didactiques pour se concentrer sur le récit, que le critique qualifie de « conte de banlieue » (Galán 1982).

Luis Bonet Mojica, qui écrit dans *La Vanguardia*, souligne l'intérêt du réalisateur pour la jeunesse des quartiers défavorisés et ses difficultés à s'intégrer dans la société, une problématique délaissée, selon lui, par les autres cinéastes espagnols contemporains parce que le réalisme social n'est plus à la mode. Mais s'il salue la persévérance d'Eloy de la Iglesia dans cette voie, il estime cependant que le résultat n'est malheureusement pas à la hauteur des intentions. Il revient sur le cliché de la comparaison avec Pasolini mais pour déclarer : « aludir a la poética pasoliniana o al recuerdo del cine neorrealista, como han hecho otros colegas, [...] nos parece totalmente desproporcionado » (Bonet Mojica 1982b).

Mais les critiques négatives prédominent encore. José Luis Guarner dans *El Periódico* définit *Colegas* comme « un cóctel trepidante pero muy superficial de comedia picaresca, folletín generacional, sainete populista y alegato antiautoritario », avant d'ajouter au sujet du réalisateur : « no le guía el menor espíritu de observación: se limita a tirar del argumento y de sus personajes de cartón recortado » (Guarner 1982).

Le journal *Informaciones* souligne les invraisemblances du scénario et reproche à Eloy de la Iglesia de se complaire dans les pratiques homosexuelles et les scènes de nu qu'il qualifie de pédophiles. Le critique trouve par ailleurs outrancière l'utilisation de l'argot des bas quartiers dans les dialogues, et s'il passe aussi par la comparaison avec Pasolini, c'est pour mieux montrer l'abîme qui sépare les deux cinéastes : « el cine de Pasolini [...] deja chiquito y ridículo al de Eloy de la Iglesia, utilizando idénticos temas y ambientes » (Pérez Gómez 1982).

Dans sa critique intitulée « Escándalo y moralina » publiée dans *El Correo Catalán*, Jesús Ruiz rapproche *Colegas* des films faussement moralisateurs qui, à la faveur du relâchement de la censure, se délectaient à dépeindre le vice, avant de le

condamner. Il ajoute au sujet du réalisateur : « Eloy de la Iglesia, dispuesto siempre a utilizar el escándalo como anzuelo, salpica de secuencias innecesarias para el desarrollo de la acción pero que sabe de antemano que, contrarias al más elemental buen gusto, salpicarán la cinta a la manera de falsos revulsivos» (Ruiz, Jesús 1982).

Les critiques défavorables sont bien sûr nombreuses et virulentes dans les journaux les plus conservateurs, pourfendeurs habituels de la filmographie d'Eloy de la Iglesia. Après une longue digression qui dénonce l'état de turpitude dans lequel se trouve plongé le cinéma espagnol avec la complicité irresponsable de la commission de classification, Felix Martialay, le critique de *El Alcázar*, décrit le film comme un spectacle affligeant de mauvais goût et de provocation gratuite, dans lequel son réalisateur, un intellectuel, représente les classes populaires comme s'il s'agissait d'animaux, en prenant comme prétexte le réalisme (Martialay 1982). César Santos Fontenla, qui a remplacé Pedro Crespo au quotidien *ABC*, trouve paradoxalement qu'Eloy de la Iglesia s'est assagi et que son cinéma a perdu en spontanéité : « A medida que el éxito económico ha empezado a acompañar a sus películas y que éstas, dentro de una discreta medida han comenzado a realizarse en condiciones si no brillantes sí aceptables, el realizador ha empezado a ponerse pomposo, a lanzar 'mensajes' ». Malgré l'audace des images et des dialogues, *Colegas* est d'après lui un film moralisateur, qui loin de *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980) ou de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), lorgne plutôt du côté des productions d'Iquino : « con su presunto equilibrio de mal gusto y moralina, su melodramatismo de pacotilla y sus desnudos o semidesnudos tan gratuitos como poco estimulantes, en este caso de 'ragazzi da vita' que poco tienen de pasoliniano » (Santos Fontenla 1982).

Contracampo et *Dirigido por* s'affrontèrent à nouveau au sujet de la nouvelle œuvre d'Eloy de la Iglesia. La première poursuit sa défense enflammée du réalisateur. Ainsi pouvait-on lire sous la plume de Vicente Ponce :

[Eloy de la Iglesia] Es junto a Berlanga, Gutiérrez Aragón, Francisco Betriu y pocos más (quizá Antonio Drove, Paulino Viota o Pere Portabella) uno de los «autores» del actual cine español que concita nuestra más efusiva simpatía.

Somos gozosos y asertivos *lectores* de su cine porque su punto de vista es inequívocamente de izquierda, porque es «un cineasta inoportuno», porque es un caso raro de convicción, ética y radicalidad textual y porque estos son valores infrecuentes en un cine que se arrastra a los pies del consumo con tanto servilismo como pobreza hay en sus planteamientos expositivos. Y, naturalmente, porque nos da la gana (Ponce 1982).

Mais si celui-ci juge le film techniquement plus soigné que les œuvres précédentes, il relève également une préoccupante déviation par rapport au schéma original du pamphlet, qui fait que, selon lui, Eloy de la Iglesia a perdu de sa radicalité :

[...] la lucha por la vida de sus personajes de ficción ya no se confronta con las «fuerzas represivas» [...]. La lucha de los colegas se produce *entre ellos mismos*, como queriendo separar los *buenos* colegas de los *malos*. [...] *Colegas* queda así como la más «constitucionalista» [...] de sus películas (Ponce 1982).

Dirigido por considère pour sa part que le film est desservi par un usage excessif et complaisant de l'argot des bas-fonds et par ses provocations gratuites, mais juge malgré tout que « *Colegas* [es] un film con bastante interés que documenta sobre una realidad poco estudiada por los cineastas españoles y que sirve para continuar una de las carreras más irregulares y desconcertantes del cine español de los últimos tiempos » (García Brusco 1982).

Colegas a continué par la suite à susciter des opinions très tranchées. Ainsi, en 1988, à l'occasion d'une diffusion sur le petit écran, on pouvait lire le commentaire suivant dans la rubrique cinéma du quotidien *El País* :

Puede ser perfectamente cierto que el cine de Eloy de la Iglesia sea oportunista, y sin embargo es también un cine preocupado por la realidad del momento que refleja [...]. *Colegas* [...] es un documento válido sobre una arrinconada juventud, obligada para sobrevivir –o para pagarse un aborto– a delinquir (Batlle Caminal 1988).

Alors que neuf ans plus tard, le même quotidien faisait une analyse radicalement différente affirmant au sujet du film : « tras *Navajeros* (1980), De la Iglesia [...] sigue empeñado en el escarbado entre la mugre. [...] Entre el melodrama, el feísmo buscado y los gestos excesivos, el director plantea una historia de supervivencias imposibles » (Martínez, Luis 1997).

2.4 *El pico* (1983)

Genèse

Pour ce film Eloy de la Iglesia put compter sur un budget confortable de 47,5 millions de pesetas. Il s'impliqua à nouveau directement dans la production à travers la société Ópalo Films qu'il avait fondée un an auparavant à Barcelone avec José Antonio Pérez Giner pour financer le tournage de *Colegas*. Il signa le scénario avec Gonzalo Goicoechea, son collaborateur habituel et le personnage principal, Paco, le fils du commandant de la Garde Civile est interprété par José Luis Manzano, son acteur fétiche depuis *Navajeros*. José María Bandrés, un politicien basque très connu, député du parti nationaliste de gauche Euskadiko Esquerra, devait tenir le rôle du dirigeant *abertzale*¹¹¹, père d'un des deux adolescents toxicomanes, pour donner davantage de réalisme et de piquant à l'histoire. Il y renonça finalement alléguant la peur du ridicule et le manque de temps, ses obligations de député à Madrid ne pouvaient s'adapter aux contraintes du tournage à Bilbao pour les extérieurs et à Barcelone où était basée la maison de production pour les scènes d'intérieur (*Diario16* 1983).

Le film aborde deux sujets d'actualité brûlants de l'Espagne du début des années 80, le conflit politique au Pays basque et l'augmentation préoccupante de la consommation de drogues dures chez les jeunes Espagnols. Il introduit également une dimension autobiographique autour de la problématique de l'addiction à l'héroïne et des terribles conséquences du syndrome d'abstinence dont commençaient à souffrir dans leur propre chair le réalisateur, le scénariste et l'acteur principal du film à cette époque (Mauri 1998 : 98). *El pico* marque aussi les retrouvailles avec la réalité conflictuelle du Pays basque, la terre d'origine de Gonzalo Goicoechea et d'Eloy de la Iglesia, pour la première fois l'action et le tournage d'un film de ce dernier s'y déroule.

L'idée du scénario part, selon les auteurs, d'un fait-divers survenu à Madrid, un jeune héroïnomanie en état de manque avait tué un trafiquant avec l'arme de service de son père, officier de la Garde Civile (Aguilar et Llinás 1996 : 155, Mauri 1998 : 92). Mais Eloy de la Iglesia et Gonzalo Goicoechea décidèrent de transporter l'intrigue au Pays basque et de lier la consommation d'héroïne à la complicité des

¹¹¹ « Bandrés hará de actor en un filme de De la Iglesia » (Elu 1983).

forces de l'ordre dans le trafic de drogue. D'un point de vue dramatique, cette localisation permettait de tirer profit d'un contexte politique et social très tendu, en confrontant un officier de la Garde Civile au dirigeant d'un parti politique qui considère ce corps comme une armée d'occupation. Visuellement, Bilbao, qui apparaît comme une ville froide et grise, permettait de créer l'atmosphère dure et oppressante nécessaire au récit.

Le titre associe déjà la drogue et la Garde Civile, le terme *pico* faisant référence aussi bien, dans un registre argotique, à l'injection d'héroïne (le *shoot*) qu'au tricorne caractéristique des gardes civils, et par métonymie aux agents de ce corps armé¹¹² (León 1980 : 124). *El pico* dit beaucoup de choses dérangeantes sur la situation au Pays basque ou sur la drogue. Le film montre des agents de la Garde Civile brutalisant des détenus dans les casernes, accuse le commandement d'encourager le trafic de drogue, en payant ses informateurs avec de l'héroïne, des faits qui avaient été dénoncés dans la presse mais restaient inédits au cinéma. Les images présentent au spectateur dans toute leur crudité les affres de l'état de manque du jeune héroïnomane et le détail des injections avec l'aiguille pénétrant dans la veine filmée en plan rapproché. Contrairement à beaucoup d'autres films qui ont traité la problématique de la toxicomanie, il n'y a aucun moralisme dans *El pico*, ni au contraire aucune apologie de la drogue. Le film s'attache plutôt au contexte qui permet le développement de ces comportements addictifs.

Dans une certaine mesure ce nouveau film reprend des éléments du scénario de *Galopa y corta el viento* que le réalisateur avait dû renoncer à tourner, mais sans mettre la dimension homosexuelle au premier plan. Ancré dans le contexte politique difficile que connaît le Pays basque, *El pico* décrit l'amitié qui lie, au-delà des clivages politiques, deux adolescents héroïnomanes. S'ils appartiennent tous deux à des milieux privilégiés, tout dans leur histoire familiale les sépare. Paco est le fils d'un commandant de la Garde Civile, alors que le progéniteur de son ami Urko est un dirigeant d'un parti nationaliste de la gauche basque candidat aux élections législatives. Le film développe deux fils narratifs principaux, d'une part l'amitié des deux garçons, qui tombent progressivement dans la dépendance à l'héroïne et finissent par tuer un dealer, et d'autre part le rapprochement entre les deux pères partis à leur recherche : alors qu'au départ ces derniers occupent des positions

¹¹² Désignés aussi sous le terme dérivé de *picoletos*.

antagoniques, ils vont se retrouver liés par un drame commun et devront mettre de côté leur opposition politique à mesure que la situation des adolescents se complique, mais malheureusement ce sera trop tard pour éviter la mort tragique d'Urko. La narration se concentre cependant sur le commandant et son fils, le futur député reste au second plan, le spectateur ne sait presque rien de lui ni de ce qui a poussé son fils à tomber dans la drogue, les mères dans les deux cas sont totalement absentes. Celle de Paco, gravement malade, meurt rapidement, celle d'Urko a abandonné le foyer familial. Le commandant Torrecuadrada, dont le nom évoque la solidité et la rigidité, va devoir remettre en question les principes sur lesquels il avait jusqu'alors bâti son existence, déchiré entre son devoir de commandant de la Garde Civile et son amour de père. Ce dilemme culminera dans la séquence finale où le commandant, après avoir posé son revolver sur la tempe de Paco, jette son tricorne à la mer avec à l'intérieur les preuves impliquant son fils dans le meurtre du trafiquant.

Si à première vue, *El pico* est avant tout un film de dénonciation politique et sociale, il se donne également à lire comme une réflexion plus subtile sur la dépendance non seulement à la drogue mais aussi à une institution militaire, à une idéologie politique ou encore à la famille. Répondant à la presse qui l'accusa une nouvelle fois de rechercher à tout prix le scandale en faisant de la provocation facile, Eloy de la Iglesia déclara qu'il avait voulu faire avant tout un film sur les relations père-fils : « [...] para mí el problema real de la película no es la relación Guardia Civil pueblo vasco, ni la relación entre el heroinómano y su ambiente, a mí lo que me interesa de la película es la relación, la difícil relación entre un padre y un hijo » (Ruiz de Villalobos 1983a)¹¹³. Il précise ses intentions, en affirmant :

Yo he querido decir que, incluso desde posturas ideológicas tan contrapuestas como la izquierda *abertzale*, que es la más radical de la Península, y la Guardia Civil, que es prácticamente lo contrario, puede llegarse a una identificación a la hora de defender la institución familiar, que lleva dentro la ideología más reaccionaria que existe. Dos personas que desde ideologías opuestas defienden a la institución familiar, en el fondo están defendiendo, por encima de sus ideologías respectivas, una superideología común. Mis personajes antes que guardia civil y que dirigente *abertzale* son padres y eso para ellos está por encima de sus ideas (Fernández-Santos 1983).

¹¹³ Il revint sur le sujet dans d'autres déclarations : « [...] yo no he hecho una película de provocación, sino una historia familiar, en clave de melodrama, sobre lo que puede suceder cuando dos personas que ocupan cargos como los de mis protagonistas carecen de respuesta que ofrecer a sus hijos víctimas de la droga. He querido hablar de la imposibilidad de entendimiento entre padres e hijos [...] » (*El País* 1983b).

Réception

El pico fut très médiatisé. En septembre, avant la présentation du film au Festival de Saint-Sébastien, *ABC* annonçait : « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que se presenta polémica: ofrece escenas de tortura a cargo de la Guardia Civil » (Arenas 1983). « Con *El pico*, Eloy de la Iglesia provocará polémica » affirmait en titre *El Diario de Barcelona*, avant de poursuivre : « La película [...] promete, por sus características y su temática, ser motivo de fuertes polémicas, característica habitual de los films que rueda Eloy de la Iglesia » (Ruiz de Villalobos 1983a). « Abertzalismo y drogas: polémica asegurada con *El pico* de Eloy de la Iglesia » assurait pour sa part *El Correo Catalán* (Ordóñez 1983)¹¹⁴. *Diario16* lui consacra un long reportage dans ses pages centrales, illustré par une photographie représentant en gros plan un tricorne accompagné d'une seringue. Selon le journaliste Carlos Ferrando, et quitte à forcer le trait, *El Pico* promettait d'être le film par qui le scandale arrive au prochain Festival de Saint-Sébastien (Ferrando 1983). Curieusement plusieurs publications citent l'homosexualité comme une des thématiques principales du film et insistent sur les relations équivoques entre les deux garçons (Arenas 1983, Costa, Carles 1983 ; Bejarano 1983), *Pueblo* qualifie le personnage de Paco d'héroïnomane et d'homosexuel (Soto 1983a) et voici comment *El Periódico* résume la trame du film : « la historia de dos adolescentes drogadictos, hijos de un comandante de la Guardia Civil y un diputado abertzale, que viven un amor homosexual » (Rubio, Teresa 1983), un synopsis très proche de celui qu'offre *El Noticiero Universal* : « El mundo del homosexualismo y de los adictos a las drogas duras y la delicada situación social y política de Euskadi son las bases de que se sirve Eloy de la Iglesia para desarrollar su última película, *El pico* » (Corberó 1983).

Annoncé unanimement par la presse comme un nouveau sujet de scandale, le film finit par susciter une attente fébrile tant ses ingrédients étaient jugés sulfureux : « a nadie se le escapa que meter en un mismo saco temas tales como Benémerita, drogas, homosexualidad y política vasca puede armar la marimorena » déclarait par exemple *El Correo Catalán* (Ordóñez 1983) à la veille de sa sortie. Lluís Bonet Mojica définit Eloy de la Iglesia dans *La Vanguardia* comme « uno de

¹¹⁴ Il y a bien d'autres exemples : « *El pico*, una película osada y conflictiva » (Soto 1983b), « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que crea polémica » (Rubio, Teresa 1983).

los directores más comerciales del cine español que busca y consigue temas polémicos » et ajoute que le dernier film qu'il est en train de tourner n'échappe pas à la règle (Bonet Mojica 1983a).

La présentation du film en compétition officielle à Saint-Sébastien eut un grand retentissement car elle exposait en plein cœur du Pays basque et sous les feux des médias internationaux des sujets jugés explosifs comme la torture policière, la drogue et l'ETA. La projection et la conférence de presse attirèrent un très nombreux public. Tout le monde s'attendait à ce que le film provoque un scandale, or il n'en fut rien. Comme le rapporte une des envoyées spéciales de *Diario16*, il n'y eut ni sifflets ni huées à l'issue de la projection, seulement quelques timides applaudissements. Le scandale annoncé n'eut pas lieu (*Diario16* 1983). Pourtant cela n'empêcha pas ce même quotidien de titrer dans le même numéro sa chronique sur le festival : « Escandalosa película sobre la Guardia Civil. En medio de la indignación general, *El pico* de Eloy de la Iglesia, se estrenó ayer en el Festival de Cine de San Sebastián » et d'ajouter plus bas :

El pico, la película de Eloy de la Iglesia sobre un tema controvertido y con imágenes bestiales, ha armado un gran revuelo en San Sebastián, aunque en la rueda de prensa no tuvo un eco excesivo. Sin embargo, el tema del film [...] califica a Eloy de la Iglesia como el director de cine más tremendista de la geografía hispana. [...]

La película incluye secuencias de los muchachos pinchándose en vena y de una pareja de traficantes embadurnando de droga el chupete de su bebé (*Diario16* 1983).

Dès sa projection au Festival de Saint-Sébastien le film fait l'unanimité contre lui, des journaux aussi différents que *El Alcázar* et *Diario16* publient des analyses très semblables, tout aussi négatives. Plusieurs critiques ou journalistes jugent le film totalement inopportun, et considèrent une provocation particulièrement malvenue sa sélection par le festival basque et son exhibition devant la presse internationale.

Le critique de *Diario 16* dépêché au festival, Manuel Hidalgo, rappelle que dans *El pico* sont à l'œuvre, élevées à la puissance 10, les constantes thématiques et stylistiques du cinéaste, à savoir un sujet d'actualité brûlant, une narration schématique dénuée de toute subtilité, un érotisme vulgaire, des effets méldramatiques appuyés, la dénonciation sociale, la présence au premier plan de marginaux et d'homosexuels, et enfin l'homoérotisme qui donne lieu à cette « estética del calzoncillo » ou « del paquete » que le critique avait déjà eu l'occasion

de railler à propos de *Colegas*. Il juge que des scènes comme celle où le commandant emmène son fils au bordel le jour de son dix-huitième anniversaire sont politiquement stériles et peuvent heurter inutilement certaines susceptibilités, sans contribuer de façon constructive à un débat qui exige un autre type de réflexion. Il écrit : « Eloy de la Iglesia ha superado aquí con creces sus normales excesos en lo relativo a revolver las tripas del espectador, a agredirle con imágenes de suma violencia, a hurgar en nuestros higadillos hasta más allá de lo soportable ». Il cite notamment au nombre des scènes les plus insoutenables qu'il ait vues au cinéma les plans rapprochés de l'aiguille pénétrant dans la veine des jeunes garçons ou ceux de l'épouse du trafiquant donnant à son bébé une tétine trempée dans de l'héroïne (Hidalgo 1983a).

Le célèbre journaliste Carlos Luis Álvarez, qui publiait ses chroniques sous le pseudonyme de Cándido, alors dans *El Periódico*, déclara sans avoir vu le film :

No sé cuáles serán las reacciones políticas y sociales de esta película, pero me temo que a la larga lleguemos a pensar que no hubiese merecido la pena haberla hecho en las actuales circunstancias. Todo apunta, y algunos comentaristas así lo han escrito, a que la película trata principalmente de la Guardia Civil, que la película es una diatriba de ese cuerpo. Exhibirla, además, como premicia en el Festival Internacional de San Sebastián, puede ser considerado como una provocación. Primero, porque en aquella tierra la Guardia Civil tiene una significación polémica muy fuerte y han muerto muchos guardias civiles, y segundo porque exhibir la película en el certamen donostiarra puede ser interpretado como una exposición deliberada de la Guardia Civil al ludibrio internacional (Cándido 1983).

Adoptant le point de vue du nationalisme radical, le quotidien *aberztale Egin* s'en prit violemment au réalisateur qu'il accusa d'ignorer la situation réelle du Pays basque. Le critique Mikel Insausti qualifie le film de pastiche tendancieux qui manipule délibérément la réalité. Il accuse notamment le réalisateur et son scénariste de faire preuve de superficialité et de passer intentionnellement sous silence la vraie question de fond, qui est la lutte politique en Euskadi. Il considère qu'Eloy de la Iglesia s'est contenté de transporter ses inévitables thématiques et personnages marginaux de Madrid à un Pays basque irréel, ajoutant qu'il n'y a rien de basque dans le film à part quelques vues de Bilbao (Insausti 1983).

Diego Galán, un des soutiens les plus fidèles de l'œuvre du réalisateur publia une critique plus nuancée que celles de ses confrères, assurant qu'avec *El Pico*, Eloy de la Iglesia avait réalisé un de ses mélodrames les plus réussis (Galán 1983). Mais

dans la même édition de *El País*, Ángel Fernández-Santos, envoyé spécial du quotidien à Saint-Sébastien, affirmait au contraire :

El pico –significa tricornio y pinchazo en la jerga de los *camellos* de la heroína– aborda espinosas cuestiones políticas como si no lo fueran o como si fueran otra cosa: un asunto hampón entre hampones, marginal entre marginados. De ahí que la clave del sesgo oportunista del filme se origine en que sus autores no se sumerjan en un comprometido análisis del vidrioso conflicto político del País Vasco, sino que se aprovechen de este duro asunto político para convertirlo en un reclamo publicitario para mayor y mejor venta de un filme que antes que buscar la verdad la deforma, esquematiza y degrada, antes que bucear en la realidad la moldea, orienta e instrumentaliza para facilitar una operación comercial (Fernández-Santos 1983).

Le cinéaste répondit dans les pages de *Diario16* au scandale prétendument provoqué par le film en précisant :

Creo que a pesar de los márgenes de libertad de expresión alcanzados, todavía hay una cierta retención en gran parte de la cinematografía española para abordar determinados temas. Ocurre que yo me presento de una forma insólita y aislada en medio del panorama general y es por lo que resultan más detonantes mis películas una por una. Entiendo que los problemas que yo trato en mi última película están trillados en otros campos de la cultura, como la literatura o la prensa. De las cosas que hablo, que pueden parecer escandalosas, están llenas las primeras páginas de diarios y revistas. [...] Aquí seguimos retrayéndonos por problemas de autocensura que nos tienen lastrados, por una especie de miedos arcanos. A mí no me parece una osadía sacar en una película los uniformes de un color determinado y un tricornio. Creo que era un hecho inevitable que tenía que suceder en cuanto la libertad de expresión hubiera alcanzado las cotas de absoluta normalidad, porque lo que tengo claro es que eso no lo hubiera podido rodar hace un año (Bejarano 1983).

Après sa projection à Saint-Sébastien, *El pico* fut d'abord présenté à Barcelone, où Ópalo Films avait son siège, puis sortit à Madrid le 4 octobre 1983, le succès commercial fut immédiat. Avec 996.032 spectateurs, *El pico* se hissa au premier rang des films espagnols ayant fait le plus d'entrées cette année-là, atteignant 156, 2 millions de pesetas de recettes (Llinás 1987 : 95-98). Très vite édité en vidéo, il devint aussi le titre le plus vendu en 1984 (Lozano 1984). La vidéo multiplia considérablement l'audience du film, lui permettant d'atteindre beaucoup plus de spectateurs que sa projection en salle. Par sa diffusion massive *El pico* a eu un fort impact sur la société espagnole qui n'avait jamais vu représentés de façon aussi crue les ravages de l'héroïne au cinéma. Interrogé sur les causes d'un tel succès, Eloy de la Iglesia expliqua :

No creo en el escándalo como elemento movilizador para que la gente vaya al cine, aparte de que hoy en día resulta muy difícil poder hacer algo que

escandalice. El éxito siempre obedece a fenómenos sociales, no cinematográficos, en el momento en que se presenta. En este caso, ese interés ha venido dado por la droga dura y por la Guardia Civil (Sánchez Costa 1984).

Mais comme à Saint-Sébastien, les critiques publiées au moment de la sortie en salles furent très négatives, le nouveau film d'Eloy de la Iglesia s'aliéna la plus grande partie de la presse qui lui reprocha de représenter une histoire inutilement sordide destinée à des esprits malades, en faisant l'apologie de la drogue et de l'homosexualité et en agressant visuellement le spectateur sans aucune justification, avec des premiers plans choquants (Alcover 1983 : 221).

Comme à l'accoutumée, c'est dans les pages du quotidien ultra *El Alcázar* que l'on va trouver les diatribes les plus violentes. Félix Martialay, après avoir dénoncé une nouvelle fois le manque total de talent cinématographique et de bon goût du réalisateur, et lui avoir reproché de faire l'apologie de la drogue, nie toute dimension réaliste au film :

En *El pico* nada es verdad. No hay ni un gramo de vida auténtica y palpitante, ni de sentimientos verosímiles. Todo es tópico, falacia y fabricación casera. [...] Todo el mensaje [...] es pura demagogia. Arremetidas tópicas y deleznable contra lo divino y lo humano: aunque su fijación, al menos en este film, tiene tres evidencias: odio a lo militar, desprecio de la Guardia Civil –con insultos burdos, como todo el final con el tema del tricornio, o las constantes frases vejatorias– y la glorificación del maricón (Martialay 1983).

ABC qualifie *El pico* de film opportuniste à la réalisation bâclée, dont le résultat finit, selon César Santos Fontenla, par se retourner contre ses auteurs, car la dénonciation politique prévue se révèle un médiocre mélodrame larmoyant (Santos Fontenla 1983). Lluís Bonet Mojica dans *La Vanguardia* reproche à Eloy de la Iglesia d'être tombé dans le schématisme le plus primaire en recherchant à tout prix la polémique et le succès commercial ; selon lui, la localisation au Pays basque n'est qu'un prétexte opportuniste : « Eloy de la Iglesia no pretende analizar la problemática vasca, pero sí se aprovecha de algunos elementos que adornan la película para hacerla más comercial y presumiblemente polémica » (Bonet Mojica 1983b).

Mais la réception critique fut tout aussi adverse dans la presse progressiste. José Luis Guarner qualifie Eloy de la Iglesia dans *El Periódico* de « periodista con alma de folletínista –con una sensibilidad especial para captar lo que de folletín hay

en la realidad– [...] » et juge que le réalisateur a voulu dire trop de choses dans un même film (Guarner 1983). Francisco Marinero explique dans *Diario 16* que les films d'Eloy de la Iglesia sont les héritiers de la littérature moralisatrice la plus traditionnelle et considère que dans *El pico* : « este mensaje está empaquetado en un folletín que compensa el vacío analítico con sentimentalismo efectista, llevándonos desde el lecho de una madre agonizante a la cuna de un bebé heroinómano que pide su dosis en el chupete » (Marinero, Francisco 1983). Dans *El País*, Octavi Martí publie une critique sarcastique dans laquelle il évoque la sensation de gêne produite par l'esthétique kitsch et la démagogie populiste du film. Il brocarde « la mitificación del subproducto, el empeño por romper con todas las clasificaciones, [y] el desprecio por la llamada *alta cultura* » ainsi que l'opportunisme dont il fait preuve dans la mise en scène (Martí 1983).

Tout en saluant le courage et l'insolence d'Eloy de la Iglesia pour avoir réuni dans un même film autant de sujets explosifs, Jorge de Cominges dans le quotidien *El Noticiero Universal* regrette la vulgarité des images et le ton moralisateur :

[...] como es habitual en Eloy, bajo la llamativa superficie de sus diálogos groseros, desnudos masculinos integrales y primeros planos tan desagradables como gratuitos de auténticos «picos», se esconde un moralizante discurso que exalta los valores familiares, el compromiso histórico y el amor desinteresado al tiempo que denuncia con acritud los nocivos efectos de la droga (Cominges 1983).

La seule voix discordante est à nouveau celle de Miguel Fernando Ruiz de Villalobos qui, dans une critique intitulée « *El pico*: el fabuloso cine tremendista de De la Iglesia » publiée par *El Diario de Barcelona*, reconnaît à Eloy de la Iglesia le statut de chroniqueur d'une époque. Il écrit au sujet de son nouveau film :

El pico es la mejor prueba de la evolución que el director está realizando como autor cinematográfico y la confirmación de que, definitivamente, De la Iglesia ha encontrado su lenguaje y su estilo [...] Su cine, narrativamente más maduro, sigue siendo explosivo y arrebatador. En cierta medida, ya es bueno que el cine despierte polémicas, no todo tiene que ser el fútbol o la política (Ruiz de Villalobos 1983b).

Dans la presse spécialisée le film fait aussi débat. La publication annuelle *Cine para leer*, qui passe en revue les sorties de l'année, contient les propos les plus virulents sous la plume de Norberto Alcover, qui s'insurge contre les gros plans qu'il juge inutiles et injustifiés. Il considère en outre que, par ses attaques gratuites contre les forces armées, le film met en péril le consensus démocratique : « productos de

este género son desestabilizadores porque cabrean inútilmente al personal, sin aportar nada de nada. En una palabra, un asco » (Alcover 1983 : 221).

La revue cinématographique *Dirigido por* apporte un jugement beaucoup plus favorable qu'à l'accoutumée, signée pour l'occasion par José Enrique Monterde. Celui-ci place d'emblée Eloy de la Iglesia dans la catégorie des cinéastes ayant fait du scandale leur marque de fabrique, aux côtés de Tinto Brass, Borowczyk, Just Jaeckin et dans une certaine mesure Marco Ferreri. Il souligne l'originalité du projet : « Poner en escena a la Guardia Civil y a los sectores radicales del nacionalismo vasco es raro en nuestro cine; tratarlos en unos intereses comunes llega a ser arriesgado; hacerlos coincidir mediante una identificación sentimental es toda una habilidad ». Mais il retrouve aussi tous les travers habituels du réalisateur : « el revestimiento melodramático-efectista [...] que De la Iglesia identifica habitualmente con 'lo popular' y que para muchos no es más que populismo » (Monterde 1983).

Inversement, *Contracampo*, qui s'était fait le champion de la défense de la filmographie d'Eloy de la Iglesia, offre cette fois-ci une analyse plus nuancée de son dernier film. Ignasi Bosch apprécie une plus grande complexité dans la mise en scène. Si l'on retrouve les caractéristiques habituellement à l'œuvre dans le cinéma pamphlétaire d'Eloy de la Iglesia : « el trazo grueso, el primer plano agresivo, el subrayado », qui pour la revue sont loin d'être des éléments négatifs, cette complexité formelle inédite aboutit, selon le critique, à un résultat contreproductif.

Enfin, depuis sa sortie, le film a fait l'objet d'une constante réévaluation critique dans la presse au gré de ses nombreuses rediffusions à la télévision ou de ses éditions en vidéo, ainsi, si *Diario 16* voyait dans *El pico* en 1989 « un oportunista 'pastiche' de terrorismo, homosexualidad, prostitución, delincuencia, droga, política y abulia juvenil servido por el especialista en experimentos tan truculentos y mórbidos » (*Diario 16* 1989b), *El País* considérait au contraire, une dizaine d'années plus tard, que dans ce film : « el director completa el más desgarrado, contundente y brutal de sus retratos de la desesperación. El sexo, la violencia y la más absoluta de las miserias se concitan en un desaforado e insólito viaje al fondo en el que habita la rabia » (Martínez, Luis 1998a).

2.5 *El pico 2* (1984)

Genèse

L'énorme succès commercial de *El pico* motiva l'année suivante le tournage d'une suite à la mode américaine, intitulée tout simplement *El Pico 2*, afin de ne laisser place à aucune ambiguïté quant au lien entre les deux œuvres. Ce nouveau film se présente d'emblée comme la continuation du précédent, on y retrouve les trois axes qui structurent le récit : l'héroïne, la Garde Civile et les relations familiales, plus précisément les relations père-fils. Cette deuxième partie se focalise sur Paco qui devient le narrateur d'un récit construit sur un long *flash-back*. Dans un prologue, Paco résume en voix *off* ses mésaventures passées sur des images tirées de *El pico*. L'action reprend là où on l'avait laissée à la fin du premier film. Le commandant Torrecuadrada tente d'éloigner son fils du contexte hostile du Pays basque et l'emmène à Madrid, d'où il est originaire, pour le soumettre à une cure de désintoxication, mais celui-ci replonge et est condamné à une peine de prison pour l'assassinat du couple de trafiquants du premier film, suite à l'enquête d'un journaliste peu scrupuleux qui travaille pour une revue sensationnaliste. A la prison de Carabanchel, Paco se lie d'amitié avec un ex terroriste surnommé El Lenda¹¹⁵ qui devient pour lui une figure paternelle. Incapable à sa sortie de se réinsérer dans la vie normale, il décide de partager la cavale de ce dernier qui a profité d'un séjour à l'hôpital pour s'évader. Le père de Paco se lance à leurs trousses et finira par sacrifier sa vie pour sauver celle de son fils, qui tuera lui-même El Lenda, son père de substitution.

Eloy de la Iglesia a affirmé que *El pico 2* était son film le plus libre et qu'il n'aurait jamais pu le tourner trois ans plus tôt (Viola 1984). Pour cette deuxième partie, le dramaturge Fermín Cabal, qui interprète par ailleurs le rôle du journaliste, vint épauler Gonzalo Goicoechea et Eloy de la Iglesia dans l'écriture du scénario. Ces derniers, usés par un sujet traumatisant qui les touchait de près, avaient besoin, si l'on en croit les déclarations du réalisateur, d'un regard extérieur pour donner un nouvel élan à l'histoire de Paco (Aguilar et Llinás 1996 : 161).

Contrairement à ce qui s'était passé pour *El diputado*, le réalisateur obtint l'autorisation de tourner à l'intérieur de la prison de Carabanchel où des caméras de

¹¹⁵ De *lehendakari* ou *lendakari*, littéralement « premier secrétaire » : titre que porte le président du Gouvernement basque.

cinéma entraînent pour la première fois (Antón 1984), utilisant comme figurants les propres détenus à qui le film est dédié¹¹⁶.

Le schéma narratif mêle le pamphlet politique et le mélodrame. La corruption déplace la dépendance à la drogue comme motif dominant, il s'agit d'une corruption généralisée qui gangrène aussi bien la Garde Civile, que l'administration pénitentiaire, la justice ou même la presse. La Garde Civile tire dans l'ombre les ficelles du trafic de drogue, un journaliste cynique ne recule devant rien pour offrir les nouvelles les plus sensationnalistes à ses lecteurs. Il y a également une référence aux GAL¹¹⁷, lorsque le personnage de l'ex terroriste de l'ETA surnommé « El Lenda » révèle qu'il a travaillé à la solde des forces de l'ordre, supprimant des membres de son organisation de l'autre côté de la frontière.

La structure circulaire du récit n'offre aucune échappatoire au protagoniste. L'apparente rédemption finale de Paco est illusoire, alors que tout au long du film la voix *off* du jeune homme semble ponctuer le récit en *flash-back* depuis une apparente intégration sociale, la dernière séquence se charge de démonter l'illusion en le montrant exactement dans la même situation que El Cojo, le trafiquant à la solde de la Garde civile, que son ami Gorka avait assassiné dans le premier film.

Ce constat sombre et amer clôt un cycle de films axés sur des personnages marginaux et les transformations que connaît l'Espagne de la Transition. Lors de la sortie du film, Eloy de la Iglesia assura qu'il n'y aurait pas de *El pico 3*, qu'il considérait cette série terminée et qu'il travaillait sur un nouveau projet radicalement différent : une adaptation d'un roman d'Henry James (Viola 1984).

Réception

Sorti un an exactement après *El pico*, en novembre 1984, le deuxième volet ne connaît pas le même succès commercial, mais 688.632 spectateurs suivent, malgré

¹¹⁶ « Dedicado a los presos que conocimos en Carabanchel y a todos aquellos que luchan contra la esclavitud de la heroína ». On reconnaît parmi les figurants le propre réalisateur, qui s'est mêlé aux détenus dans une séquence tournée dans la cour de la prison.

¹¹⁷ Groupes Antiterroristes de Libération, organisation terroriste liée à la police et aux services secrets espagnols, créée dans les années 80, sous le gouvernement de Felipe González, dans le but d'éliminer des terroristes de l'ETA réfugiés au Pays basque français. De 1983 à 1987, les GAL ont commis une quarantaine d'attentats, provoquant la mort de 27 personnes. De hauts responsables espagnols (José Barrionuevo, ex ministre de l'Intérieur, Rafael Vera, secrétaire d'Etat à la Sécurité) ont été condamnés en 1998 à des peines de prison pour leur implication dans certaines des actions des GAL.

tout, les nouvelles tribulations de Paco, ce qui le classe en cinquième position parmi les films espagnols les plus populaires de l'année 1984. *El pico 2* fut édité en vidéo dès l'année suivante, renouvelant ainsi son public.

Présenté au festival de Valladolid, *El pico 2*, seul film espagnol en compétition cette année-là, y créa la polémique. El Pirri, un des jeunes acteurs du film, ne put se rendre au festival car il avait été arrêté suite à une altercation avec des policiers (Viola 1984). Diego Galán, qui suivait le festival pour *El País*, rapporte que la projection, à l'issue de laquelle les applaudissements l'emportèrent sur les sifflets, fut suivie d'une conférence de presse agitée, de nombreux spectateurs exprimèrent bruyamment leur désapprobation face à ce qu'ils considéraient comme des provocations, en particulier le comportement des membres de la Garde Civile et la corruption de l'appareil judiciaire. Le lendemain le film fut présenté dans la prison de la ville en présence du réalisateur et de l'équipe du film, de Pilar Miró, directrice générale de la Cinématographie, du maire de Valladolid et de nombreux journalistes. La réaction du public fut totalement différente, les détenus plébiscitèrent la représentation du monde carcéral et des affres de la dépendance à l'héroïne que donnait le film, mais profitèrent de la présence des médias pour dénoncer leurs conditions d'incarcération, ce qui déboucha presque sur une émeute (Mauri 1998 : 130-131, Galán 1984 a).

La critique l'accusa à nouveau de faire preuve de sensationnalisme et d'opportunisme. Eloy de la Iglesia répondit à ces attaques dans l'entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Llinás à l'occasion de l'hommage que lui rendit le Festival de Saint-Sébastien en 1996 en expliquant :

Yo me limitaba a hablar de cosas que pasaban en la calle, algo en lo que el cine español no parece que esté, en los últimos tiempos, muy empeñado. Tenía la osadía de darle su nombre a las cosas, de no acudir a las alusiones o a la elipsis. Me creaba problemas de conciencia dejar de hablar de cosas que estaban en el ambiente y por las que me sentía directamente afectado (Aguilar et Llinás 1996 : 162).

La presse unanime lui reprocha à la fois d'abuser des mêmes thèmes et des mêmes situations et de mêler dans un salmigondis indigeste tous les sujets d'actualité du moment. C'est le cas par exemple de Jorge de Cominges qui écrit dans *El Periódico* : « [...] Eloy de la Iglesia riza el rizo del equívoco dirigiendo sus dardos panfletarios en todas las direcciones » (Cominges 1984). Diego Galán partage cet

avis : « Los habituales excesos de Eloy de la Iglesia, obligados por su afán de subrayar la acción dramática y de opinar en cada filme sobre los temas reales de mayor urgencia, se amontonan en la segunda parte del filme, dispersando su contenido [...] » (Galán 1984). Le nouveau quotidien d'extrême gauche *Liberación*, qui aura une vie éphémère, voit dans *El pico 2* : « una confusión inútil por querer cocinar, recalentar más bien, el mismo plato por segunda vez », tout en reconnaissant que le réalisateur constitue dans le contexte espagnol un très rare exemple de cohérence et de fidélité à un cinéma de gauche qui présente le point de vue des classes populaires à travers une poétique de la victime et une morale de l'opprimé injustement taxée de sensationnaliste (Ponce 1984).

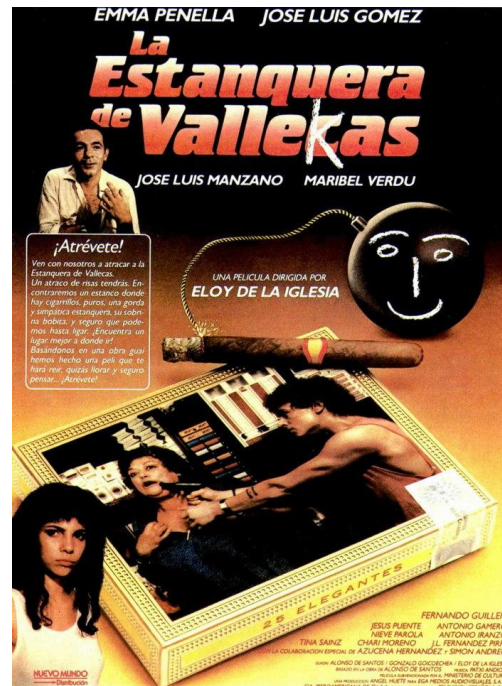
La comparaison avec *El pico* est inévitable, et se fait toujours au détriment du deuxième volet. Jesús Ruiz, qui n'avait pourtant pas jugé très positivement le premier film, écrit dans *El Correo Catalán* :

Con todos sus tópicos, que eran muchos, y con toda su virulencia casi panfletaria, *El pico* número uno repondía a unos planteamientos que tienen su correspondencia en la realidad. No ocurre igual con *El pico* número dos, a la que el afán debelador —contra unos y otros— del propio Eloy de la Iglesia ha hecho un flaco favor. Porque la dispersión es inevitable casi tanto como la reiteración (Ruiz, Jesús 1984).

Il ne reste guère que le magazine de télévision *Teleindiscreta* et à l'autre extrême la revue de cinéma *Dirigido por*, qui jusqu'alors s'était montrée plutôt hostile, pour défendre la validité du film, le premier la qualifie de « película valiente contra un mundo degenerado y violento » (Lozano 1984), alors que la seconde considère que *El pico 2*, malgré ses imperfections, est un film intéressant signé par cinéaste inégal (García Brusco 1985).

La revue *Contracampo*, qui s'était distinguée par sa défense enflammée de l'œuvre d'Eloy de la Iglesia, connaissait à l'époque de graves problèmes financiers qui l'empêchaient d'être publiée avec régularité. Depuis la fin de l'année 1982, elle avait renoncé à suivre l'actualité cinématographique pour proposer des numéros monographiques.

3. Un nouveau contexte : la « Loi Miró ». Rupture et continuité



3.1 Une nouvelle donne

Après le triomphe du PSOE aux élections législatives d'octobre 1982, la réalisatrice Pilar Miró, nommée à la tête de la Direction Générale de la Cinématographie, initie une profonde réforme du cinéma espagnol. Le décret du 28 décembre 1983 (BOE 1984), appelé communément « Loi Miró », s'inspire du modèle français. Selon Pilar Miró, l'objectif était d'une part de favoriser le développement d'un cinéma espagnol de qualité et d'autre part de créer une industrie nationale solide (Miró 1985). Parmi les principales mesures figurent un système d'avance sur recettes, la création d'une subvention spécifique « Especial calidad » pour les œuvres justifiant de grandes qualités artistiques (dans ce cas, les subventions anticipées pouvaient couvrir jusqu'à 65% du budget prévisionnel), une aide aux réalisateurs débutants, et enfin une plus grande promotion du cinéma espagnol. Le protectionnisme cinématographique reste en vigueur avec le maintien du quota d'exploitation pour les films espagnols et des licences de doublage¹¹⁸ (Larraz

¹¹⁸ Un décret antérieur (BOE 1983) avait légalisé la projection de films pornographiques jusqu'aux salles interdites, dans des salles spécialisées, ce qui dans les faits signait l'arrêt de mort de la prolifique catégorie « S ». Pour le reste des films, la classification par tranches d'âge devient purement indicative.

1986 : 239-240, Caparrós Lera 1992 : 57-65, Monterde 1993 : 112, Seguin 1994 : 100, Riambau 1995 : 400-405, Heitz 2001 : 68-70,).

L'application de cette nouvelle législation, d'abord saluée par la profession, exception faite des distributeurs et exploitants, qui s'estimaient lésés par les mesures protectionnistes, entraîna des conséquences à la fois industrielles et esthétiques. La production connaît une baisse sensible et rapide passant de 146 films en 1982 à seulement 60 en 1986 (Caparrós Lera 1992 : 411), au profit d'une plus grande qualité moyenne, mais on assiste parallèlement à une inflation artificielle des budgets, effet pervers de la nouvelle réglementation¹¹⁹ (Monterde 1993 : 101-105). Les films « S » qui en 1981 représentaient 24% de la production espagnole totale (Freixas et Bassa 1996 : 149-160) perdent leur raison d'être avec l'arrivée du X, d'autres genres populaires comme la comédie de seconde zone, plus ou moins graveleuse, et le cinéma *quinqui* sont entraînés vers un déclin inexorable et voient leur public se diriger vers le circuit de la vidéo en plein développement (Losilla 1989 : 40, Monterde 1993 : 131, Riambau 1995 : 421-422). En 1987, 73% du total de la production espagnole était tributaire du financement institutionnel (Riambau 1995 : 415).

Les avis de la sous-commission d'évaluation technique, vite accusée de favoritisme, finirent par imposer une certaine uniformisation de la production¹²⁰, favorisant les adaptations littéraires¹²¹ et les reconstitutions historiques (Riambau 1995 : 425-433), des œuvres de « qualité » qui tombent souvent dans l'académisme le plus vain. José Antonio Pérez Bowie (2008 : 86-87)¹²² a très bien montré comment cette « dignification » du cinéma espagnol menée depuis le pouvoir a débouché sur l'établissement d'un nouveau canon cinématographique caractérisé par les trois éléments suivants : base littéraire, correction formelle et esthétique insignifiante.

¹¹⁹ Le budget moyen d'un film espagnol s'élevait à 32 millions de pesetas en 1982, contre 69,4 millions en 1984 et 126 en 1987 (Gómez Bermúdez de Castro 1989 : 217 et Riambau 1995 : 410).

¹²⁰ José Enrique Monterde l'explique de la façon suivante : « En cuanto a las comisiones, el auténtico peligro no estaba tanto en el amiguismo directo [...] como en la introducción de unas costumbres nocivas para el discurrir de una producción diversificada y atractiva. La tentación de preparar los proyectos en función del gusto de la comisión y no del público era la más peligrosa [...] » (1993 : 106).

¹²¹ Mouvement déjà amorcé par la décision du ministère de la Culture en 1979 de favoriser la coopération entre l'industrie et la télévision publique espagnole en amenant cette dernière à financer la réalisation de films s'inspirant de grandes œuvres de la littérature nationale (Larraz 1986 : 239, Hueso 1998 : 246).

¹²² Voir également sur ce point Losilla 1989.

Parallèlement, la crise qui touche le secteur s'aggrave, une grande partie du réseau secondaire constitué de salles de reprises et de cinémas de quartier disparaît. De nombreux villages, petites villes et même certains chefs-lieux de province voient leurs salles de cinéma disparaître. On est ainsi passé de 2939 salles en fonctionnement en 1982 à 2234 en 1987¹²³, soit une baisse de 24% en 5 ans. Le cinéma doit faire face à la concurrence de plus en plus rude de la vidéo, sa fréquentation chute, passant d'un taux moyen annuel de 4,3 films par habitant à seulement 2,26 en 1987¹²⁴ alors que le prix de la place ne cesse d'augmenter (Monterde 1993 : 99-106). Le cinéma cesse d'être un spectacle massif et populaire et se concentre dans le centre des grandes villes. Même si cette évolution est mondiale, en Espagne s'y ajoute une rapide détérioration de la situation du cinéma national, dont la part de marché en nombre de spectateurs passe de 23% en 1982 à seulement 4,5 % en 1987 (Caparrós Lera 1992 : 413).

Une autre réalité s'impose, celle de la nouvelle organisation politique de l'Espagne démocratique. Les communautés autonomes qui ont assumé la plupart des compétences culturelles se mettent également à financer le cinéma en fonction d'objectifs, de moyens et de critères très différents les uns des autres, souvent en collaboration avec les télévisions autonomiques récemment créées (Monterde 1993 : 117-127, Riambau 1995 : 417-421).

Eloy de la Iglesia va faire preuve d'une formidable capacité d'adaptation face à ces nouvelles circonstances, il se lance dans deux adaptations littéraires : un film d'époque, *Otra vuelta de tuerca* (1985), une adaptation d'un roman de Henry James qui tranche avec le reste de sa cinématographie, et *La estanquera de Vallecas* (1987), d'après la pièce de José Luis Alonso de Santos, beaucoup plus proche esthétiquement et thématiquement de ses précédents films.

3.2 Otra vuelta de tuerca (1985)

Genèse

Après une brouille avec José Antonio Pérez Giner, qui avait produit tous ses derniers films depuis *Colegas*, Eloy de la Iglesia abandonne Ópalo Films et fonde avec son scénariste et ami Gonzalo Goicoechea la maison de production Gaurko

¹²³ Il y avait en 1975 et 1977 respectivement 5076 et 4615 salles en fonctionnement.

¹²⁴ Le taux était de 7,2 en 1975.

Filmeak (Les Films d'Aujourd'hui) basée à Saint-Sébastien au Pays Basque, pour y tourner un nouveau projet radicalement différent de ses derniers films : *Otra vuelta de tuerca*, une adaptation en costumes d'un court roman fantastique de Henry James, *Le tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*) publié en 1898.

Otra vuelta de tuerca marque à plus d'un titre un tournant dans la longue filmographie du réalisateur basque. C'est la première fois qu'il adapte une œuvre préexistante, jusqu'alors, si l'on excepte *Fantasia 3*, son premier long-métrage adapté de trois contes pour enfants, il avait travaillé exclusivement à partir de scénarios originaux. Autre différence de taille, il inscrit la diégèse dans un passé très éloigné du moment de la réalisation. Après avoir fait le portrait hyperréaliste de jeunes marginaux et porté un regard extrêmement critique et provocateur sur l'actualité espagnole de la Transition, dans des films qu'il a lui-même qualifiés de chroniques journalistiques ou de pamphlets de combat, il se tourne en effet vers un classique de la littérature fantastique anglo-saxonne qui met en scène l'univers feutré et raffiné de l'aristocratie de la fin du XIX^e siècle. Ce nouveau film qu'il a tourné entièrement au Pays basque marque aussi un retour aux sources pour lui et son coscénariste, même si on remarquera qu'il ne fait aucune référence à la situation contemporaine conflictuelle, à la différence de *El pico*, dont le tournage avait eu lieu en partie à Bilbao et dans sa banlieue.

A priori, les éléments de rupture avec le reste de l'œuvre sont nombreux. Rien ne semble aussi éloigné des constantes thématiques et esthétiques d'Eloy de la Iglesia que le roman de Henry James. Cependant, pour le spectateur attentif, *Otra vuelta de tuerca* n'est pas un film aussi atypique qu'il n'y paraît de prime abord, on y retrouve en effet beaucoup des motifs habituellement présents dans sa filmographie, notamment dans les films les plus anciens. Le réalisateur renoue avec les atmosphères confinées et oppressantes de *Algo amargo en la boca* (1969), *El techo de cristal* (1971) ou encore *Juego de amor prohibido* (1975). Comme les personnages des deux premiers films cités, Roberto, le jeune précepteur, est marqué à vif par une sexualité réprimée. Il existe de nombreux points communs entre l'ex séminariste tourmenté et les femmes frustrées de *Algo amargo en la boca*. Dans les deux cas, la tentation se présente sous les traits d'un jeune homme ou d'un adolescent qui va jouer le rôle de catalyseur des tensions accumulées, jusqu'à déclencher le drame final, la mort de l'objet de la tentation. De même, on peut

rapprocher les visions de Roberto des élucubrations de Marta, l'épouse esseulée et insatisfaite de *El techo de cristal* ou des fantasmes du prêtre torturé par la chair de *El sacerdote* – dans les deux films on voit le protagoniste se flageller face à un crucifix – et comment ne pas faire un parallèle entre le professeur wagnérien qui enlève un couple d'élève pour les protéger malgré eux de la médiocrité du monde et l'attitude du précepteur qui veut sauver à n'importe quel prix l'âme des jeunes orphelins dont il a la charge ? De nombreux autres éléments de continuité, comme l'intérêt pour le film de genre et les personnages en marge, la dimension homosexuelle, les amours pédérastiques ou les différences de classe, permettent d'établir des points de contact avec la filmographie antérieure du réalisateur, y compris avec les titres les plus récents.

On peut s'interroger sur les motivations qui ont conduit Eloy de la Iglesia à se tourner à ce moment de sa carrière, vers le modèle de l'adaptation littéraire, favorisé alors par les institutions (gouvernements central et autonomes, télévisions publiques), mais à priori très éloigné de ses préoccupations et qu'il s'était jusque-là refusé à adopter. S'agit-il d'une nouvelle provocation de sa part, comme cela a été perçu par une partie de la critique, d'un renoncement suite aux difficultés rencontrées pour mener à bien *Galopa y corta el viento*, un projet qui lui tenait particulièrement à cœur ? C'est cette dernière analyse que défend Carlos Losilla, ancien collaborateur de la revue *Contracampo* qui avait toujours défendu l'œuvre du cinéaste, lorsqu'il écrit : « Como la de sus personajes, también la marginalidad estilística de Eloy de la Iglesia había tenido que pagar su precio: se sacrificó por la corrección política (y estética) de los nuevos tiempos » (Losilla 1996 : 77). On peut donc lire ce nouveau film comme un constat d'échec. Face au nouveau contexte qui se dessine, le cinéaste a dû se plier aux nouvelles règles de production et à l'orthodoxie esthétique privilégiée par les institutions avec cette adaptation de « qualité » de l'œuvre de Henry James, pour pouvoir assurer une continuité professionnelle. L'éloignement du contexte politico-social de l'Espagne des années 80 et l'abandon du cinéma journalistique et radical, qu'il avait cultivé jusqu'alors, marque aussi le désenchantement du cinéaste par rapport à l'évolution du pays.

Il ne fait aucun doute qu'en dépit de ses dénégations¹²⁵, Eloy de la Iglesia a tenté de s'adapter avec ce film au nouveau contexte créé par la Loi Miró. En outre, la situation personnelle chaotique qu'il traverse alors (quelques semaines avant le début du tournage le réalisateur se soumit à une nouvelle cure de désintoxication à Saint-Sébastien) fait qu'il a besoin de rassurer les institutions qui vont financer le film avec la caution d'un texte littéraire classique. Le cinéma, faut-il le rappeler, est une entreprise industrielle qui mobilise d'importants capitaux financiers et humains.

Mais le réalisateur a sans doute aussi mis un point d'honneur à surprendre ses détracteurs en leur prouvant qu'il était capable de mettre en scène une œuvre aussi subtile et complexe que le roman d'Henry James, dont il propose en outre une lecture très personnelle. On peut voir dans ce nouveau projet le désir de faire admettre sa légitimité de cinéaste qui lui avait été jusqu'alors refusée par une grande partie de la critique, grâce à la respectabilité apportée par l'œuvre littéraire. On peut enfin interpréter *Otra vuelta de tuerca* comme une entreprise de rénovation salutaire de la part du réalisateur, en considérant qu'après *El pico 2* qui marquait l'épuisement d'un cycle, Eloy de la Iglesia a voulu faire un type de cinéma radicalement différent.

Quoi qu'il en soit, il fallait de l'audace pour s'attaquer à un roman de Henry James considéré comme une œuvre majeure de la littérature fantastique et qui avait de surcroît fait l'objet de deux célèbres versions au cinéma : *Les Innocents* (*The Innocents*) réalisé en 1961 par Jack Clayton à partir d'un scénario de Truman Capote, avec Deborah Kerr dans le rôle principal, unanimement saluée par la critique et considérée comme indépassable, et *Le corrupteur* (*The Nightcomers*) signé par Michael Winner en 1971, une « préquelle » du roman qui comptait sur la présence magnétique de Marlon Brando au générique.

Mais si Eloy de la Iglesia fait mine de rentrer dans le rang et d'accepter le modèle promu par les autorités, il aborde l'adaptation avec une entière liberté créatrice, en s'appropriant du texte de départ et en en proposant une lecture transgressive qui passe notamment par le changement de sexe du personnage

¹²⁵ Le réalisateur a en effet expliqué : « pueden quedarse tranquilos, tanto defensores como detractores; éste no es un intento redencionista de reconversión de mi cine, ni un intento de examen cultural público » (Prat 1985b) et des années plus tard, il est revenu sur le sujet : « Siempre me he planteado las películas de forma individual, sin sentirme comprometido a seguir una línea o una estética determinadas. Por eso no entendía que hubiera un giro. Había una apetencia, que casi podría llamar sensitiva, de hacer una película difícil, menos 'comercial' que las anteriores » (Aguilar et Llinás 1996 : 163).

principal. Car comme nous l'analyserons dans la troisième partie de ce travail, Eloy de la Iglesia ne se contente pas dans *Otra vuelta de tuerca* de simplement mettre en images le récit de James.

Le scénario signé par Gonzalo Goicoechea, Ángel Sastre et Eloy de la Iglesia suit les grandes lignes du récit original, comme dans celui-ci, l'histoire est racontée du point de vue d'un narrateur, le précepteur qui rapporte les faits bien des années plus tard, ce qui n'offre aucune garantie quant à leur véracité. Mais amenant l'univers du romancier américain sur son propre terrain, le réalisateur introduit deux modifications de taille par rapport au roman. Tout d'abord, pour pouvoir prétendre aux subventions du gouvernement basque, il déplace l'action de l'Angleterre victorienne au Pays basque de la fin du XIXe siècle ; à cette époque, la grande bourgeoisie de la région, anoblie et enrichie par la révolution industrielle, imite le mode de vie de l'aristocratie britannique et se fait construire des manoirs de style gothique anglais. Ensuite, on l'a déjà vu, il fait de la gouvernante un jeune précepteur qui a abandonné le séminaire. Celui-ci, fils du modeste sacristain du village, est chargé de l'éducation de deux jeunes orphelins, Mikel et Flora, qui vivent dans une opulente demeure isolée près de la côte. Le comportement des enfants devient de plus en plus étrange et le jeune homme voit apparaître les fantômes d'un ancien valet, Pedro, et de la précédente gouvernante, la señorita Cristina, qui entretenaient une liaison. Tous deux sont morts dans d'étranges circonstances et très vite, Roberto, le précepteur, est persuadé que leurs esprits maléfiques tentent de s'emparer de Mikel et Flora. Il fera dès lors tout pour sauver ces derniers, jusqu'à provoquer la mort de l'adolescent à la fin du film.

Le budget s'éleva à 70 millions de pesetas et fut financé à hauteur de 40% par le Ministère de la Culture et de 22% par le gouvernement basque. Euskal Telebista, la télévision publique basque, participa au financement en achetant les droits de diffusion (Prat 1985a). Comme pour tous les films subventionnés par le gouvernement autonome, une version du film doublée en euskera fut réalisée, sous le titre de *Bior Bira*. La municipalité de Saint-Sébastien autorisa le tournage dans les jardins et à l'intérieur du Palais de Miramar, l'ancienne résidence d'été de la famille royale espagnole. *Otra vuelta de tuerca* est le seul film d'Eloy de la Iglesia considéré officiellement basque par les autorités de la communauté autonome.

Le gouvernement régional tente à cette époque de créer les bases d'un cinéma basque et, pour cela, cherche à faire revenir des réalisateurs confirmés originaires de la communauté qui étaient partis faire carrière à Madrid. Eloy de la Iglesia voulut s'intégrer dans cette cinématographie en construction. Pour autant, il ne voulait pas faire un film localiste (Aguilar et Llinás 1996 : 163). On peut voir qu'à la différence de ce qu'il avait fait dans *El pico* quelques années auparavant, et de ce qu'il aurait souhaité faire dans *Galopa y corta el viento*, il apporte ici un soin particulier à éloigner le plus possible l'histoire racontée dans le film de la situation politique et sociale conflictuelle du Pays basque contemporain, en choisissant d'adapter un roman fantastique publié par un écrivain américain à la fin du XIXe siècle.

Réception

La tentative risquée de renouvellement marquée par *Otra vuelta de tuerca* n'obtint pas de réponse favorable ni de la part du public ni de celle de la critique. Sur le plan commercial, ce fut un échec complet avec seulement 81.000 entrées, le plus mauvais résultat de toute la carrière du réalisateur. C'est aussi un des rares titres à ne pas avoir fait l'objet d'une édition commerciale en vidéo.

Le film fut cependant présenté en compétition officielle au festival de Saint-Sébastien, comme un exemple de ce nouveau cinéma basque que les autorités régionales étaient en train de développer.

La comparaison avec la version de Jack Clayton était inévitable, tout comme la mesure de la fidélité à l'original littéraire. Le journal catholique *Ya* estime ainsi : « El filme de Eloy de la Iglesia resulta tosco y elemental frente al original literario del que parte, sobre todo si se recuerda la magnífica versión que rodó Jack Clayton en 1961 sobre un guión de William Archibald y Truman Capote »; avant de décréter : « De la Iglesia debe volver a sus 'Picos' y 'Colegas' o a sus andanzas de diputados homosexuales, que le han hecho famoso, porque no demuestra ninguna capacidad para estos proyectos demasiado ambiciosos que exigen condiciones creadoras muy diferentes » (Lara, Antonio 1985).

Le quotidien d'extrême droite *El Alcázar* écrit ironiquement : « De la Iglesia ha querido demostrar que su descrédito como director no era debido a los panfletos

porno-políticos a los que había estado dedicado, sino a él mismo, a su nulo sentido del cine » (*El Alcázar* 1985).

Très graphiquement, Ángel Fernández-Santos le critique cinématographique de *El País*, décrit ainsi le saut entre *El pico 2* et *Otra vuelta de tuerca* :

Cineasta sin sentido de la medida, de la Iglesia ha saltado de la brocha gorda al pincel del miniaturista sin poder adaptar su aparato expresivo para tan diferente cometido. [...] *Otra vuelta de tuerca*, por decirlo con palabras comunes, es un asunto que no le va a De la Iglesia » (Fernández-Santos 1985b).

Il avait pourtant dans un premier temps accueilli favorablement le film lors de sa projection au Festival de Saint-Sébastien quelques semaines auparavant, déclarant dans son compte rendu :

Eloy de la Iglesia sabe hacer cine, tiene instinto, un olfato infalible para visualizar historia y un envidiable oficio, que si en anteriores películas se manifestaba sólo a ráfagas, en ésta abarca completo el filme. *Otra vuelta de tuerca* es una película rotundamente bien hecha, sin ningún fallo técnico o mecánico digno de consideración (Fernández-Santos 1985a).

Mais s'il jugeait la facture du film impeccable sur le plan technique, il se déclarait déçu par le traitement narratif par trop schématique, qui n'a pas réussi à rendre le climat poétique et inquiétant qu'exigeait l'histoire, recourant déjà à la métaphore de la « brocha gorda » qu'il reprendra ensuite dans sa critique.

Certains critiques considèrent malgré tout que l'esthétique de ce nouveau film se rapproche beaucoup plus de leur propre conception du cinéma que les œuvres immédiatement antérieures du réalisateur. C'est le cas de César Santos Fontenla, le critique d'*ABC*. Selon lui, le film est correctement réalisé, mais manque cruellement d'inspiration (Santos Fontenla 1985).

Dans les pages de *Contracampo*, Julio Pérez Perucha, fait une analyse quelque peu forcée de la contextualisation de *Otra vuelta de tuerca* cherchant à tout prix à établir un lien avec les pamphlets politiques que constituent, selon la formule consacrée par la revue, les derniers films d'Eloy de la Iglesia :

Como buen y leal hijo de Euskadi, Eloy de la Iglesia se interroga en esta su última película sobre la realidad vasca, formulando de paso una plausible hipótesis sobre ciertos rasgos de la idiosincrasia nacional de sus habitantes, a saber: la acentuada neurosis paranoica que padece el pueblo vasco es consecuencia tanto de su tradicional aislamiento agrarista como del peso e influencia que en la educación y vida cotidiana tienen los clérigos.

Il avoue malgré tout la perplexité de la rédaction, qui depuis plusieurs années avait défendu son œuvre, face au nouveau chemin pris par Eloy de la Iglesia avec ce film (Pérez Perucha 1986).

On retrouve le même étonnement dans la publication concurrente, *Dirigido por*, face à un film à mille lieux du reste de la production du cinéaste :

La primera sorpresa que depara *Otra vuelta de tuerca* para los conocedores del cine de Eloy de la Iglesia es su carácter de producción con membrete «de calidad» que no cabía esperar de un realizador de tan esforzada voluntad populista. [...] Su mismo argumento, un hermoso cuento de fantasmas de Henry James, se aparta bastante de lo que es habitual en de la Iglesia. Para un realizador que había puesto en escena a mantis provincianas, asesinos que convierten a sus víctimas en sopicaldo, ejecutivos bancarios o políticos de la izquierda oficial que ligan descastadamente con chaperos, navajeros adolescentes y yonkis, los personajes de James parecen definitivamente alejados del mundo que conoce (García Brusco 1986).

Quim Casas, dans cette même revue, qui n'avait jusque-là pas été particulièrement sensible à l'œuvre d'Eloy de la Iglesia, considère que le film, malgré ses évidents défauts de mise en scène, présente aussi des qualités indéniables :

[...] consigue comunicar, aisladamente, a retazos, la sensación obsesiva y agobiante que el texto demanda, con secuencias notablemente resueltas [...] que marcan una clara diferenciación entre el cine aún arriesgado de Eloy de la Iglesia, y el resto que se produce académicamente en el país (Casas 1985).

C'est le seul à le souligner, si l'on excepte Jorge de Cominges qui, dans les colonnes de *El Periódico*, estime qu'Eloy de la Iglesia a gagné son difficile pari :

Apoyado en una correcta ambientación y cuidando de forma especial la banda sonora –ruidos, ladridos y zumbidos de insectos–, pone especial atención en la composición de encuadre, realiza guiños buñuelescos –el gusano que sale del ojo de la muñeca– y se esfuerza en trasladar a la pantalla la mágica ambigüedad sexual del texto original (Cominges 1986).

Lors du deuxième passage du film à la télévision nationale, le quotidien *El País* reprenait douze ans plus tard l'opinion majoritaire de la critique lors de sa sortie en salle, présentant le film comme une bizarrerie qui marque une rupture dans la carrière du réalisateur :

De la Iglesia cambia de partitura. La zoofilia, la droga, el terrorismo y el turbio barrizal de pasiones de cauce oculto que caracterizaran su trabajo quedan al margen. De repente, todo es mucho más sutil. Sobre una obra de Henry James [...] el director vasco hilvana un tan irregular como tenso relato de infancias desquiciadas, siniestras, quizá endemoniadas. Sin duda, una rareza que descubre la cara menos hiriente de un realizador nacido para desconcertar (Martínez, Luis 1998b).

3.3 La estanquera de Vallecas (1987)

Genèse

La estanquera de Vallecas marque un nouveau changement de registre, après avoir cultivé le drame ou le mélodrame, Eloy de la Iglesia choisit la comédie pour revenir, après *Otra vuelta de tuerca*, aux milieux marginaux qu'il affectionne particulièrement. Sa dernière incursion dans le genre datait de 1980, avec *Miedo a salir de noche*. Dans des déclarations à *Diario 16*, Eloy de la Iglesia expliqua que le choix de la comédie avait pour lui une portée avant tout idéologique :

Mis pretensiones con *La estanquera de Vallecas* son, ni más ni menos que tratar de encontrar el hueco que han dejado algunos realizadores dentro del género de comedia popular a base de productos ínfimos. Como el público ha decidido darles la espalda [...] creo que ha llegado el momento de intentar reconquistar a ese público acercándonos al género, no sólo con otros planteamientos ideológicos, sino también industriales (Ferrando 1986).

Comme pour son film précédent, il s'agit à nouveau d'une adaptation, dans ce cas de la pièce de théâtre du même nom de José Luis Alonso de Santos, créée en 1981 dans la salle du collectif El Gayo Vallecano, dans le même quartier populaire où se situe l'action, et qui avait connu un très grand succès sur les planches puis à la télévision.

Le scénario signé par l'auteur de la pièce, Gonzalo Goicoechea et Eloy de la Iglesia est antérieur à celui de *Otra vuelta de tuerca*. Eloy de la Iglesia voulut le tourner immédiatement après *El pico*, mais le succès de ce dernier film l'amena à réaliser une suite, et le projet de *La estanquera* fut remis à plus tard. A cette même époque Eloy de la Iglesia cherchait à relancer le projet de *Galopa y corta el viento*, mais dut y renoncer à nouveau faute de producteur et de subventions (Muñoz, Diego 1986).

La estanquera de Vallecas fut subventionné à hauteur de 40% par le Ministère de la Culture et cofinancé par TVE, la télévision publique nationale, qui avait acquis les droits de diffusion. Eloy de la Iglesia put compter sur un budget

confortable de 90 millions de pesetas, ce qui lui donna les moyens de tourner les scènes d'extérieur avec plus d'une centaine de figurants, des véhicules de police et un hélicoptère. Le ministre de l'Intérieur socialiste, José Barrionuevo qui, lorsqu'il était conseiller municipal chargé de la police municipale, avait facilité le tournage de *Miedo a salir de noche*, intervint personnellement pour que la police mette à la disposition de l'équipe l'hélicoptère et les véhicules, ainsi que plusieurs dizaines d'uniformes, après que la production eut essuyé un refus de la part des fonctionnaires du ministère. Ceux-ci avaient estimé à la lecture du scénario que le film donnait une image très négative des forces de l'ordre (Fernández 1986).

La distribution comptait sur deux acteurs d'exception : Emma Penella qui dans le rôle-titre apportait un remarquable charisme au personnage de doña Justa et José Luis Gómez, pour sa première incursion dans le domaine de la comédie. Le film marque également la confirmation d'une jeune actrice : Maribel Verdú, et le retour de José Luis Manzano dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia après la parenthèse de *Otra vuelta de tuerca*.

Le film raconte la tentative de hold-up d'un bureau de tabac dans le faubourg populaire de Vallecas à Madrid par deux paumés désespérés : Leandro, un maçon au chômage d'origine andalouse accompagné de son jeune complice Tocho. Mais les cambrioleurs improvisés se heurtent au caractère bien trempé de la buraliste, doña Justa, qui ne se laisse pas impressionner. L'affaire tourne à la prise d'otage sous l'œil des caméras de télévision attirées par le fait divers, des voisins rassemblés sur la place qui commentent les faits et d'importants effectifs de police qui bouclent le quartier dans l'attente de l'assaut final. A l'intérieur, otages et ravisseurs, victimes d'une version « castiza » du syndrome de Stockholm, se rapprochent, finissant par nouer des relations de profonde affection. A mesure que les heures passent, ils dévoilent leurs inquiétudes et leurs espérances et échangent des confidences. Tocho et Ángeles, la nièce de la buraliste, nouent une idylle. Une solidarité de classe apparaît lorsqu'ils prennent conscience qu'ils font partie du même camp, et que le véritable danger se trouve à l'extérieur.

La estanquera de Vallecas est une comédie amère, « una tragedia disfrazada de comedia » (Muñoz, Diego 1986), qui aborde deux des principaux problèmes de l'Espagne des années 80 : le chômage et l'insécurité. La critique sociale transparaît clairement au-delà de la dimension anecdotique du fait divers. Le film interroge

également le rôle de la télévision et des médias en général dans l'usage démagogique de l'insécurité et compose, à travers le personnage du gouverneur civil qui arrive sur les lieux, une satire de l'opportunisme des nouveaux apparatchiks installés au pouvoir, des politiciens arrivistes autrement plus dangereux pour la société que les deux malfaiteurs inoffensifs poussés par la nécessité. Avec ce nouveau film, Eloy de la Iglesia revient aux milieux populaires et marginaux et à l'actualité de l'Espagne des années 80 pour délivrer un constat amer et désenchanté sur le tour qu'a pris l'évolution du pays après les années de transition et de gouvernement socialiste, à travers des personnages de déshérités, eux-mêmes pris en otage par une dure réalité.

L'adaptation reste fidèle à la pièce, mais le film apporte une nouvelle dimension à l'histoire en offrant un contrepoint à l'intrigue qui se déroule entre les murs du bureau de tabac. Il fait alterner les scènes d'intérieur entre les quatre personnages, et les plans extérieurs sur la place où se sont massés les policiers, les journalistes et les curieux, et où a lieu une action parallèle. Les habitants du quartier commentent la prise d'otage et critiquent l'action de la police, avant de s'en prendre aux forces d'intervention qui font brutalement évacuer la place et qui ironiquement sont les seules à user de violence contre les citoyens qu'elles sont censées protéger. Les personnages qui se trouvent à l'intérieur et à l'extérieur du bureau de tabac composent un microcosme d'une Espagne périphérique et populaire, à l'image du quartier de Vallecas, avec ses types humains clairement différenciés.

Le tournage se révéla particulièrement éprouvant, le réalisateur et son acteur fétiche se trouvaient en permanence sous l'emprise de l'héroïne. Eloy de la Iglesia a rapporté qu'il était plongé dans un état d'épuisement physique total qui lui causait des hallucinations. Quoi qu'il en soit cette situation n'entraîna pas de conséquences irrémédiables pour le film, le tournage fut terminé à temps (Mauri 1998 : 152). Cependant, José Luis Manzano ne fut pas en mesure de se doubler lui-même lors de la postsynchronisation, car il dut être hospitalisé d'urgence dans une clinique de désintoxication à la fin du tournage (*Tiempo* 1987).

Réception

Commercialement, *La estanquera de Vallecas* est un succès relatif avec 195.010 entrées comptabilisées, c'est plus que le double du nombre atteint par *Otra vuelta de tuerca*, mais on est très loin des chiffres de *El pico*, *El pico 2* ou *Colegas*. Il

est vrai que les circonstances sont loin d'être aussi favorables avec la baisse généralisée de la fréquentation et la détérioration de la situation du cinéma national. Ce succès relatif sera ensuite confirmé sur le marché de la vidéo et lors des multiples diffusions du film à la télévision. *La estanquera de Vallecas* est devenu un des titres les plus populaires d'Eloy de la Iglesia.

La presse unanime souligne le retour du réalisateur sur son terrain de prédilection : la marginalité et la dénonciation sociale. C'est ce que mettent par exemple en avant *Diario 16* (Ferrando 1986) ou *La Vanguardia* (Muñoz, Diego 1986). Une partie de la critique s'en réjouit, à l'instar de Lluís Bonet Mojica qui écrit dans *La Vanguardia* :

En unos tiempos en los que el cine español subvencionado –que en definitiva es el único cine viable frente al gigante norteamericano– parece haber perdido, en la mayoría de los casos, su capacidad de provocación, el retorno de un director como Eloy de la Iglesia, que subvierte los géneros fílmicos, molesta e incluso llena las salas, resulta como mínimo reconfortante (Bonet Mojica 1987).

Bien qu'il s'agisse d'une adaptation, Jorge Berlanga retrouve dans *La estanquera de Vallecas* la marque caractéristique d'Eloy de la Iglesia et salue l'intérêt du réalisateur pour l'actualité immédiate, un fait suffisamment rare dans le cinéma espagnol pour être souligné (Berlanga 1987).

La critique se montre majoritairement défavorable et ses jugements sévères atteignent aussi le texte théâtral qualifié de « sainete muy madrileño, muy castizo, muy populista » (Guarner 1987). L'attaque la plus violente provient du quotidien catalan *Avui*, pour qui *La estanquera de Vallecas* agresse la dignité et l'intelligence du spectateur et s'érige en contremodèle d'un cinéma espagnol digne et progressiste (López i Llaví 1987). Ángel Fernández-Santos reproche aux auteurs du film d'avoir abusé de la caricature, ce qui annule la crédibilité du récit (Fernández-Santos 1987). Une opinion partagée par José Luis Guarner qui écrit dans *La Vanguardia* :

[...] su pintura es tan gruesa, caricaturesca y superficial, que pronto arruina la credibilidad del cuento y subraya hasta extremos imposibles la ostentosa demagogia del original. [...] la acción se estira en exceso y no se siente nunca el angustioso paso del tiempo, ni existe una progresión dramática real; sólo queda una colección de estampas, algunas de las cuales tienen su gracia, pero que nunca consiguen integrarse en un conjunto coherente (Guarner 1987).

Comme à son habitude, la revue cinématographique *Dirigido por* ne se laisse pas convaincre par la dernière réalisation d'Eloy de la Iglesia. Carlos García Brusco la condamne sans appel : « la exposición peca, como es habitual en la obra de tan preclaro talento, de la habitual primariedad, de los característicos trazos gruesos, de la complacencia demagógica y todas las taras que se asocian a su cine... » (García Brusco 1987).

Le jugement le plus indulgent provient d'un habituel pourfendeur de l'œuvre d'Eloy de la Iglesia. Même s'il lui reproche son caractère tendancieux, et en dépit d'une fin, selon lui, prévisible et sans grand intérêt, le critique du quotidien conservateur ABC, Pedro Crespo, reconnaît néanmoins que *La estanquera de Vallecas* fonctionne en tant que comédie (Crespo 1987).

La estanquera de Vallecas ne connaît pas un meilleur sort critique lors de ses nombreuses diffusions à la télévision, à l'exception encore une fois du quotidien ABC qui, sous la plume de César Santos Fontenla, le considère comme le meilleur film d'Eloy de la Iglesia (Santos Fontenla 1989). Ainsi, *Diario 16* le décrit comme « una mediocre mezcla de grotesca comedia, suspense dramático y, cómo no, el alegato social pertinente con el que Eloy de la Iglesia siempre pretende adornar sus films » (*Diario 16* 1989a), alors que la rubrique télévision de *El País* décrète sèchement quelques années plus tard : « es una pena que sea tan mala » (Albert 1993).

CHAPITRE 4.

Silence, hommages et retour à la réalisation

1. Un long silence : l'expérience de la marginalité

Après le tournage de *La estanquera de Vallecas*, Eloy de la Iglesia tente sans succès d'adapter *Imán*, le roman antimilitariste de Ramón J. Sender publié en 1930. Le projet nécessite d'importants moyens matériels et humains car il s'agit d'un film d'époque dont l'action est située au Maroc pendant la Guerre du Rif. Il affirmait par ailleurs ne pas avoir renoncé à tourner *Galopa y corta el viento* au Pays basque tout en reconnaissant les difficultés de mener à bien un tel projet :

[...] yo no renuncio a volver a rodar en Euskadi, pero soy consciente de lo difícil que resulta bregar con un partido como el PNV que se muestra beligerante en cuestiones de moral aldeana. En mi anterior película, el partido y tras él la televisión vasca, trató de ejercer funciones claramente censoras. Éste es uno de los factores que están frenando el desarrollo de un cine vasco potente y libre (Fernández 1986).

Mais sa situation personnelle devient de plus en plus chaotique, son addiction à l'héroïne dont il souffre depuis plusieurs années le fait sombrer dans la marginalité qui le fascinait tant et qu'il avait si bien évoqué dans ses films. Commence alors un long silence créatif qui va durer ans quinze ans, les portes se ferment, la profession lui tourne le dos. Plusieurs de ses plus proches amis et collaborateurs partagent le même sort et se voient aussi attrapés dans la spirale de la drogue et de l'autodestruction : Gonzalo Goicoechea, José Luis Manzano, El Pirri. Pour tous les trois, *La estanquera de Vallecas* marquera la fin de leur carrière. La relation faite de fascination réciproque avec José Luis Manzano, son acteur fétiche, devient de plus en plus conflictuelle. Eloy de la Iglesia, qui a comparé cette situation de dépendance affective avec les effets destructeurs de la drogue (Mauri 1998 : 98), la décrit comme : « una mutua fascinación de mecanismos insospechados, como el juego de Frankenstein, que resulta una metáfora bonita, aunque hay otra metáfora

cinematográfica más acorde: la del vampiro, en la que ambos nos sumergimos sin analizar las posibles consecuencias » (Mauri 1998 : 84).

La réalité rejoint alors la fiction. En 1988, El Pirri que l'on avait pu voir dans *Navajeros*, *La mujer del ministro*, *Colegas* y *El pico 2* est retrouvé mort sur un terrain vague, une aiguille planté dans le bras. Quelques mois auparavant, il avait fait un séjour à la prison de Carabanchel après avoir dévalisé un voyageur dans le métro pour s'acheter sa dose d'héroïne (Santa Cecilia 1988). José Luis Manzano suit le même chemin, il alterne tentatives de désintoxication et rechutes. Il est envoyé lui aussi à la prison de Carabanchel qu'il avait connu dans la fiction dans *El Pico 2*, après avoir attaqué un passant sur la Gran Vía avec une seringue (Sherry 1992a). Le jeune acteur décède quelques mois plus tard d'une overdose au domicile d'Eloy de la Iglesia, le 20 février 1992, alors qu'il bénéficiait d'un régime de semi-liberté à la prison de Yaserías (*El País* 1992, *ABC* 1992)¹²⁶. La mort de José Luis Manzano représente un coup terrible pour le cinéaste.

Au cours des années suivantes les conséquences de l'addiction à l'héroïne emporteront aussi Javier García (l'interprète de Urko dans *El pico*), Lali Espinet (la Betty des deux *Picos*), et Antonio Flores qui incarnait un des trois jeunes protagonistes de *Colegas*. Le nom du réalisateur et de ses acteurs est passé en quelques années des néons et des affiches géantes des cinémas de la Gran Vía aux pages des faits divers et des magazines à scandale.

Eloy de la Iglesia vit dans un grand dénuement pendant plusieurs années, seuls quelques rares amis de la profession tenteront de l'aider (Mauri 1998 : 142). Le réalisateur s'est toujours exprimé avec une très grande pudeur sur cette période particulièrement éprouvante de sa biographie. A Carlos Aguilar et Francisco Llinás qui l'interrogeaient en 1996 à ce sujet il confiera simplement :

Ahí podríamos entrar en el psicodrama o el *reality-show*. Como sabéis, sufro un problema de intoxicación y comienzan a producirse un montón de crisis personales que me dificultan el trabajo, que me asustan a mí mismo y provocan que yo mismo me arrincone. [...] Hay también una inercia del no hacer. Y además a mis problemas personales se unen los problemas generales del cine español. Nunca ha sido fácil hacer cine en España, pero en estos momentos los problemas se agudizan y ello contribuye a que entre en un callejón sin salida, y tengo un auténtico bloqueo.

[...] la verdad es que mi última película no fue un fracaso, funcionó relativamente bien, y el parón no se debe a razones profesionales, sino personales,

¹²⁶ Sur les circonstances de la mort de José Luis Manzano, on peut consulter l'interview de Pedro Cid, le prêtre qui accompagna le jeune acteur dans ses tentatives de désintoxication (Loma 2011).

muy importantes en alguien que hacía un cine muy autodigerido, de modo que estos problemas personales repercuten en las películas y, en este caso, en dejar de hacerlas (Aguilar et Llinás 1996 : 171-173).

Les cures de désintoxication se succèdent à Madrid et à Barcelone, il fait même un séjour dans un hôpital psychiatrique (Mauri 1998 : 144). La vie se confond avec l'œuvre, estompant la frêle frontière qui sépare réalité et fiction. Eloy de la Iglesia avait commencé à flirter avec l'héroïne à l'époque du montage de *Navajeros*. La dépendance s'aggrave pendant le tournage de *Colegas* et surtout pendant celui de *El pico* à Bilbao (Mauri 1998 : 98), comme il le reconnaîtra plus tard : « Allí empecé mi viaje de ida y vuelta a los infiernos. Éramos un grupo de amigos y compañeros de profesión y caímos casi todos » (Arco 1995). L'énorme succès médiatique est cause de vertige et d'anxiété. C'est paradoxalement au printemps 1987, après une nouvelle cure de désintoxication, que commence un processus de déchéance personnelle et professionnelle. Il explique :

El abandonar la droga tendría que haber supuesto para mí una liberación positiva, que no sólo potenciara mi situación personal sino también la profesional. Sin embargo no ocurrió así. Se crea el vacío personal y profesional en el momento en que ya he abandonado el tóxico (Mauri 1998 : 154).

C'est le moment où il échoue dans ses tentatives pour adapter *Imán* au cinéma. Selon lui, la période de plus forte addiction aux drogues dures prit fin en 1989, mais les conséquences se firent sentir beaucoup plus longtemps, comme il le reconnaît lui-même : « Tardas mucho más tiempo en recuperarte de la marginación a la que te ha llevado la droga » (García 1996a).

Le magazine à grand tirage *Interviú* publia le 16 mars 1992 un reportage sur Eloy de la Iglesia intitulé « Abandonado, enfermo y solo » accompagné des dernières déclarations de José Luis Manzano avant sa mort et illustré de photos volées qui présentait le réalisateur dans un état d'indigence la plus totale, drogué et malade du SIDA, à côté d'un encart annonçant la mort de Néstor Almendros des suites de cette même maladie. On pouvait lire dans les colonnes de l'hebdomadaire une description sordide de ses conditions de vie :

En el domicilio del director de cine, tercero derecha del número 5 de calle Rafael de Riego, la puerta se halla completamente rota y permanece entornada día y noche. A través del hueco abierto en la misma, se observa suciedad, papeles amontonados en el suelo y algunos enseres. Por la ventana se ven colchones y un estado de abandono general. La luz y el teléfono están cortados.

Entre los vecinos, nadie sabe ni quiere saber cuándo entra o sale el inquilino. Algunos no ocultan su descontento por la presencia de Eloy de la Iglesia en el inmueble: «A ver si se va de una vez ese indeseable. El propietario está desesperado. Le han destrozado la puerta, la han partido en dos, y entran a gatas como las ratas», dijo uno de ellos.

La portera del edificio tampoco está contenta con el inquilino: «se pone como un loco –dice–. Por la noche deja abierto el portal poniéndole una cuña de cartón a la puerta para que puedan entrar sus amigos. Algún día van a quemar la casa con sus velas encendidas, porque ya ni siquiera tienen luz eléctrica» (Sherry 1992b).

L'article s'achevait sur l'apparition spectrale d'Eloy de la Iglesia : « Después de larga espera, los reporteros lo encontraron a la puerta de su casa. Eloy de la Iglesia está irreconocible. Intentó pasar de largo sin entrar en el portal. Esbozó una sonrisa y exclamó: “¿Por qué me sacáis fotos?”. Acto seguido, dio media vuelta y desapareció » (Sherry 1992b).

Ce reportage sensationnaliste ruina durablement ses espoirs de revenir dans la profession. La légende du réalisateur déchu s'installe, comme le rapporte le magazine *Tiempo* : « Decían que vivía escondido, asustado, con SIDA ; que lo echaban de las pensiones, que dormía en la calle y en el Metro » (Arco 1995).

On retrouve cette légende sous les traits d'un personnage de fiction dans le film *Chevrolet* (1997) de Javier Maqua. Celui-ci s'inspire très librement des rapports orageux entre Eloy de la Iglesia et José Luis Manzano pour donner vie à Gaspar, un ancien réalisateur célèbre qui vit comme un clochard dans une vieille Chevrolet abandonnée et à son ex amant et acteur fétiche, El Brujas, un jeune dealer héroïnomane qui se prostitue. Gaspar est devenu une épave à l'image de la vieille voiture qui lui sert d'abri de fortune. El Brujas est plein de rancœur pour un homme qui lui a tout donné avant de l'entraîner dans sa chute. Tous deux sont poursuivis par des journalistes de la presse sensationnaliste qui cherchent à les réunir sur une photo et par une bande de *skinheads* qui veulent nettoyer le quartier. Javier Maqua a reconnu que l'idée du film était née d'une rencontre fortuite avec José Luis Manzano peu de temps avant sa mort (Sartori 1997).

Eloy de la Iglesia parvient néanmoins à s'arracher à la spirale de l'addiction. En février 1995, il affirme dans un reportage du magazine *Tiempo* être sorti de l'enfer de la drogue depuis plusieurs années :

Vi cómo la microcomunidad en la que yo me movía se destruía, las personas más queridas se morían. Ves que no compensa. Además me quedé sin un duro y me resultaba impensable entrar en una dinámica delictiva. Necesitaba hasta 100.000

pesetas diarias y no era cuestión de atracar bancos: y no dije, bueno, como no tengo dinero para esnifar pues voy a pincharme. No.

[...] Evidentemente me quedé sin un puto duro y sin las comodidades que tuve siempre, pero no es verdad lo de que llegué a dormir en la calle (Arco 1995).

Il apportera son témoignage quelques mois plus tard dans un débat à la télévision intitulé « Desengancharse de la heroína » (TVE 05-06-1995) sans jamais tenir un discours moraliste sur la question.

2. La reconnaissance tardive

L'année 1996 marque un point d'inflexion dans la carrière chancelante d'Eloy de la Iglesia, qui le tire définitivement de l'oubli dans lequel il était tombé. Le Festival de Saint-Sébastien, sous la direction de l'ancien critique Diego Galán, inclut dans son programme une rétrospective de l'intégralité de son œuvre. Cet important hommage s'accompagne de la publication, en collaboration avec la Filmoteca Vasca, de l'ouvrage *Conocer a Eloy de la Iglesia*, la première monographie consacrée au réalisateur, qui réunit trois textes signés par Casimiro Torreiro, Carlos Losilla et José Luis Marques, suivis d'une longue interview du réalisateur menée par Carlos Aguilar et Francisco Llinás. Par ailleurs, le public réagit très favorablement et remplit les salles où sont projetés ses films :

[...] la [retrospectiva] que tuvo como protagonista a Eloy de la Iglesia y su cine rupturista y provocador encontró un terreno fértil entre sus filmes y un público joven que conectó imprevistamente con él, hasta el punto de erigirse en uno de los grandes acontecimientos de esta 44 edición (Torreiro 1996c).

L'hommage rendu par le Festival de Saint-Sébastien marque la reconnaissance institutionnelle et critique d'un cinéaste décrié puis oublié, même si le retour derrière les caméras devra encore attendre plusieurs années.

La presse unanime célèbre la résurrection du cinéaste. L'écrivain Luis Antonio de Villena, les critique Carlos Heredero et Casimiro Torreiro rendent hommage au « martyr païen » (Villena 1996), au « cinéaste nécessaire » (Heredero 1996), « au provocateur invétéré » (Torreiro 1996b). Les interviews et les articles se succèdent (*ABC* 1996, Usieta 1996, García 1996a, García 1996b, García 1996c ; Muñoz, Diego 1996 ; Chamorro 1996 ; Sánchez, Mariano 1996).

En 2001, Eloy de la Iglesia fait partie du jury du Festival de Saint-Sébastien. En 2002, il reçoit le prix Ama Lur remis par l'Association des Producteurs Audiovisuels Indépendants du Pays basque, en reconnaissance à sa trajectoire professionnelle. En 2004, il reçoit le prix Sant Jordi de Radio Nacional de España pour l'ensemble de sa carrière.

La France, où à l'exception de *Una gota de sangre para morir amando* (rebaptisé *Le bal du vaudou*) aucun autre de ses films n'avait été distribué commercialement, le découvre à son tour lors d'une rétrospective organisée en septembre 2003 par L'Étrange Festival au Forum des images à Paris. Cette manifestation consacrée, selon ses organisateurs, au cinéma déviant, aux metteurs en scène injustement marginalisés par l'histoire officielle du cinéma et aux points de vue à contre-courant projette sept de ses œuvres : *La semana del asesino*, *Una gota de sangre para morir amando*, *La criatura*, *El diputado*, *El pico*, *El pico 2* et *Los novios búlgaros*, son dernier film. Les quotidiens nationaux s'intéressent à ce réalisateur inconnu venu d'Espagne¹²⁷. Sous le titre : « Eloy de la Iglesia, l'âme damnée », Philippe Azoury lui consacre un long article dans *Libération*, dans lequel il établit des points de contact avec un autre cinéaste de la marge : Fassbinder :

D'un style sec, réaliste mais à sa façon, s'attaquant aux fêlures et aux pulsions autodestructrices, les regardant avec une minutie clinique et un sang-froid magnifique, le cinéma d'Iglesia a souvent été comparé à celui de Fassbinder. Outre une fascination pour l'univers interlope des drogués et des gays, les deux cinéastes partagent une même veine « urgentiste », l'un en Allemagne l'autre en Espagne, relevant les dégâts d'une vie sous, pendant ou après le fascisme (Azoury 2003).

Dans *Le Monde*, Samuel Blumenfeld, considère Eloy de la Iglesia « dont le travail subversif accompli surtout dans les années 1970 et 1980 avec des films qui abordent la zoophilie (*La Créature*, 1977), la violence urbaine (*Le bal du vaudou* 1973), la drogue (*L'Enfer de la drogue*, 1983), ou la figure du tueur en série (*La Semaine d'un assassin*, 1972) » comme le chaînon manquant entre Luis Buñuel et Pedro Almodóvar (Blumenfeld 2003).

¹²⁷ Lors de l'hommage à Saint-Sébastien, l'envoyé spécial de *Libération*, Edouard Waintrop, avait déjà attiré l'attention du public français sur « un cinéaste espagnol tout à fait à part » (Waintrop 1996).

3. *Los novios búlgaros* (2003)



Malgré les hommages et les rétrospectives qui se multiplient depuis 1996, le retour dans la profession s'avère difficile, car Eloy de la Iglesia porte encore les stigmates de l'ex héroïnomane. Ce n'est qu'en 2003, après une interruption de quinze ans, qu'il pourra enfin tourner son vingt-deuxième film, *Los novios búlgaros*, qui sera aussi le dernier de sa longue filmographie. Rappelons qu'entre 1966 et 1986, il avait enchaîné 21 films.

Auparavant, il avait fait un détour par la télévision avec la mise en scène du *Calígula* de Camus pour le programme théâtral de TVE *Espacio 1* en 2001.

Genèse

C'est l'appui décisif d'un groupe d'amis qui permet à Eloy de la Iglesia de revenir à la réalisation. Le réalisateur Pedro Olea met à son service sa société de production Altube Filmeak. L'acteur Fernando Guillén Cuervo, qui avait doublé José Luis Manzano dans *La estanquera de Vallecas* et avait fait partie de la distribution de

Caligula, s'associe au montage financier à travers la compagnie Cuervo Films, créée pour l'occasion. Un troisième producteur, Eduardo Campoy se joint au projet qui reçoit en outre le soutien des télévisions publiques nationale et basque et du Ministère de la Culture.

Pour son retour derrière les caméras, Eloy de la Iglesia a besoin à nouveau de la caution d'un texte littéraire. Son choix se porte sur le roman d'Eduardo Mendicutti *Los novios búlgaros*, publié en 1993. Il signe le scénario avec Fernando Guillén Cuervo, qui coproduit le film et interprète le personnage principal, et un nouveau venu, Antonio Hens, le réalisateur remarqué du court métrage *En malas compañías*.

Le nouveau projet d'Eloy de la Iglesia mêle deux de ses thèmes de prédilection : l'homosexualité et la marginalité, et un troisième plus contemporain, l'immigration. Le film confronte en effet sur un ton de comédie mélancolique et cynique les folles embourgeoisées du quartier de Chueca à Madrid et des jeunes immigrés venus des pays de l'Est à la poursuite du rêve occidental, qui vendent leur corps et se livrent à toutes sortes de trafics. Daniel, un homosexuel de bonne famille jouissant d'une honorable position sociale, passe son temps libre dans les bars et les saunas gays avec ses amis à draguer de jeunes immigrés slaves. C'est là qu'il rencontre Kyril, un séduisant bulgare dont il tombe éperdument amoureux. Il vit avec lui et contre rémunération une relation parfaite jusqu'au jour où Kyril commence à lui emprunter de grosses sommes d'argent, disparaît de plus en plus souvent et fait venir sa petite amie, Kalina, à Madrid. Mais Daniel est prêt à risquer sa sécurité et son statut social pour lui. Le scénario a introduit des péripéties rocambolesques absentes du roman, en faisant intervenir la mafia bulgare et un trafic de matériel radioactif extrêmement dangereux.

Réception

Après son passage dans une section parallèle de la Berlinale, *Los novios búlgaros* est présenté au Festival de cinéma espagnol de Malaga et à la SEMINCI de Valladolid, ainsi que dans la section Made in Spain du Festival de Saint-Sébastien. Il sort en Espagne le 30 avril 2003 mais n'attire que 86. 520 spectateurs pour une recette totale de 380.902 euros, alors que le budget s'est élevé à deux millions d'euros. Il est programmé dans le circuit des festivals LGTB (Miami, Boston, New

York, Copenhague, Seattle, Atlanta, Sydney, Melbourne, Cleveland, Tokyo) et est distribué dans quelques grandes villes nord-américaines en direction du public gay par la compagnie spécialisée TLA qui l'édite ensuite en DVD sous le titre *Bulgarian Lovers*. Le film s'attire des critiques favorables dans *The New York Times* (Holden 2004) et dans *Variety* (Stratton 2003). En France il est présenté dans le cadre de L'Etrange festival à Paris, puis sort directement en DVD, sous le titre *L'amant bulgare*, par le distributeur spécialisé en cinéma gay Optimale.

La presse espagnole célèbre le retour au cinéma d'Eloy de la Iglesia après plus de quinze ans d'absence (Silió 2002, *El Mundo* 2002, Perláez et Fernández 2003) mais la critique juge durement son nouveau film.

Miguel Ángel Huerta dans *Cine para leer* fait état de sa profonde déception face à ce film insignifiant et superficiel où on ne retrouve aucune trace de la combativité passée du réalisateur de *Navajeros*, *Colegas* ou *El pico* :

La crisis de ideas que algunos nos empeñamos en ver en el cine español tiene uno de sus aspectos más visibles en la decadencia de los curtidos guerreros que antaño disparaban balazos de plomo duro y ahora juguetean con armamento de fogeo. Ése parece ser el triste y sorprendente caso de Eloy de la Iglesia. Triste por el bochornoso espectáculo al que asiste el espectador de *Los novios búlgaros*. Y sorprendente porque podía esperarse del cineasta un sentido de la resistencia que acaba de traicionar con un inefable producto que ha hecho de la estilización amaneramiento y de la homosexualidad, mariposeo de *reionas*.

Y es que, después de quince años de retiro de esta selva que es el cine patrio, cabía esperar de Eloy de la Iglesia aquel punzante espíritu de luchador infatigable, ése que le condujo al lado oscuro de los márgenes sociales. [...]

El que fuera guerrillero con causa se ha apuntado ahora al cine español edulcorado y falso que se produce con indiscutible oficio en el acabado y absoluta nadería en sus carnes. [...]

Parece que al disidente lo hayan convertido en guerrillero de salón burgués que dice *caca* para ofender. Qué lamentable y triste decepción (Huerta 2003).

Le critique de *El País*, Ángel Fernández-Santos, qui avait déjà signalé la réserve avec laquelle le public avait accueilli le film au Festival de Berlin, partage cet avis. Il écrit : « Este retorno de Eloy de la Iglesia al cine en activo quiere salirse de la norma y ser una película de riesgo, pero no lo logra [...] se queda a medio camino de donde quiso llevarnos (Fernández-Santos 2003).

Il ne reste guère que Casimiro Torreiro pour porter un jugement positif sur *Los novios búlgaros* dans *Fotogramas* :

Nada hacía prever que el regreso al cine, después de 17 años, de Eloy de la Iglesia, un cineasta esencial en los tiempos de la Transición y los primeros 80, iba a

saldarse con un resultado tan positivo. [...] Pero nuestro hombre, que ha hecho de la provocación su arma, ahora y siempre, vuelve a sorprender con la impecable puesta en escena (es *Los novios búlgaros* el film mejor rodado de un cineasta que jamás ha hecho de la delicadeza y el trazo fino su marca de estilo) de una historia triste, como lo son todas las de seres solitarios, aunque estén rodeados de gente; matizadamente triste, no llorona ni lastimera. [...] Osada, excelentemente contada y desasosegante, *Los novios búlgaros* confirma que el cine español no podía darse el lujo de tener alejado por más tiempo a su más incómodo, provocador cachorro (Torreiro 2003).

Epilogue

Los *novios búlgaros* sera le dernier film d'Eloy de la Iglesia qui ne pourra mener à bien aucun autre projet avant son décès survenu en mars 2006 à l'âge de 63 ans. Il avait évoqué notamment son intention d'adapter une autre pièce de Camus : *Les justes*, ainsi qu'un récit de l'écrivain gaditan Faelo Pouillet : *Yo Juan, el discípulo amado*, qui offre une image beaucoup plus humaine que divine du Christ et qui sera finalement mise en scène par Emilio Ruiz Barrachina en 2010 sous le titre *El discípulo*.

Eduardo Mendicutti, l'auteur de *Los novios búlgaros*, qui l'a rencontré à la fin de sa vie, raconte ses dernières années :

Conocí sus serios achaques –que él intentaba ocultar pudorosamente–, sus descaros y sus inseguridades, sus triquiñuelas para conseguir la colaboración entusiasta del que se le pusiera por delante, sus dificultades para convencer a la industria con nuevos proyectos, sus desencantos e incredulidades. Y su coraje, su inteligencia, su retranca, sus monumentales cabreos contra la estupidez y la incomprensión de unos y de otros, y su mal disimulada satisfacción por los homenajes, nacionales e internacionales, que empezaban a lloverle (Mendicutti 2006)

Tous les médias rendent hommage au parcours singulier du « cinéaste de la marginalité », à « un des réalisateurs les plus représentatifs et engagés de la Transition ». Diego Galán, qui l'a bien connu, rédige une longue nécrologie dans *El País*, dans laquelle il fait le bilan suivant de son œuvre :

Tuvo que pasar tiempo para que Eloy de la Iglesia fuera reconocido como un auténtico autor cinematográfico, y comenzaron entonces a lloverle homenajes y retrospectivas, que él acogía con el alivio de saberse comprendido al fin. Quizás nunca rodó lo que se entiende por una obra maestra pero supo estar al día en las preocupaciones de la calle. Sus películas eran desmadejadas y reiterativas (alguien dijo perversamente que sólo retrataban lo obvio) pero hoy son un testimonio vivo de aquellos años, un documento social de la España del franquismo que otras películas no han reflejado con similar crudeza. [...]

Le han quedado proyectos sin realizar, pero es que el cine de nuestros días no parece estar dispuesto a acoger propuestas tan agresivas como las que él ofrecía. [...]

Sea como fuere, en las buenas y en las malas películas de Eloy de la Iglesia hay un ejemplo de compromiso con la realidad inmediata, gran honestidad y riesgo, lo que es mucho decir frente a buena parte del cine que vemos a diario (Galán 2006).

Dans *El Mundo*, Francisco Marinero passe en revue sa prolifique filmographie et fait un portrait plus mesuré du réalisateur :

Revisando su filmografía, se sospecha que Eloy de la Iglesia fue una víctima de la mala educación en colegios religiosos de aquella época y, a la vez, un permanente rebelde contra la misma, encontrando en el cine, en la ficción, tanto una vía de escape de aquella lúgubre realidad como un vehículo para manifestarse contra una moral represiva que, además, resultaba hipócrita en muchos casos, como quiso subrayar con trazos a veces tan gruesos que sólo lograban desvirtuar su propósito (Marinero, Francisco 2006).

Antonio Weinrichter souligne dans *ABC* la singularité d'un metteur en scène à contrecourant :

[...] persiguió una noción de cine popular muy distinta a la que profesaban sus colegas y a la que defendía la crítica contemporánea. [...]

De la Iglesia se aleja de la pulcritud y la escritura elíptica que el cine español ha heredado de la época de la censura y la disidencia y trabaja con materiales menos nobles, sin rehuir ni mucho menos lo escabroso y privilegiando el naturalismo, lo melodramático y lo declaradamente didáctico: el suyo es un cine de tesis con formas amarillistas que le valió el desapego de cierta crítica y acusaciones de torpeza narrativa. La percepción de su obra cambió después cuando se le recuperó arguyendo que había sabido crearse un terreno propio inyectando las formaciones de los géneros populares con una ideología izquierdista (Weinrichter 2006).

En France, *Libération* fait paraître une brève note nécrologique qui résume ainsi le parcours du cinéaste :

Figure sombre peu connue en France, le réalisateur Eloy de la Iglesia est mort le 23 mars. Né en 1944 au Pays basque, il s'attaque, sur la fin du franquisme, aux hypocrisies de la société espagnole et à ses frustrations sexuelles (*La Semaine d'un assassin*, 1972). Après la mort du dictateur, il inquiète le nouveau consensus avec *La Créature* (1977), histoire d'une femme qui préfère son chien à son mari réactionnaire, et *Le Député* (1978), qui dénonce l'impossibilité pour un homme politique espagnol d'être ouvertement homosexuel. Façon Fassbinder, d'autres hurlements de société suivront (22 films en tout) jusqu'aux *Amants bulgares* (2003), une comédie gay (*Libération* 2006).

DEUXIEME PARTIE

La marginalité à l'écran

Après avoir souligné la position en marge d'Eloy de la Iglesia dans le contexte du cinéma espagnol, par son dessein original d'introduire un discours critique radical dans des films destinés au plus grand nombre, nous nous proposons, dans un second temps, de montrer l'importance que revêt la marginalité dans l'ensemble de sa filmographie. Nous analyserons comment celle-ci y est représentée et les figures qu'elle adopte en fonction des différentes circonstances historiques, car de ce point de vue, le contexte sociopolitique va être déterminant dans la structure narrative et les modèles génériques choisis. La filmographie d'Eloy de la Iglesia s'étend sur deux périodes historiques majeures très distinctes : la dictature franquiste et la transition démocratique. L'abrogation tant attendue de la censure en novembre 1977 marque un changement considérable dans son œuvre car elle libère la parole cinématographique, jusque-là obligée de prendre des voies détournées pour délivrer un discours critique. Rappelons que les censeurs se sont montrés jusqu'au bout particulièrement sévères avec les films d'Eloy de la Iglesia, allant jusqu'à interdire la sortie de *Los placeres ocultos* pendant plusieurs mois en 1977.

Nous nous attacherons tout d'abord à montrer comment sous le franquisme ses films mettent en scène des personnages déviants, dont l'existence même questionne l'ordre établi, pour nous intéresser ensuite à deux formes particulières de marginalité, l'homosexualité masculine et la délinquance juvénile, qui vont prendre une place prépondérante dans la filmographie du réalisateur au sortir de la dictature, pour donner lieu à un discours explicite de dénonciation sociale.

CHAPITRE 1.

Eloy de la Iglesia, cinéaste de la marginalité

1. La fascination de la marge

L'œuvre cinématographique d'Eloy de la Iglesia est marquée par la marginalité – ou pour être plus précis par une convergence de marginalités –, si l'on définit cette dernière comme étant un écart par rapport à une norme morale, sociale, politique ou esthétique.

Ce motif traverse l'œuvre du réalisateur, depuis ses premiers « balbutiements génériques »¹, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, jusqu'à son dernier film, *Los novios búlgaros*, réalisé en 2003, et lui donne une indiscutable cohérence interne. Le réalisateur met son cinéma au service d'un dessein original et transgressif qui consiste à analyser la société espagnole à partir de ses marges, pour mieux identifier et dénoncer ses mécanismes répressifs et ses zones d'ombre. Il se livre ainsi à une véritable entreprise de dévoilement du corps social dont il met à nu les rouages et les failles.

Cinéaste irrévérencieux, Eloy de la Iglesia a placé d'emblée son cinéma sous le signe de la transgression morale, sociale et sexuelle et a très tôt manifesté un vif intérêt pour la déviance et les marges. La non-conformité par rapport à la norme, qui « proclame ce qui doit être ou être fait ou pensé ou senti » (Javeau 1997 : 189), est au cœur d'une réflexion sur les relations entre l'individu et la société. Au-delà de sa diversité générique, thématique ou esthétique, sa filmographie aborde avec une rare cohérence la question de la différence, du pluralisme et de la réévaluation des codes sociaux, politiques ou culturels. Ses films décrivent des situations en dehors des valeurs communément admises et s'attachent à représenter les exceptions, les exclus dont l'existence dérange, ceux qui sont laissés aux marges de la société et de la représentation, afin de montrer les limites et les contradictions du discours dominant. Le protagoniste d'Eloy de la Iglesia est toujours l'autre, le différent, celui qui n'agit

¹ L'expression est de Casimiro Torreiro (1996a : 19).

pas conformément aux normes morales ou sociales, celui qui par son comportement, sa sexualité ou son statut économique et social est placé en dehors des structures et de la culture établies. Il s'agit d'un cinéma qui fait l'éloge de la force subversive de la marginalité, car la marge est aussi un espace de liberté qui échappe au contrôle normatif et qui permet de s'affranchir des limites imposées pour être enfin soi-même. Cela est particulièrement vrai dans le domaine de la sexualité, comme le fait remarquer le réalisateur : « Cualquier relación libre de sexo es una forma marginada, porque las relaciones 'standard' marcadas por la sociedad son totalmente represivas y cualquier intento de liberalización es una forma de marginación » (Masó 1978a).

Comme le signale très justement Carlos Losilla (1996 : 50), il y a une continuité évidente entre les personnages appartenant aux différentes étapes de la filmographie d'Eloy de la Iglesia : le boucher-assassin de *La semana del asesino* et le jeune délinquant de *Navajeros* vivent tous deux dans un contexte social qui les exclut et échouent lamentablement dans leur tentative de rébellion. Le prolétaire manipulé et écrasé par la classe dominante de *La otra alcoba* ou *La mujer del ministro* se retrouvera quelques années plus tard dans la figure désespérée du chômeur vieillissant réduit à cambrioler un bureau de tabac dans *La estanquera de Vallecas*, de même que Tocho, son comparse dans ce dernier film, semble une prolongation pathétique du jeune José de *Colegas*, qui ne parvenait pas à trouver sa place dans la société et qu'interprétait le même acteur, José Luis Manzano. Le sculpteur homosexuel qui fait office d'ange gardien pour Paco dans *El pico*, rappelle à bien des égards le Néstor de *La semana del asesino* qui assumait le même rôle auprès de Marcos. Le personnage de Nes, le jeune voyou hétérosexuel qui vend son corps à de riches bourgeois, apparaît, interprété par le même acteur, Ángel Pardo, à la fois dans *Los placeres ocultos* et *El diputado*. On pourrait multiplier à l'envi les exemples de ce jeu d'échos et de correspondances se répondant d'un film à l'autre.

Un même film confronte souvent différents types de marginalité qui finissent par se rejoindre, ainsi dans *La semana del asesino*, qui contient déjà en germe bien des thématiques qui seront développées par la suite, Marcos, l'ouvrier solitaire, assassin malgré lui, et Néstor, le jeune homosexuel partagent une solitude semblable en marge de l'espace social. Eduardo et Roberto, les homosexuels bourgeois de *Los placeres ocultos* et *El diputado*, contraints de mener une double vie par la pression sociale, entrent en contact avec de jeunes garçons issus du lumpenprolétariat qui

monnaient leurs charmes, précurseurs des *quinquis* qui apparaîtront un peu plus tard dans la filmographie du réalisateur.

Le cinéaste s'est expliqué à de nombreuses reprises sur son intérêt pour les groupes marginaux, un microcosme qui à son sens représente un révélateur ou un concentré des problèmes affectant l'ensemble de la société, ainsi dans un entretien publié par le quotidien *El País* en 1982, il déclarait :

[...] los problemas de las minorías marginales son los mismos que los de la sociedad en general, pero como una caricatura desgarrada de ellos. Desde este desgarró, las minorías marginadas viven los mismos problemas que el resto de la gente, pero que éstos no se atreven a evidenciar (*El País* 1982).

Dans la mesure où elle met en cause la norme ou le point de vue dominant, la marginalité peut en effet aider à identifier et à analyser les discours et les tensions qui marquent une société à une période donnée. Loin d'être perçue comme une menace ou un mal dont il faudrait se débarrasser pour protéger le corps social, elle permet au contraire de faire apparaître ses dysfonctionnements et de dénoncer l'action répressive qu'exerce la société à l'encontre de l'individu, afin de mettre en question l'ensemble des représentations sur lequel repose l'ordre social.

A cela, il faudrait bien sûr ajouter une dimension biographique qui se manifeste dans la porosité entre l'univers fictionnel décrit dans ses films et le propre vécu du réalisateur ou de ses acteurs. Militant du parti communiste et homosexuel, Eloy de la Iglesia se considérait lui-même comme un marginal dans une société conservatrice et machiste. Il déclarait dans un entretien :

[...] yo soy un marginado por muchos aspectos. He sido marginado en una sociedad de derechas no siéndolo, y he sido y soy marginado en una sociedad machista, teniendo yo unas apetencias sexuales que se escapan de esas directrices... Entonces yo soy un marginado, y como tal definiendo la marginación, estudio la marginación y analizo la marginación, porque para mí es un hecho cotidiano (Lagunero 1980)

C'est pourquoi, affirmait-il : « no me queda más remedio que hablar de los temas que me preocupan. Son problemas que yo he vivido de cerca por razones ideológicas y personales. Puede que otros no hablen de ellos porque viven en un mundo ajeno » (Muñoz, Diego 1986).

Il a connu ensuite dans sa chair les affres de l'addiction à la drogue et le dénuement le plus extrême qui l'ont plongé dans un long silence créatif, une expérience partagée par plusieurs de ses jeunes acteurs qui subiront le même destin tragique que leurs doubles fictionnels. Entre 1987 et 1996, des suites de sa dépendance à l'héroïne, Eloy de la Iglesia vit dans l'indigence la plus totale. Son acteur fétiche, José Luis Manzano, avec qui il entretient une relation orageuse, meurt chez lui d'une overdose en 1992 (Arco 1995). La marginalité qu'il décrit dans ses films, le cinéaste la connaît en effet directement de l'intérieur, comme nous le donnent discrètement à voir ses fugitives apparitions dans la diégèse, à l'affût de petites frappes devant le cinéma Carretas, haut-lieu de la drague homosexuelle à Madrid, dans *Navajeros*, ou encore sous les traits de l'assistant d'un réalisateur de cinéma qui achète à Paco sa dose d'héroïne dans *El pico*. Ces clins d'œil au spectateur sont une façon d'asseoir sa légitimité à traiter de sujets marginaux qui font partie de son expérience vitale.



Navajeros 00 :08 :27



El Pico 00 :17 :48

Eloy de la Iglesia est encore revenu sur son attirance pour la marginalité dans des déclarations au supplément dominical du quotidien *El Mundo* publiées en 2001, après sa longue traversée du désert, alors qu'il travaillait à l'adaptation du roman d'Eduardo Mendicutti *Los novios búlgaros* :

Encuentro una fascinación por esa clase social (que no es la mía), pero a la que entiendo porque yo, desde una situación cómoda, no dejo de estar dentro de cierto mundo de marginación. Creo que es un problema puramente sensitivo. Me parece más apasionante cinematográficamente reflejar eso que hacer una alta comedia. Es un tema morboso y estético mío. Me siento atraído, me gusta verlo y hablar de ello (*El Mundo* 2001).

Une fascination qui a fini par l'entraîner lui-même dans la marginalité, comme il l'explique dans ce même entretien : « Fue un fenómeno inevitable. Hay un mimetismo en lo escabroso, y vas entrando en unas áreas de sordidez alucinante. Es un miedo incontrolado que no deja de atraerte. Yo descubrí en mí mismo eso de lo que tantas veces te permites hablar y opinar: lo marginal » (*El Mundo* 2001).

2. Rendre la marge visible

Au-delà de l'empathie certaine qu'il ressent pour les groupes marginaux, Eloy de la Iglesia éprouve également le besoin impérieux de témoigner d'une réalité méconnue car trop souvent escamotée, tergiversée, voire sciemment occultée, et dont l'absence dans l'espace médiatique en avait fait un motif transgressif. Ses films donnent la parole et un visage aux marginaux longtemps ignorés, car symboles d'un désordre social que la propagande franquiste, n'avait de cesse de nier.

Sans même parler de la répression féroce contre toute forme d'opposition politique, le franquisme s'est en effet distingué par son combat contre toute expression de déviance dans l'espace public ou privé par rapport aux valeurs du national-catholicisme. La propagande du régime et la censure ont fait la promotion de l'uniformité et de la conformité, comme l'explique David Corkill (2000 : 50), la diabolisation de « l'autre » ne se limite pas uniquement aux opposants politiques mais inclut toute manifestation d'une différence. Le discours officiel franquiste niait purement et simplement l'existence même des comportements déviants. Le critique Roberto Cueto (1998 : 9) cite à titre d'exemple édifiant un commentaire de Fernando Méndez-Leite dans son *Historia del cine español* (1965 : 528), au sujet d'un film de José María Nunes, *No dispares contra mí* (1961), mettant en scène la cavale désespérée d'un jeune bourgeois qui, à la suite de mauvaises fréquentations, avait sombré dans la délinquance, l'historien écrit : « se ha extremado la pintura de tipos y situaciones copiados de otros films de procedencia yanqui o francesa, en los cuales abundan esos tipos de indeseables y gamberros que por suerte escasean en nuestra Patria ». Donner une image au désordre et à la marginalité c'était remettre en question le mythe entretenu par le régime d'une société sans conflits, vivant en parfaite harmonie grâce aux « vingt-cinq années de paix » et au soi-disant miracle économique espagnol lancé par les technocrates de l'Opus Dei qui ne profita nullement à l'ensemble de la population.

La dictature avait mis en place un appareil législatif répressif pour surveiller et punir toute forme de déviance sociale. Aux vagabonds, aux voyous, aux dépravés et autres types indésirables, le régime appliqua d'abord la Ley de Vagos y Maleantes, une disposition légale datant de 1933², qui fut modifiée en 1954 pour inclure les

² L'article 2 de la loi liste les catégories auxquelles elle s'applique : « Podrán ser declarados en estado peligroso y sometidos a las medidas de seguridad de la presente Ley [...] : los vagos habituales [...],

homosexuels parmi les asociaux dangereux. Ainsi que le déclare l'exposé des motifs, cette loi préventive ne sanctionnait pas à proprement parler des délits mais tentait de les prévenir en soumettant des catégories d'individus potentiellement dangereux à des mesures d'internement, de contrôle ou d'éloignement, laissant une large place à l'arbitraire dans son application³. En effet, comme nous le rappelle Roberto Cueto : « no era necesaria una conducta aberrante o delictiva, hacer algo, sino que el mero hecho de ser o representar ciertas actitudes que chocaban con la ideología imperante era suficiente para acabar entre rejas » (Cueto 1998 : 9-10).

Le préambule du texte de la modification en précise les objectifs prophylactiques : « La producción de hechos que ofenden la sana moral de nuestro país por el agravio que causan al tradicional acervo de buenas costumbres, fielmente mantenido en la sociedad española, justifican la adopción de medidas para evitar su difusión » (BOE 1954 : 4862).

La Ley de Peligrosidad Social de 1970 qui remplace la précédente, ajoutait de nouvelles catégories d'asociaux dangereux, en fonction de l'évolution de la société. Etaient déclarés en état de dangerosité sociale :

Los que promuevan o fomenten el tráfico, comercio o exhibición de cualquier material pornográfico o hagan su apología.

Los que, con notorio menosprecio de las normas de convivencia social y buenas costumbres o del respeto debido a personas o lugares, se comportaren de modo insolente, brutal o cínico, con perjuicio para la comunidad o daño de los animales, las plantas o las cosas.

Los que integrándose en bandas o pandillas manifestaren, por el objeto y actividades de aquéllas, evidentes predisposición delictiva.

Los menores de veintiún años abandonados por la familia o rebeldes a ella, que se hallaren moralmente pervertidos (BOE 1970 : 12553).

los rufianes y proxenetas [...], los mendigos profesionales y los que vivan de la mendicidad ajena [...], los que exploten juegos prohibidos o cooperen con los explotadores [...], los ebrios y toxicómanos habituales [...], los que ocultaren su verdadero nombre, disimularen su personalidad o falsearen su domicilio [...], los extranjeros que quebrantasen una orden de expulsión del territorio nacional [...], los que observen conducta reveladora de inclinación al delito, manifestada por el trato asiduo con delincuentes y maleantes, por la frecuentación de los lugares donde éstos se reúnen habitualmente, por su concurrencia habitual a casas de juegos prohibidos y por la comisión reiterada y frecuente de contravenciones penales » (*Gaceta de Madrid* 1933 : 874).

³« Las establecidas por la presente Ley, mediante la que se modifican los artículos segundo y sexto de la Ley de Vagos y Maleantes de cuatro de agosto de mil novecientos treinta y tres, no son propiamente penas, sino medidas de seguridad impuestas con finalidad doblemente preventiva, con propósito de garantía colectiva y con la aspiración de corregir a sujetos caídos al más bajo nivel moral. No trata esta Ley de castigar, sino de proteger y reformar. También aspira la misma Ley a proteger la paz social y la tranquilidad pública contra las actividades, no constitutivas de delito o cuya delincuencia consta, pero no puede ser inmediatamente probada, de sujetos que, por su habilidad, escapan a través de las mallas de la Ley o eluden su aplicación, por cuya causa constituyen un serio peligro para una ordenada vida de la colectividad » (BOE 1954 : 4862).

Cette nouvelle législation anachronique insistait également sur la nécessaire rééducation de certains groupes déviants : homosexuels, prostituées, membres de bandes juvéniles et jeunes en rupture de ban, qui pouvaient représenter un risque pour l'ordre social, et prévoyait, pour ce faire, la création d'établissements spécialisés, alors que dans les faits les contrevenants étaient tout simplement condamnés à des peines d'incarcération.

Dans l'exposé des motifs, ce nouveau texte législatif a recours à des arguments pseudo scientifiques pour déterminer le degré de dangerosité sociale des individus à partir de critères médicaux précis, afin de les isoler du reste de la société dans un souci de prophylaxie, puis de les soumettre à un processus de rééducation qui leur permettra de se réinsérer dans la vie sociale, une fois leur déviance traitée.

Avec l'alibi de la science-fiction, on trouve une évidente allusion à la Ley de Peligrosidad Social dans *Una gota de sangre para morir amando*, un film qui met en scène les délires d'une société totalitaire cherchant à annihiler toute déviance au moyen d'expériences scientifiques destinées à guérir les asociaux.

Enfin, dans le domaine de la représentation filmique, la censure a cherché à limiter au maximum toute expression de déviance sociale ou morale, afin d'éviter que le spectacle cinématographique ne soit pernicieux pour la société (BOE 1963 : 3929). Le préambule des nouvelles normes de 1975 déclarait :

La cinematografía [...] tiene por límite natural el respeto a los valores sociales compartidos y a cuya defensa el Estado viene obligado por razones de bien común, ya que la cinematografía es asimismo un medio de comunicación de gran audiencia, dirigido, en consecuencia, a los sectores más diversos (BOE 1975 : 4313).

Avant de préciser dans son article 4 : « la película deberá conducir a la reprobación de toda actitud contraria a la conciencia colectiva » (BOE 1975 : 4314).

Si la mise en scène de la marginalité dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia a contribué à élargir le champ des représentations cinématographiques, elle n'est cependant pas une fin en soi, comme l'ont dénoncé bien souvent les critiques, réduisant le propos de ses films à la simple représentation de sujets tabou ou scabreux, sur le mode de la provocation gratuite et de l'opportunisme commercial. Elle sert surtout un dessein didactique qui consiste à dénoncer la norme instituée ou communément acceptée et à défendre un monde libre et pluriel. Là où dans d'autres

films, chez d'autres personnages, la marginalité était un simple objet de représentation, elle devient chez lui un sujet problématique. La marginalité n'est pas qu'une affaire de comportements individuels ou de modes de vie, elle a une signification sociale et politique. Après l'abrogation de la censure, ses films vont permettre à des catégories d'individus conventionnellement exclus de l'univers cinématographique, de se voir conférer non seulement une visibilité, mais également l'accès au statut de sujet et, dans certains cas, une voix propre. Il ne s'agit pas uniquement de choquer le bourgeois, d'exciter la curiosité malsaine d'un public avide de sensations fortes, la représentation de la marginalité est, chez Eloy de la Iglesia, avant tout un acte politique. Par son truchement, ses films analysent les mécanismes sociaux de l'Espagne de la dictature puis de la Transition. Ils révèlent d'abord en creux une société franquiste intolérante et moralement étouffante, puis les œuvres réalisées après la mort du dictateur vont insister sur les blocages et les insuffisances du processus démocratique.

La singularité d'Eloy de la Iglesia est d'avoir donné une importante visibilité à cette marginalité jusque-là en grande partie absente de la représentation cinématographique, en faisant surgir des figures et des thématiques propres à la marge au cœur du cinéma grand-public. Car c'est bien le sujet qui est marginal dans sa filmographie, ses œuvres s'inscrivent pleinement dans l'industrie cinématographique, tant en ce qui concerne le mode de production et de distribution, que les genres et les schémas narratifs utilisés. Si l'on excepte *Algo amargo en la boca*, son premier long-métrage produit de façon marginale à travers une coopérative formée avec quelques amis, le reste de sa filmographie est financé par des producteurs bien installés dans l'industrie cinématographique et selon une logique de rentabilité économique. Son cinéma est tout sauf un cinéma minoritaire et marginal. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, Eloy de la Iglesia n'a en effet jamais eu l'intention de se situer en dehors de l'industrie cinématographique, en passant par exemple par un système d'autoproduction et des circuits de distribution alternatifs. Son cinéma est un cinéma de la marginalité mais aucunement un cinéma marginal, il s'inscrit dans un système de production-distribution-diffusion conventionnel. L'ambition affichée par le cinéaste a toujours été d'aller à la rencontre du grand public.

3. Marginalité, déviance, exclusion

Pour saisir toute la cohérence de la filmographie d'Eloy de la Iglesia à travers le prisme de la marginalité, il faut partir dans un premier temps d'une définition très large de cette dernière⁴, de son sens étymologique d'état ou de caractère de ce qui se trouve loin du centre et par extension, de ce qui est numériquement minoritaire, car marquant un écart par rapport à une norme statistique, à une moyenne, une définition très proche de celle que donne Howard Becker au terme *outsider* dans son étude pionnière (1963 [1985]). Hélène Menegaldo (2002 : 22), dans son introduction à l'ouvrage *Figures de la marge, marginalité et identité dans le monde contemporain*, insiste sur l'idée de limite, de frontière. En effet, qu'il s'agisse de la société contemporaine ou d'un cahier d'écolier, la marge marque toujours la limite entre le contrôlable et l'incontrôlable, ce que l'on est autorisé à faire, à être... et ce qu'il vaut mieux ne pas faire, ne pas être... Etre un marginal, vivre en marge c'est donc le fait pour un nombre restreint d'individus de ne pas se mêler à la société soit parce qu'ils n'en partagent pas les valeurs ou qu'ils ne suivent pas ses normes, soit parce qu'ils ne sont pas acceptés par elle. Vivre en marge c'est également le fait de ne pas se conformer aux rôles sociaux prescrits par une société à un moment donné. Martine Beugnet (2000 : 43), dans son étude sur la marginalité dans le cinéma français contemporain, nous rappelle que « comme la norme dont la définition est relative et historique, le concept de marge est un concept changeant ». Ainsi, « la norme n'est jamais une vérité essentielle, mais devient simplement la référence dominante, un ensemble de stratégies de représentation qui s'établissent et changent ».

La marginalité peut en effet prendre une grande variété de formes et de degrés : « on peut être 'marginal' pour des raisons fort différentes », nous explique Henri Mendras dans son manuel désormais classique (2003 : 104). Hélène Menegaldo, montre que d'une part, « l'imaginaire collectif associe la marge surtout à l'exclusion : chômeur, SDF, délinquant, sans-papier, drogué, tous ceux que la communauté a rejetés aux confins, isolés dans les ghettos ou refoulés dans les bas-fonds, alimentant les grandes peurs contemporaines : peur de l'insécurité que font régner ces hors-la-loi, peur de basculer soi-même de l' 'autre côté' », mais ajoute :

[...] la marge, en tant que limite, frontière, marque la norme et la transgression : le franchissement illégal des frontières, le dépassement des limites

⁴ Le terme lui-même est récent, le dictionnaire *Le Robert* n'atteste son usage qu'à partir de 1965.

admises. Elle a trait à l'éthique. En ce sens, le marginal, c'est celui qui refuse les conventions et les coutumes d'une société, viole ses lois et brave ses interdits [...]. Dans la marge en effet s'installent ceux qui cherchent à se soustraire au contrôle de l'Etat ou de toute autre autorité, refusent l'uniformisation du mode de vie ou du mode de pensée [...] (Menegaldo 2002 : 21-22).

Cette dualité du concept de marginalité va nous être d'une grande utilité pour aborder sa représentation dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia.

Hélène Menegaldo (2002 : 13) fait remarquer à juste titre que « la marginalité n'est devenue objet de l'attention du public, des instances politiques et des chercheurs que tout récemment, après avoir été occultée et parfois censurée dans certaines sociétés », la marginalité devait rester « dans l'ombre ou la périphérie ». Cela est d'autant plus vrai au cinéma, Martine Beugnet nous rappelle en effet que traditionnellement le cinéma occidental a privilégié « le point de vue d'un spectateur (potentiel) masculin, hétérosexuel et blanc » et a enfermé « traditionnellement 'l'autre' dans le rôle d'objet du regard, du désir, ou comme référence identitaire a contrario » (2000 : 45). L'autre, le différent, est invariablement représenté comme inférieur, incomplet ou mauvais, celui qui est exclu de la norme dominante est au mieux réduit à un rôle d'élément du décor ou d'élément de contraste (2000 : 274).

La marginalité recoupe la notion de déviance privilégiée par les sociologues (voir Ogien 1999) qui l'opposent à la conformité, ces deux termes n'impliquant aucun jugement de valeur :

Sachant que toute collectivité sociale est associée à un répertoire de représentations et de comportements explicitement ou implicitement prescrits, recommandés, désapprouvés ou prohibés, donc à des normes plus ou moins contraignantes, plus ou moins nouées à des sanctions positives [...] ou négatives [...], la déviance peut se définir – par opposition à la conformité – comme transgression des normes, violation des interdits, manquement aux obligations ou du moins adoption de postures contrevenant aux usages, esquivant ou défiant les injonctions des foyers d'autorité, déjouant les attentes de l'entourage... (Gani 2006 : 145).

Dans tous les films d'Eloy de la Iglesia, on va trouver des personnages qui transgressent les règles sociales ou morales imposées ou communément admises par la majorité. Les femmes de *Algo amargo en la boca* ou de *La criatura*, les meurtriers de *La semana del asesino* ou de *Una gota de sangre para morir amando*, les homosexuels de *Los placeres ocultos* ou de *El diputado*, le chef de bande de

Navajeros, les jeunes chômeurs, délinquants malgré eux, de *Colegas*, les héroïnomanes de *El pico* ou *El pico 2*, les ratés de *La estanquera de Vallecas* sont tous des marginaux, bien qu'à des titres divers, parce que tous vivent en marge des valeurs et des normes dominantes.

Que la déviance procède d'une infraction à la légalité en vigueur ou d'une atteinte aux bonnes mœurs, elle atteint toutes les couches de la société, depuis les jeunes déshérités des banlieues madrilènes de *Navajeros* ou *Colegas* jusqu'aux grands bourgeois de *Juego de amor prohibido* ou de *Los placeres ocultos*, car la marginalité chez Eloy de la Iglesia n'est pas toujours associée à l'exclusion sociale et à la misère. Les classes privilégiées peuvent elles aussi être victimes des normes et valeurs imposées à l'ensemble de la société (Losilla 1996 : 56).

La norme sous-entend la notion de domination. En effet, pour qu'une norme entre en vigueur, elle doit avoir été acceptée par le plus grand nombre, qui finit par la considérer comme légitime et évidente et se sent alors engagé à s'y conformer, en vertu d'une obligation qui revêt un caractère moral (Chazel 2006: 366). Elle peut aussi être imposée explicitement par un pouvoir qui fait intervenir une dimension de coercition (Javeau 1997 : 184-185), cette dernière est alors codifiée dans le droit et sanctionnée par la puissance publique (Mendras 2003 : 101). La transgression constatée de ces règles donne lieu à une sanction, qui varie selon la nature de la norme, pouvant aller de la simple réprobation à la condamnation pénale (Ogien 1999 : 5). Se met ainsi en place un contrôle social informel ou formel qui a pour but la répression de la déviance et le maintien de l'ordre social :

L'individu qui ne respecte pas les règles, le déviant, entraîne les diverses agences de ce que nous appellerons de manière générique le contrôle social à exercer leur capacité de répression. Celle-ci peut aller du simple rappel à l'ordre [...] à la liquidation physique en passant par la stigmatisation, les diverses formes de punition juridique ou encore la resocialisation contrainte (Javeau 1997 : 202).

Dans l'Espagne franquiste ces derniers avatars de la sanction ont été illustrés notamment par la mise en place d'une législation pénale visant des catégories potentiellement dangereuses pour l'ordre social : la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933, réformée en 1954 pour y inclure de nouvelles catégories de déviants, puis la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer.

Nous avons privilégié jusqu'à présent une définition très générale de la marginalité qui nous a permis de démontrer que le rapport entre norme et marge est un axe essentiel qui donne sa cohérence à l'œuvre du cinéaste. Mais l'article de Guillaume Marche, « Marginalité, exclusion, déviance » (2002) va nous offrir de nouvelles perspectives d'analyse. Celui-ci propose une tentative de conceptualisation sociologique de la notion de marginalité. Pour ce faire, il distingue la marginalité des notions voisines d'exclusion et de déviance. S'appuyant sur les travaux pionniers d'Ervin Goffman et d'Howard Becker, il définit la déviance comme « un fait constatable, un écart patent vis-à-vis d'une norme, qu'elle soit explicite ou implicite » alors que la marginalité est « l'état d'un processus de stigmatisation ». Il ajoute encore pour préciser sa pensée : « en d'autres termes, selon une définition héritée d'Erving Goffman, lorsqu'un individu s'avère différent de ce à quoi autrui a tout lieu de s'attendre de sa part, il risque de se voir désigner (*be labelled*) comme déviant. Or, un individu ainsi stigmatisé devient susceptible de faire l'objet d'un processus de marginalisation et d'être mis à l'écart du groupe normal ». L'exclusion pour sa part est définie comme le résultat « d'une volonté de mettre un individu ou un groupe au ban de la société » (Marche 2002 : 42). Cette distinction nous offre une grille de lecture intéressante qui va nous permettre de définir trois séquences dans la représentation de la marginalité dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia, en lien étroit avec le contexte historique du moment de la réalisation. Ainsi dans un premier temps, les films tournés sous le franquisme nous présentent des personnages déviant qui par leur comportement transgressent les normes sociales ou qui refusent les rôles qui leur sont assignés, mais à cause de la censure, ils ne sont pas encore accompagnés d'un discours critique explicite sur la stigmatisation que subissent ces individus. Ensuite, à la faveur des nouvelles possibilités d'expression offertes par la disparition de la censure, deux films vont mettre en scène des protagonistes homosexuels afin d'illustrer et de dénoncer la stigmatisation ou « l'étiquetage », — autrement dit la procédure qui consiste à désigner, et donc à réprouver un sujet à l'intérieur d'un groupe par la mise en évidence d'une caractéristique spécifique — dont souffrent les homosexuels dans la société et dans la représentation cinématographique, en déconstruisant les stéréotypes qui leur sont associés. Enfin, alors que la transition démocratique se met en marche en Espagne et que la crise

frappe violemment le pays, les films d'Eloy de la Iglesia vont s'attacher à analyser la mécanique de l'exclusion sociale qui frappe les jeunes de banlieue et les toxicomanes et la production sociale de la violence.

CHAPITRE 2.

Déviances et transgression : des personnages hors normes

Dès la réalisation de son premier film personnel, *Algo amargo en la boca*, en 1969, Eloy de la Iglesia amorce son projet d'appréhender la société espagnole à partir de ses marges : «Creo que una de las formas más válidas de estudiar la sociedad es a través de sus enfermedades, de sus traumas » déclarait-il à Antonio Castro (1974 : 233). Le cinéaste est cependant conscient des obstacles qu'il lui faut surmonter pour mener à bien son projet dans le cadre de films destinés au plus grand nombre, il lui faudra d'une part déjouer la surveillance de la censure, et d'autre part composer avec la stratégie commerciale des producteurs, comme il le reconnaît très lucidement dans un entretien avec Javier Maqua et Carlos Pérez Merinero (1976 : 75).

La première séquence de la filmographie d'Eloy de la Iglesia, qui commence avec *Algo amargo en la boca* (1969) et se poursuit jusqu'à *La criatura* (1977) — réalisé juste avant l'abolition de la censure – met en scène, avec une évidente intention parabolique, le comportement de personnages déviants qui transgressent les normes morales, sociales, sexuelles de leur temps, pour donner lieu à des contes amoraux ambigus, selon l'heureuse expression de Carlos Losilla (Losilla 1996 : 50). Dans ces premiers films, le langage cinématographique doit tenir compte du contexte politique qui limite fortement toute possibilité d'expression critique directe. Le cinéaste doit recourir à l'allusion, à la métaphore ou à l'allégorie pour délivrer par des voies détournées un propos critique sur la société espagnole de la fin de la dictature. Avec un même objectif, les œuvres tournées sous le franquisme ont dû revêtir les habits du film de genre, principalement le thriller décliné sous différentes formules : thriller de suspense (*El techo de cristal*, *Nadie oyó gritar*) thriller futuriste (*Una gota de sangre para morir amando*), thriller gore (*La semana del asesino*) pour déjouer la censure. Mais Eloy de la Iglesia subvertit ces modèles génériques par un « art du détour » (Breysse 2011a : 24) qui devient sa marque de fabrique. N'oublions

pas qu'à ce moment-là Eloy de la Iglesia est un jeune réalisateur autodidacte – il a 25 ans lorsqu'il réalise *Algo amargo en la boca* – qui cherche à se faire une place dans l'industrie cinématographique et doit composer non seulement avec la censure, mais également avec les exigences des producteurs avec lesquels il travaille. Il doit introduire son propos personnel par petites touches, de façon presque clandestine. L'expérience malheureuse de *Cuadrilátero*, film renié par son réalisateur à cause des ingérences excessives des producteurs, montre combien l'entreprise était difficile.

Cela n'empêche pas Eloy de la Iglesia de pratiquer un cinéma « à haut risque » (Aguilar *et al.* 1996 : 11). Il aborde des sujets encore tabou, met en scène des personnages hétérodoxes. Rappelons que beaucoup de ses films ont connu de sérieux démêlés avec la censure qui a subodoré, derrière le voile métaphorique et les conventions génériques, un propos subversif. C'est le cas notamment de *La semana del asesino*, un film mutilé par les censeurs qui, sous couvert de cinéma *gore*, se livrait à une critique en règle des fondements de la société franquiste, et que le réalisateur considère comme son premier film politique (Aguilar et Llinás 1996 : 110).

Donner une visibilité à des conduites déviantes, véritable tabou sous le franquisme, s'annonce déjà comme un acte hautement transgressif. Ces films nous renvoient l'image d'une société malade et renfermée sur elle-même, habitée par des personnages déséquilibrés, isolés volontairement ou involontairement, produits d'une répression morale implacable qui culpabilise toute forme de sexualité. Ce faisant, Eloy de la Iglesia révèle les failles inavouées et déconstruit le mythe franquiste d'une société parfaite dans laquelle la marginalité n'existerait pas.

1. Femmes déviantes

Les premiers films d'Eloy de la Iglesia donnent aux personnages féminins une place de choix, *Algo amargo en la boca*, *El techo de cristal*, *Nadie oyó gritar*, *Una gota de sangre para morir amando* et *La criatura* mettent tous en scène des protagonistes féminines. Dans une société patriarcale comme la société franquiste, la femme offrait un fort potentiel de transgression. Par petites touches, le réalisateur introduit un regard sur la répression dont souffrent les femmes sous la dictature. Ses films rendent compte des modèles de comportement que le franquisme, relayé par la

Section féminine de la Phalange et une Eglise catholique inféodée au régime, gardiennes de la stricte orthodoxie morale (Belmonte 2007 : 176) ont imposé, et contre lesquels certaines vont, à un degré ou un autre, tenter de se rebeller. Ils nous montrent en effet des femmes absentes de l'espace public, cantonnées dans un univers fermé : la grande maison isolée à la campagne où vivent recluses les trois femmes de *Algo amargo en la boca*, la bâtisse éloignée de la ville de *El techo de cristal*, où Marta et sa voisine dans passent le plus clair de leur temps, seules et désœuvrées, à attendre que leurs maris rentrent de leur travail en ville. Cela est vrai également pour Cristina qui assume ce même rôle de femme au foyer dans *La criatura*. Ces femmes n'ont pas d'activité professionnelle (à l'exception de Ana dans *Una gota de sangre para morir amando*, qui travaille comme infirmière, ou de Elisa dans *Nadie oyó gritar* qui est prostituée) ni de vie sociale propre, à l'exemple de Cristina dans *La criatura*.

Il est vrai que le franquisme, faisant table rase de toute la législation promulguée par la République, a marginalisé institutionnellement la femme, l'excluant de l'espace public et l'enfermant dans un schéma de subordination à l'homme. Comme le rappelle Christine Lavail (2007 : 134) :

[...] elles se trouveront non seulement écartées des droits politiques et de la représentation – tout comme les hommes –, mais [...] elles se verront encore refuser la participation à l'espace public au nom du projet politique que le régime élabore à leur égard. [...] le modèle féminin véhiculé par la Section féminine étant celui d'une femme tournée vers le foyer, entièrement occupée par le soin du mari et l'éducation des enfants, soumises à ces impératifs, déployant ses compétences dans le seul domaine de l'amour et de l'espace privé. Cette femme, profondément traditionnelle et pourtant nommée 'femme nouvelle', devra jouer le rôle de premier relais idéologique du régime.

La section féminine du *Movimiento*, le « parti » unique du régime, devint la seule organisation féminine reconnue et fut la responsable du discours officiel sur le rôle de la femme, circonscrit au mariage, à la maternité et aux tâches ménagères. Ce discours proclamait que la fonction de la femme était de servir de complément à l'homme afin de former avec lui une « parfaite unité sociale » (Castro García 2009 : 190).

L'idéologie du régime définit les tâches et l'espace assignés à chaque sexe. Comme l'écrit Christine Lavail (2007 : 143-144) :

Les hommes sont donc toujours assimilés aux notions d'action, de travail, d'indépendance et de vie tournée vers l'extérieur, l'espace public devenant ainsi leur terrain de prédilection ; les femmes, quant à elles, sont renvoyées au domaine de l'essence de la passivité, du repli sur soi et de l'intériorité, et sont par là même, reléguées à l'espace privé. Dès lors, selon le principe de la division des tâches en fonction du sexe, toute femme qui emprunterait des caractéristiques masculines est rejetée [...].

L'objectif déclaré du franquisme est de protéger les valeurs traditionnelles, la patrie, la religion et la famille. Cette dernière est considérée comme un des piliers du régime, la première instance idéologique, selon les principes fondamentaux de la Phalange, au même titre que la *commune* et la corporation.

De même, le cinéma enferme la femme dans une position subalterne par rapport au protagoniste masculin, elle reste cantonnée dans le rôle d'objet du regard et du désir de l'homme mais n'exprime jamais le sien propre. José Antonio Planes Pedreño (2010 : 166) résume ainsi sa représentation dans le cinéma franquiste officiel :

[...] tras la Guerra Civil las pantallas españolas empezarán a saturarse de estereotipos femeninos que seguían, generalmente, una línea ideológica muy conservadora. En comedias religiosas, costumbristas y folklóricas, las mujeres destacan por su belleza, su gracia natural y su final «domesticación» a través del matrimonio; son secundarias a la sombra del protagonista y tienden a representar el eslabón «débil» de la cadena narrativa: son las madres, las esposas, las amantes; también las débiles, las que lloran y sufren [...]. A menudo, la mujer sufre el riesgo de «desestabilizar» a los hombres; nunca es una entidad deseante sexualmente [...].

N'oublions pas que le cinéma a été un outil privilégié du contrôle social, comme le rappelle Israel de Francisco (2010 : 61) dans son analyse de la représentation de la femme dans le cinéma franquiste. L'exemple social est donné par des comédies comme *La gran familia* (1962) ou *La familia y ... uno más* (1965), toutes deux dirigées par Fernando Palacios, en ligne avec la politique des prix de natalité inspirée par l'Opus Dei (Francisco 2010 : 74). L'image de cette femme idéale, transmise par le cinéma « officiel » repose sur des vertus « proprement féminines » inspirées du catholicisme, telles que la pudeur, la modestie, l'abnégation, la soumission et le sacrifice. La femme espagnole est la garante de la stabilité familiale et des valeurs religieuses. Avant tout mère et épouse, elle doit se soumettre à l'autorité de son mari et se sacrifier pour le bien-être de la famille. La maternité est considérée comme la seule forme d'épanouissement possible.

Le star-system national devait également imposer à travers la médiatisation de ses actrices les plus en vue des modèles de comportement pour le reste de la société (Francisco 2010 : 59-60). Eloy de la Iglesia prend plaisir à démythifier certaines actrices liées au cinéma officiel dans des rôles à contre-emploi. De l'interprète de *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), paradigme de toutes les vertus féminines, il fait une fétichiste hantée par un amour de jeunesse, de la grande vedette du cinéma folklorique, Carmen Sevilla, la « fiancée de l'Espagne » et archétype de l'espagnole de grande beauté mais parfaitement décente, il fait d'abord une ménagère esseulée et torturée par le désir dans *El techo de cristal*, puis une call-girl de luxe dans *Nadie oyó gritar*.

Comme nous allons le voir, les héroïnes d'Eloy de la Iglesia échappent aux archétypes en vigueur, refusant à leur manière le rôle dévolu aux femmes, et transgressant les principes moraux que l'Eglise et les institutions du régime proclament et sanctionnent. La plupart se situent clairement en marge du modèle que la propagande et le cinéma officiel de l'époque renvoyaient : celui d'une femme soumise à l'autorité masculine, recluse dans son foyer où elle joue à la perfection son rôle d'épouse et de mère exemplaire. Cela est vrai notamment sur le plan sexuel, elles prennent l'initiative dans la relation amoureuse et sexuelle. La famille traditionnelle, totem du franquisme, brille par son absence ou est frontalement attaquée. Peu de ces femmes connaissent l'expérience de la maternité : Cristina – *La criatura* – a toutes les peines du monde à mener à terme sa grossesse et finira par former une famille *sui generis* avec son bébé et son chien.

Si certaines sont présentées comme des victimes d'une société patriarcale qui étouffe le désir, d'autres refusent de se conformer à une position et un rôle assignés. Souvent à leurs dépens, elles vont tenter de déjouer le contrôle social et d'avoir prise sur leur propre destin.

1.1. Une sexualité culpabilisée

Le cinéaste porte une attention particulière au sujet tabou de la sexualité féminine. Dans ce domaine, où la répression morale était particulièrement intense, « les efforts conjugués de l'Eglise et de la Phalange avaient tressé un complexe maillage de consignes et d'interdits destinés à plier les consciences et les corps à la

dictature de leur morale » (Belmonte 2007 : 188), créant de ce fait un contexte peu propice à une sexualité épanouie pour les femmes, la priorité est donnée à la maternité et à l'indissolubilité des liens du mariage, la vie sexuelle est totalement soumise au désir masculin, celui de la femme « décente » étant tout simplement nié. Teresa Vilarós dans son essai sur la culture de l'époque de la Transition signale :

La expresión de la sexualidad en el franquismo está fuertemente reprimida y sublimada en una relación perversa, entre política y religiosa que define a una Madre España en términos acordes con las directrices formuladas por la Iglesia católica oficial respecto a la representación de lo femenino (1998 : 168).

Eloy de la Iglesia met en lumière, de façon quelque peu confuse il est vrai, en raison du jeu générique auquel il doit se livrer à l'époque, la répression et l'auto-répression dont sont victimes les femmes, à travers la diabolisation du corps et de la culpabilisation du plaisir. En ce sens, on peut considérer que dès son premier long métrage, *Algo amargo en la boca*, un film qui frappe par l'audace avec laquelle il traite de la sexualité féminine, il s'écarte résolument des stricts paradigmes du franquisme en mettant en scène trois femmes frustrées, torturées par des pulsions sexuelles qu'elles voudraient supprimer et qui trouvent leur expression dans toutes sortes de « perversions » sexuelles : voyeurisme, fétichisme, nymphomanie, relations incestueuses. Ces femmes se sont retirées du monde dans une grande maison bourgeoise isolée à la campagne. Aurélia, la plus âgée, vit dans le souvenir exclusif d'un amour de jeunesse tombé au combat pendant la Guerre civile. Sa sœur Clementina qui a été répudiée par les siens partage son existence. Elles ont été rejointes par une nièce de 22 ans, Ana, qui a quitté les ordres. Les trois femmes vivent en vase clos en compagnie d'un garçon simple d'esprit, fils d'une ancienne servante au service de la famille. Le monde extérieur ne leur parvient que par voix du présentateur du bulletin d'information de Radio Nacional de España, ce qui est une façon de situer clairement le récit dans un espace temps précis, celui de l'Espagne du moment de la réalisation et donc d'en préciser la portée critique.

Un jeune homme fait irruption dans cet univers où le cours du temps semble suspendu. César vient de la ville passer les fêtes de Noël chez ses tantes⁵ qu'il n'a pas vu depuis une dizaine d'années, insouciant et plein de vitalité, il apporte un vent

⁵ Dans le scénario original, Aurelia et Clementina étaient les tantes de César mais les censeurs exigèrent de supprimer le lien de parenté, dans le film, elles sont présentées comme des cousines éloignées du jeune homme.

d'air frais dans la vieille maison isolée et figée dans le passé d'où toute vie paraît avoir disparu. Très vite, le corps du jeune homme va incarner la tentation pour ces femmes culpabilisées, qui tour à tour succomberont à ses charmes.

Parallèlement, le dispositif du voyeur – on apprendra plus tard que le jeune idiot passe son temps à observer à leur insu les occupantes de la maisonnée – fait entrer progressivement le spectateur dans l'intimité de ces femmes et découvre des pulsions secrètes, une part de leur personnalité qu'elles se refusent à admettre. Aurelia voue un culte fétichiste à l'uniforme de son fiancé mort, elle l'étend sur son lit comme s'il s'agissait d'un corps d'homme, le prend dans ses bras pour danser alors que retentit une marche militaire, l'assoit sur un fauteuil, le caresse. Plus tard, Aurelia fait revêtir l'uniforme à César, croyant reconnaître dans le corps de son neveu la même douceur, la même chaleur que celles qui émanaient autrefois de son fiancé et s'exclamant : « Miguel has vuelto por fin ».

Clementina est nymphomane et cherche à séduire son neveu et tout homme approchant la maison. Lorsque César, qui est arrivé sous une pluie battante, tombe malade, elle abandonne ses compagnes à leurs prières pour le rejoindre et le soigner. Cette séquence renferme une grande charge érotique, elle lui retire ses vêtements. Un très gros plan montre sa main sur l'épaule nue de César. Le plan suivant s'attarde, avec le regard de Clementina, sur la poitrine luisante de sueur du jeune homme. D'une main elle sèche la transpiration avec un mouchoir, tandis que de l'autre elle lui caresse le torse. Un gros plan très bref montre les yeux brillants de la femme, puis elle embrasse le jeune homme inconscient sur les lèvres. De retour dans sa chambre, Clementina regarde ses mains, les sent, alors qu'elle garde à l'esprit les images du torse nu et perlé de sueur de César. Dans une séquence postérieure, elle choisit un déshabillé suggestif pour aller voir son neveu rétabli dans sa chambre. Clementina lui révèle à César qu'elle était déjà attirée par lui, adolescent, lors des dernières vacances qu'ils avaient passées ensemble à Zarauz. Après une ellipse et un plan montrant des clôtures électrique, on retrouve César et Clementina qui viennent de faire l'amour. Clementina avoue au jeune homme qu'elle est venue vivre avec Aurelia pour se défendre d'elle-même et de sa propre faiblesse.

Enfin, sa cousine Ana a quitté le couvent mais vit dans un état de frustration permanente, déchirée entre ses désirs et des valeurs qu'elle a intériorisées et qu'elle voudrait observer. Elle apprend à César qu'elle a vécu un an avec un camarade de

l'université, mais qu'elle dut mettre un terme à la relation à cause de la morale religieuse qu'on lui avait inculquée. Elle ne se sentait pas faite pour ce genre de vie. Ana est effrayée par l'idée de retourner à Madrid dans la vraie vie, elle aussi cherche à se protéger contre ses propres pulsions. Avant de faire l'amour dans la serre, César lui reproche de ne pas savoir être libre et d'avoir peur d'elle-même. Elle entretient un rapport problématique avec son corps, tout en le rejetant, elle ressent une fascination narcissique pour celui-ci, à deux reprises on la voit se regarder dans une glace et embrasser son reflet.

Tous les habitants de la maison sont constamment épiés par Jacobo, un être frustré et violent, — on le voit écraser la tête d'un chat —, qui voue une haine immédiate au nouveau venu, coupable à ses yeux de perturber une routine immuable. Mais lui-même est observé en caméra subjective alors qu'il dort d'un sommeil agité par le regard d'un autre personnage voyeur (ou est-ce tout simplement celui du spectateur ?). Des images oniriques aux tons orangés font défiler des arbres aux formes bizarres, alors que la bande son mêle une musique discordante caractéristique des films d'horreur, des sons métalliques, un métronome, les miaulements du chat mort. Un travelling circulaire très rapide montre ensuite Jacobo en train de fouetter César torse-nu attaché à un arbre. Au plan suivant Jacobo serre Ana dans ses bras et l'embrasse, puis la pousse à étrangler Aurelia qui a revêtu l'uniforme. Des images en noir et blanc nous apprennent ensuite que Jacobo a perdu la parole à l'âge de 12 ans, suite à un grave accident alors qu'il pratiquait « un jeu dangereux » dans les arbres avec Ana.

En semant simultanément le trouble chez les trois femmes, César rompt un équilibre fragile. La jalousie s'installe, Aurélie met en pièces l'uniforme avant de s'exclamer face à ses compagnes : « ha vuelto el pecado. Ya se nos había perdonado, hay que alejar la tentación de nuestro lado, hay que destruir la tentación ». César les a mises face à leurs contradictions, il a révélé au grand jour les tensions cachées et l'hypocrisie de toute une société et doit donc en payer le prix. Ces femmes se débattent entre les valeurs et les normes sociales répressives qu'elles ont intériorisées et leurs propres désirs réveillés par l'arrivée du jeune homme, dans un conflit intérieur qui les conduit à la schizophrénie). Parmi les rares plans en extérieurs du film, deux montrent des paysages traversés de pylônes ou de clôtures électriques

figurant les tiraillements entre l'irruption du désir (les piliers) et son refoulement (les barbelés).

Le dénouement intervient le soir de Noël, alors que tombe la même pluie battante qui avait accompagné l'arrivée du jeune homme, les trois femmes ferment leur porte à la tentation que représente César et l'abandonnent à son sort. Aurélia allume la radio qui diffuse des chants de Noël pour couvrir ses cris et ses invectives. Le mâle, objet de tous les désirs, est sacrifié par l'idiot sans que les trois femmes ne fassent rien pour éviter l'issue tragique, sourdes à ses supplications. Les dernières images montrent dans un montage en parallèle les trois femmes à l'intérieur de la maison revenues à leurs obsessions intimes, enfermées dans leur solitude et leur frustration, avec ce goût amer qui désormais ne les quittera plus : Aurélia lit une lettre de son fiancé tombé au front, Clementina regarde fixement ses mains et Ana observe son corps face à un miroir, tandis qu'à l'extérieur, le cadavre de l'intrus repose sur les marches du perron, avant qu'un plan panoramique n'ouvre sur l'espace infini de la mer et ne vienne clore le film.

On peut facilement lire cette parabole comme une critique de la société catholique franquiste basée sur l'exaltation masochiste de la souffrance et la négation de tout plaisir (Losilla 1996 : 51) mais surtout comme une dénonciation de la situation de la femme dans cette même société. *Algo amargo en la boca* insiste sur l'aliénation des femmes, sur l'auto-répression qu'elles s'imposent par peur d'assumer leur désir. Il nous montre en effet des femmes recluses, en lutte avec elles-mêmes, incapables d'abandonner les strictes normes morales et sociales, les valeurs inhumaines et malsaines qu'elles ont intériorisées, et met en évidence combien il est difficile d'échapper aux modèles imposés. La mort sacrificielle du jeune homme représente l'impossibilité de sortir de l'enfermement et de la répression.

A travers ces femmes névrosées qui vivent dans un état permanent de frustration et de culpabilité, le film dévoile toute la perversité de l'idéologie réactionnaire qui sous-tend le régime franquiste et les conséquences néfastes que la répression sexuelle peut engendrer pour les individus, particulièrement s'ils sont de sexe féminin. Les femmes d'*Algo amargo en la boca* sont présentées à la fois comme bourreaux et victimes, un motif que l'on verra aussi à l'œuvre dans *Juego de amor prohibido*. Le film les considère avec compassion, les considérant avant tout comme des victimes d'une société répressive. Dans cette maison éloignée de toute présence

humaine, qui représente pour elles autant un refuge où se dérober au regard réprobateur des autres qu'une prison, les trois femmes sont condamnées à la solitude et au tourment de devoir vivre ensemble, alors que comme le reconnaît Aurelia elles ne se supportent plus. La caméra insiste tout au long du film sur la sensation d'enfermement et de solitude en multipliant les plans de détails sur les objets ou le mobilier de la maison qui excluent toute présence humaine.

Ce premier film personnel d'Eloy de la Iglesia, une production à petit budget, s'inscrit dans le courant du cinéma dit métaphorique. On remarquera notamment le parallélisme dans le schéma narratif avec *Ana y los lobos* réalisé par Carlos Saura quatre ans plus tard, en 1972, dans les deux cas l'irruption, dans une grande maison de campagne isolée, habitée par une famille de névrosés, d'un élément extérieur qui se transforme en objet de désir précipite le drame, la différence de taille concerne le sexe des personnages, qui dans le film de Saura sont inversés, la victime sacrificielle est une jeune femme, alors que ses bourreaux sont trois frères d'âge mûr représentant chacun un aspect de la dictature : l'armée, la religion et la répression sexuelle (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2005 : 207).

Algo amargo en la boca se distingue pourtant du cinéma métaphorique par une symbolique très appuyée qui l'entraîne sur le terrain du film de terreur : la villa où se sont retirées les trois femmes s'appelle Villa Mantis parce qu'elle était autrefois infestée de mantes religieuses, l'insecte occupe également une place de choix sur l'affiche du film et le dialogue insiste encore sur l'analogie entre les femmes du film et l'insecte femelle qui dévore le mâle après l'accouplement, à travers des propos attribués à l'ancien jardinier : « Todas las hembras son como las mantis, les gustaría a todas comerse al macho después de la noche de bodas para que fuese suyo siempre ». L'insistance sur l'analogie avec l'insecte cannibale neutralise et semble même contredire la parabole sur la répression sociale et sexuelle féminine pourtant bien présente, et fait glisser le film vers l'archétype misogyne de la femme séductrice et dangereuse, très présent dans le cinéma d'horreur et fantastique où transparait la peur panique d'une sexualité féminine insatiable perçue comme menaçante dans l'inconscient masculin, à travers des personnages de « monstres castrateurs » et de « femmes dévoratrices » (Francisco 2010 : 84). Cette lecture est favorisée par d'autres éléments de la mise en scène : notamment la bande son qui contribue à créer une ambiance oppressante et malsaine, mais aussi la présence

inquiétante de l'idiote dans des scènes prémonitoires qui annoncent un danger ou la mort, et le décor gothique et claustrophobe de la vieille bâtisse. Ainsi l'hybridation générique contribue à brouiller les pistes, le jeune cinéaste débutant, comme il le reconnaîtra plus tard lui-même, découvre à son corps défendant que le jeu générique enferme bien des périls, s'il peut se révéler utile pour déjouer la censure, il peut contribuer également à neutraliser ou contredire ses intentions critiques et rendre son propos difficilement compréhensible pour le spectateur, alors que le réalisateur a toujours placé l'acte de communication au cœur de sa conception du cinéma (Aguilar et Llinás 1996 : 100-104).

On retrouve dans *El techo de cristal* nombre de motifs déjà présents dans *Algo amargo en la boca*, notamment l'enfermement, la frustration sexuelle féminine et le voyeurisme, même si la forme est radicalement différente, car si *Algo amargo en la boca* jouait sur l'ambiguïté générique, *El techo de cristal* adopte résolument les codes du thriller psychologique, le suspens, les rebondissements et les fausses pistes sont des éléments fondamentaux dans le développement de l'intrigue. Marta, le personnage protagoniste, est persuadée que sa voisine Julia, qui vit dans l'appartement au dessus du sien, a tué son mari et qu'elle cherche à se débarrasser du corps en le donnant à manger aux cochons, le spectateur se demande constamment si ses soupçons sont fondés ou s'ils sont le fruit de son imagination, jusqu'au coup de théâtre final qui dépasse tout ce que Marta et le spectateur pouvaient imaginer. A nouveau l'action a lieu dans une grande bâtisse isolée à la campagne, surnommée « la casa de los solitarios », une femme désœuvrée, délaissée par un mari absent et sexuellement insatisfaite y développe une paranoïa au contact de ses étranges voisins. On retrouve la même structure spatiale d'enfermement que dans *Algo amargo en la boca*, mais ici beaucoup plus angoissante, le spectateur adopte le point de vue de Marta et partage sa solitude, son ennui puis sa terreur, lorsqu'elle commence à entendre des bruits inquiétants provenant des appartements voisins. Le spectateur dispose cependant d'une information que ne partage pas Marta et qui ajoute encore au sentiment d'angoisse. Si celle-ci épie ses voisins à la recherche d'indices qui confirmeraient ses soupçons, il sait qu'elle est elle-même observée par un personnage caché. Comme dans *Algo amargo en la boca*, le voyeurisme est en effet au cœur de l'intrigue et du dispositif cinématographique, tout le monde observe et est en même temps observé.

En pénétrant dans l'intimité de Marta, nous découvrons que celle-ci est habitée par la peur, et que cette peur est intimement liée à une sexualité refoulée et au conflit créé par l'écart par rapport aux archétypes féminins véhiculés par le discours dominant. Marta est tourmentée par une libido qu'elle se refuse à reconnaître, mais qui trouve un exutoire dans le rêve. Le cinéma, dispositif voyeur par excellence offre l'avantage de pouvoir pénétrer dans la psyché des personnages. La caméra nous présente un plan rapproché de son visage pendant qu'elle dort d'un sommeil agité, celui-ci est suivi de gros plans sur ses lèvres et ses yeux, puis un montage rapide montre successivement la maison de nuit, déformée par les angles de prise de vue, des souvenirs de la partie de pêche avec Ricardo, son séduisant voisin : le fil de la canne à pêche qui se tend, le poisson qui mord à l'hameçon, le corps de Marta étendu sur un rocher, des pattes de chevaux, le corps de Ricardo. Marta embrasse ensuite le livreur indélicat qu'elle avait éconduit quelques jours plus tôt, puis gifle Carlos, son mari, et enlace Julia, la voisine qu'elle soupçonne de meurtre. D'autres images s'enchaînent : le plafond, un gros plan du poisson hors de l'eau, puis Marta court dans des couloirs, elle découvre le cadavre de Víctor, l'époux de Julia dans le réfrigérateur. Apparaissent ensuite une lame de rasoir et un corps en putréfaction. Lorsqu'enfin Marta se réveille, elle remarque qu'elle a des griffures à la cuisse.

Une forte tension érotique traverse tout le film. Face à Marta, qui représente la femme culpabilisée par ses propres désirs, le personnage de Rosa, une jeune fille dévergondée, incarne une sexualité plus désinhibée et provocante. Une séquence revendiquée par le réalisateur comme un hommage à *Viridiana*, le film de Buñuel interdit par le franquisme, la montre en train de traire une vache, la caméra s'attarde sur le mouvement de ses mains sur les tétones, Rosa fait ensuite boire Ricardo au pis de l'animal puis l'asperge de lait. L'homme, comme dans *Algo amargo en la boca*, est présenté comme objet de désir sur lequel se porte le regard féminin. Le corps de Ricardo est constamment dénudé et érotisé.

Marta ne parvient pas à se détacher de l'emprise des modèles de comportement que la société patriarcale impose aux femmes, elle est présentée comme une victime, elle a mordu à l'hameçon et s'est laissée manipuler par les personnages masculins : tout d'abord son mari qui la trompait avec sa voisine, mais également Ricardo, pour qui elle éprouve une forte attirance et qui se révèle être le mystérieux voyeur.

En ce qui concerne la représentation de la femme, ces deux films se veulent donc l'antithèse des comédies aimables⁶ de la fin des années 1950 et du début des années 1960 caractérisées selon Israel de Francisco par :

[...] la edulcoración de la realidad a través de los escenarios, y de unos personajes amables en su construcción y brillantes en su presentación, sin aparentes conflictos –más allá de algunos escauceos sentimentales–, en una permanente *dolce vita* urbana, reflejo del optimismo de una España en pleno desarrollo económico [...], y donde la moralidad y la castidad triunfan sobre todos los avatares (2010 : 74-75).

Mais ils s'opposent également par leur traitement des personnages féminins au *destape* triomphant des années 70 qui fait de la femme un simple objet sexuel.

1.2. Tentatives d'émancipation

Même dans un film aussi peu personnel que *Nadie oyó gritar*, tout entier au service d'une intrigue policière artificielle que ni la mise en scène, ni le jeu des acteurs ne parvient à rendre crédible, Eloy de la Iglesia a réussi à introduire certains de ses thèmes de prédilection et ce, malgré la marge de manœuvre très étroite dont il a disposé. Elisa et Miguel, interprétés respectivement par Carmen Sevilla et Vicente Parra – deux acteurs qui font le lien avec les films antérieurs du réalisateur –, mènent une existence solitaire dans un édifice isolé. Il s'agit ici d'une luxueuse résidence de construction récente, située dans un quartier élégant à la périphérie de la ville, et dont ils sont encore les uniques occupants, à l'exception d'un concierge à moitié sourd. Ce sont deux êtres en marge. Elle, à cause de sa profession : prostituée de haut vol, elle monnaie ses charmes à des hommes âgés fortunés. Lui écrivain raté, parce qu'il vit aux crochets de sa femme et échappe au schéma patriarcal de répartition des rôles. Un parallèle s'établit entre eux, l'homme aussi se vend pour de l'argent. Ici, c'est même lui qui souffre d'être considéré comme un objet. Il confie son sentiment d'alinéation à Elisa : « Tú no sabes lo que es sentirse como un objeto comprado, continuamente perseguido por unos ojos que siempre están pendientes de su propiedad ». Bien qu'elle se trouve dans la même situation, Elisa prend davantage

⁶ « La parte más significativa de esta producción vendría de la mano del productor José Luis Dibildos (Ágata Films) y de Pedro Masó (Asturias Films) tratando de encontrar una línea que incorpora a una mujer más activa socialmente en el contexto urbano en el que se desarrollan las historias narradas» (Arocena Badillos 2005 : 110). *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) est un exemple particulièrement significatif.

son destin en main, offrant l'image d'une femme libre et indépendante. La prostitution, à l'opposé des connotations d'aliénation ou d'indignité qui lui sont couramment associées, apparaît plutôt comme un moyen de vivre plus librement et de réinventer ses relations avec les hommes. Elle agit en effet avec la même liberté qu'un homme, met fin à ses relations lorsqu'elle l'a décidé. Tout en vivant de la générosité d'hommes riches plus âgés, elle entretient elle-même un jeune bellâtre inconsistant, sans se faire aucune illusion sur le sens de leur relation. Cependant, elle est parfaitement consciente de sa marginalité et du regard désapprobateur que la société porte sur elle. Elle est convaincue aussi, et c'est ce qui la pousse à collaborer avec l'assassin présumé, que si le crime était découvert, les soupçons se porteraient immédiatement sur elle, une femme qui vit dans le luxe sans avoir de revenus licites, qu'on l'accuserait d'avoir été la maîtresse de son voisin et l'instigatrice du meurtre de l'épouse trompée, alors que le mari serait facilement blanchi par la justice.

Tous deux traînent avec eux une grande frustration : « somos de la única manera que nos han permitido ser », confie Miguel à sa voisine. Pour Elisa, en tant que femme, la prostitution est la seule façon de mener une vie libre et indépendante, mais c'est au prix de renoncer à une vraie relation amoureuse. Le bilan que fait Miguel de son existence est tout aussi négatif, il a dû renoncer à ses ambitions littéraires et à ses idéaux politiques. Comme il l'explique à Elisa :

Cuando era joven, cuando soñaba con ser un escritor famoso, cuando imaginaba los escaparates de las librerías repletos de libros míos, entonces sí quería, quería desesperadamente esa ilusión, como también quería ciertas ideas por las que luchaba, por las que me arriesgaba, pero en las librerías jamás se vendió un libro mío y aquellos compañeros y aquellas ideas siguen en silencio.

Le film débouche sur un échec cuisant pour les protagonistes. L'idylle naissante entre les deux personnages, qui se sont découvert de nombreuses affinités communes vire au cauchemar pour Elisa avec la réapparition, tel un fantôme, de l'épouse prétendument assassinée, au moment où elle découvrait l'expérience de l'amour avec Miguel. Même si elle fait preuve de plus d'assurance que Marta, le personnage principal de *El techo de cristal*, Elisa a été tout autant victime d'une manipulation, elle a cru se libérer en quittant son riche protecteur, puis le jeune et veule gigolo qu'elle entretient, mais en réalité elle s'est laissé berné, comme le spectateur, tout n'a été qu'un jeu d'apparences trompeuses. Elle a accepté d'être la

complice de l'assassin, a cru à ses mensonges et s'est laissé séduire, pour à la fin tomber sous la coupe de la virago qu'elle croyait morte. Miguel, quant à lui, n'a pas tué son épouse castratrice et dominatrice⁷, il n'a pas pu accomplir l'acte libérateur, son récit n'était que pur simulacre. Pour finir, c'est sa femme, bien vivante qui se débarrasse de lui en l'assassinant.

La criatura, réalisé en 1977 alors que la question de l'autorisation du divorce battait son plein dans le débat public, pose clairement le problème de l'émancipation féminine dans le cadre d'un modèle de société marqué par la domination masculine. Le film décrit une entreprise pour le moins paradoxale de libération puisque la conquête de l'indépendance et de prise en main de son destin par le personnage féminin débouche sur son animalisation et sa mise à l'écart volontaire de toute présence humaine. Les nouvelles circonstances politiques permettent à Eloy de la Iglesia de mettre en scène un scénario écrit quatre ans auparavant mais sans cesse reporté par crainte de la censure, tout en se débarrassant du carcan formel du thriller pour se concentrer sur les personnages et développer un discours critique beaucoup plus libre sur le statut de la femme dans une société réactionnaire. Cristina est interprétée par Ana Belén, l'égérie du cinéma de la Transition et image de la femme libérée qui, avec son mari le chanteur Víctor Manuel revendiquaient haut et fort leur statut d'artistes engagés.

Le générique installe le film dans le domaine de la fable, invitant le spectateur à faire une lecture parabolique du récit qui va lui être présenté et lui en donne les clés thématiques : l'assujettissement de la femme et la violence de la domination masculine. Les premiers plans représentent en effet les premier et troisième tableaux de la série dans laquelle Botticelli interprète l'Histoire de Nastagio degli Onesti, la nouvelle du *Décameron* de Boccace (2006 [1353] : 492-498). Dans celle-ci, Nastagio, amoureux d'une dame qui refuse ses avances, assiste dans la forêt à une scène irréelle et terrifiante : il y voit une jeune femme nue attaquée par des chiens et poursuivie par un cavalier furieux l'arme au poing. Il apprend qu'il s'agit d'un chevalier amoureux et de la dame qui se refusait à lui, morts tous les deux, ils sont condamnés à répéter éternellement cette même chasse tragique dans laquelle le cavalier éviscère la belle et donne son cœur à manger aux chiens. Onesti organise

⁷ C'est en fait celle-ci qui, le découvrant au lit avec une autre femme, a tué sa maîtresse et a exigé de son mari qu'il se débarrasse du cadavre.

alors un banquet dans la forêt pour que la jeune fille dont il est amoureux et sa famille soient témoins eux-aussi de la scène. La dame terrifiée par la perspective de connaître le même sort cruel, accepte de convoler avec Nastagio. La fin du film d'Eloy de la Iglesia diffère cependant totalement de celle de la nouvelle ou des tableaux, puisque Cristina, l'héroïne, parviendra à se libérer de l'emprise masculine et qu'ironiquement un chien sera l'élément clé de cette libération.



La criatura 00:00:01



La criatura 00:01:47

Dans *La criatura* Cristina, une jeune femme insatisfaite par l'existence morne d'épouse au foyer, est mariée à Marcos, présentateur d'une émission de télévision à succès, un bigot réactionnaire qui profite de sa notoriété pour se lancer en politique dans un parti néo-fascist. Leur couple est en crise depuis quelque temps déjà, Marcos en attribue la cause à l'enfant qui tarde à venir, convaincu que la famille traditionnelle est la seule garantie possible de bonheur, une vision des choses que Cristina est loin de partager. Lorsqu'elle apprend enfin sa grossesse, elle reste persuadée que leur mariage est voué à l'échec. Le film opère une inversion des rôles traditionnels, il fait du personnage féminin la figure forte et positive face à un personnage masculin doté de traits caractéristiques habituellement associés à la féminité : passivité, religiosité, pudibonderie, il reporte également sur lui le désir d'enfant. La présentatrice avec qui il travaille à la télévision et qui le poursuit de ses assiduités le définit comme le mari idéal béni par l'Eglise. Véritable grenouille de bénitier, selon sa femme, il est bien davantage qu'elle marqué par la répression sexuelle. Cristina lui reproche de s'être refusé à avoir des relations sexuelles avant leur mariage.

Leurs opinions politiques les opposent. Marcos entre en politique dans un parti ultra-conservateur, alors que Cristina, bien que fille d'officier, a vécu une jeunesse progressiste à l'université où elle a eu de « mauvaises fréquentations ». Elle fait part à Marcos de ses extrêmes réserves concernant le chef du parti dans lequel il milite, mais lui, lui refuse d'emblée toute expression de réflexion politique personnelle lorsqu'elle fait mine d'exprimer un point de vue critique, la renvoyant du même coup vers l'espace domestique réservé au sexe féminin.

A la fin du film Cristina sera capable d'assumer ses décisions, à la différence de son mari falot et timoré qui éprouve le besoin constant de demander conseil à son confesseur. Elle se moque de son mari, de ses sermons et de ses prières, le rabroue continuellement et l'invective violemment alors qu'il la conduit à la clinique après sa fausse couche. Marcos est constamment ridiculisé dans une attaque en règle contre le conservatisme et la société patriarcale. Même si elle fait preuve d'une certaine liberté de parole et d'indépendance d'esprit dans ses relations de couple, Cristina ne se conforme pas moins aux schémas traditionnels, elle ne travaille pas alors qu'elle a fait des études universitaires, et reste cantonnée dans l'espace privé du foyer ; isolée dans son appartement ou sa maison de campagne, désœuvrée, elle passe le plus clair

de son temps seule, à regarder la télévision ou à attendre que son mari rentre du travail, elle n'a pas de vie sociale autonome ou d'autres occupations que celles associées à son rôle de d'épouse, de future mère et de maîtresse de maison. Lorsqu'elle accède à l'espace public, c'est pour accompagner son mari au restaurant ou à des meetings politiques, mettant sa beauté et son élégance au service du futur candidat aux élections, pour que celui-ci puisse briller en société. Consciente de son aliénation dans un monde qui transforme la femme en un objet décoratif, propriété de l'homme, en animal domestique en somme, elle remarque sarcastiquement que son devoir est d'être toujours bien habillée et d'être idiote. C'est cette image de la femme que véhiculent la publicité et les médias comme le montre le dialogue d'un spot pour un produit d'hygiène féminine que Cristina regarde à la télévision⁸, alors que les propos du prêtre qui dicte sa conduite à Marcos confortent le statut de soumission institutionnalisé de la femme, justifiant à priori le viol dont sera victime Cristina de la part de son mari. Il déclare :

Tú eres su marido y esto te da derecho a disponer de tu mujer. En ningún caso ella puede negarse a satisfacer tus apetencias, siempre que sean rectamente dirigidas dentro del acto matrimonial. Sin embargo recurrir a la violencia es deplorable siempre, aunque ya sé que a veces es necesaria y justa.

La rencontre du chien errant est l'élément déclencheur du processus de libération de Cristina et de sa mise à l'écart volontaire de la société humaine, revendiquant la marge comme espace de liberté. Ce chien prend d'abord la place de l'enfant qu'elle vient de perdre, puis progressivement remplace également son mari, et pour finir toute présence humaine. Cristina baptise le chien Bruno, le prénom qu'ils avaient choisi pour leur futur enfant, au grand dam de son mari qui se réfère à l'animal en l'appelant « maldita bestia ». Elle hésite à le laisser seul lorsqu'ils sortent le soir et lui choisit une chambre dans la nouvelle maison à la campagne. Elle intègre le chien dans un schéma familial dans lequel Bruno est l'enfant et Marcos « papa ». Elle s'adresse à l'animal comme à un bébé en affectant la voix. Mais la relation entre Cristina et Bruno dépasse très vite ce type de rapport somme toute assez banal chez les maîtres d'animaux domestiques, pour prendre un tour autrement plus subversif et dérangeant au regard des conventions morales et sociales. Elle

⁸ « No dejes que tu feminidad se resienta en esos días críticos. Tu atractivo y tu fragancia deben durar todo el mes porque tú durante todo el mes debes ser íntegramente mujer, absolutamente atractiva. Fremax piensa en ti para darte la solución en esos días críticos ».

établit avec le chien un degré de communication et d'affection impossible à atteindre avec Marcos ou avec tout être humain autour d'elle. Elle lui fait des confidences sur ses problèmes conjugaux et maintient avec lui les conversations qu'elle n'a pas avec son mari. Cette intimité entre la femme et l'animal prend vite toutes les apparences d'une véritable passion amoureuse partagée. Cristina ressent une violente jalousie envers la chienne que Marcos a offerte à Bruno pour l'éloigner de sa femme, et n'hésite pas à recourir à l'empoisonnement pour s'en débarrasser. Bruno de son côté, prend Marcos en grippe, se jetant sur lui et aboyant violemment lorsque celui-ci embrasse Cristina. Le climax est atteint lors du simulacre de la cérémonie du mariage, Cristina revêt sa robe blanche et se met à danser devant Bruno alors que retentit la marche nuptiale. En rentrant à la maison, Marcos découvre Cristina endormie, Bruno étendu à ses côtés sur le lit, la robe de mariée souillée de traces de pattes. Bruno montre les dents et dissuade Marcos de rejoindre le lit conjugal, dans lequel il l'a dorénavant remplacé.



La criatura 00:53:53

La relation de Cristina avec le chien dépasse le cadre de la perversion sexuelle, elle est décrite comme la conséquence d'un processus de déviance dû à un contexte de frustration et de grande solitude. Le chien, n'est pas présenté comme un élément maléfique ou destructeur, le film l'enveloppe au contraire d'une grande innocence et d'une grande tendresse, des caractéristiques qui font cruellement défaut aux êtres humains qui entourent Cristina. La fin du film évacue totalement l'homme, remplacé par l'animal. A nouveau enceinte après avoir été violée par son propre époux, la jeune femme décide de le quitter et de s'isoler à la campagne avec son compagnon canin, pour y attendre l'arrivée de son futur enfant. Les derniers plans la montrent heureuse et épanouie, vêtue d'une chemise de nuit blanche et s'amusant à asperger Bruno avec un tuyau d'arrosage dans le jardin. Si pendant tout le film, elle avait humanisé Bruno, maintenant c'est elle qui s'animalise, finissant même par aboyer avec lui.



La criatura 01:34:35

Dans *La criatura*, ce qui à première vue peut sembler un cas anecdotique de zoophilie est paradoxalement une façon de dénoncer des relations humaines autrement plus monstrueuses d'un point de vue moral et affectif. Cristina ne fait que pousser jusqu'à ses ultimes conséquences la logique d'une société machiste et réactionnaire, qui réduit la femme au statut d'animal domestique : elle trouvera sa liberté en compagnie d'un autre animal domestique. Cristina est consciente de son

« a-normalité », elle offre à Marcos une analyse très lucide de sa situation en la mettant en perspective par rapport à un système tout aussi monstrueux :

Para entender ciertas cosas, hay que saber hundirse poco a poco como yo lo he hecho porque entonces desde esa monstruosidad puedes contemplar todo lo que te rodea de una forma clara, precisa. Así vas descubriendo que tampoco hay tanta diferencia entre lo que tú haces y lo que hacen los demás. Resulta incluso divertido, es como si de repente descubrieses que esa imagen grotesca que se ve en los espejos deformantes de las barracas no está en los espejos sino en las personas que se reflejan. Cuando estás absolutamente convencida de que eres un monstruo, rodeada de monstruos, en un mundo hecho para monstruos, te resulta apasionante la idea de llegar a monstruosidades aún mayores, para al menos ser un poco distinta. Yo también sé lo que es sentir horror y lo he sentido. No me ha hecho falta tener ni tu moral ni tus prejuicios para horrorizarme.

En effet, la jeune femme perçoit avec une extraordinaire acuité l'inhumanité du monde dans lequel elle vit. Le parallèle entre la « monstruosité » de Cristina et celle du franquisme apparaît clairement dans les images qui rendent compte d'un rêve/cauchemar que fait Cristina : on y voit d'abord Bruno courant dans la neige, puis un gros plan de sa langue, suivi d'un plan panoramique montrant les visages déformés par la haine du public présent au meeting du parti d'extrême droite auquel elle a assisté en compagnie de son mari vociférant « ¡Franco! ¡Franco ! ¡Franco ! ».

Son processus de libération n'est pas conscient, elle rejette d'une façon instinctive et épidermique le monde qui l'entoure, un monde injuste dominé par des monstres, mais le film n'en est pas moins une attaque en règle contre les valeurs héritées du franquisme, car contrairement aux lectures misogynes qui ont pu être faites par la critique au moment de sa sortie, *La criatura* est bel et bien un film qui dénonce le machisme d'une société réactionnaire.

La criatura marque le point culminant d'un discours sur la condition de la femme et sa marginalisation dans le modèle de société patriarcale promu par le franquisme. A mesure que les libertés démocratiques s'installent et que les femmes obtiennent au moins l'égalité juridique, les personnages féminins perdent de leur importance dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia, ils assumeront dorénavant le rôle d'adjuvants ou d'opposants dans des récits centrés sur des protagonistes masculins. Les nouvelles possibilités d'expression offertes par la fin de la censure permettent au réalisateur de traiter ouvertement d'autres types de marginalité, en premier lieu l'homosexualité et la délinquance juvénile. La représentation de la femme devient plus complexe et plus ambiguë. On trouve encore des personnages

féminins forts et combatifs comme Rosario, l'adolescente qui dans *Colegas* se rebelle contre sa famille et prend son destin en main, ou doña Justa la buraliste de *La estanquera de Vallecas*, aux côtés de mères absentes (*Navajeros*), mourantes (*El pico*) ou dépassées (*Colegas*). D'autres femmes suivant le paradigme de la femme fatale utilisent les armes de la séduction pour parvenir à leurs fins. Certaines, issues de milieux modestes, se sont servi de leur beauté comme instrument d'ascension sociale, femmes objet, elles assurent une fonction décorative au bras de leur mari riche et puissant : le technocrate associé au régime de *La Otra alcoba*, le ministre de *La mujer del ministro*. Mais dans ces deux films, la femme s'approprie des codes du modèle patriarcal qu'elle inverse en sa faveur, séduisant des hommes qu'elle choisit en fonction de leur physique dans des catégories sociales inférieures et réduits eux-aussi à la condition d'objets. Au contraire, Mercedes la Mexicaine, dans *Navajeros* ou l'argentine Betty dans *El pico* et *El pico 2*, toutes deux prostituées, sont des femmes libres et anticonformistes qui incarnent face à leurs jeunes amants *quinquis* l'image d'une maternité protectrice et incestueuse, à la fois mamans et putains.

2. Personnalités psychotiques

Parallèlement aux femmes en marge que nous venons d'analyser, d'autres personnages beaucoup plus inquiétants vont faire leur apparition dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia des années 1970. Il s'agit de personnalités psychotiques qui représentent des figures extrêmes de déviance, puisque l'on va trouver parmi eux des criminels comme le boucher assassin de *La Semana del asesino* (1972) ou l'infirmière schizophrène de *Una gota de sangre para morir amando* (1973), mais également un professeur sadique qui applique au pied de la lettre sur deux de ses jeunes élèves qu'il séquestre les concepts nietzschéens du surhomme et de la volonté de puissance dans *Juego de amor prohibido* (1975). Comme l'on peut le voir, ce sont majoritairement des hommes, même si le personnage d'Ana, l'infirmière de *Una gota de sangre para morir amando*, permet de faire le lien avec les femmes étudiées précédemment.

2.1. Marcos l'ouvrier, assassin malgré lui

Dans *La semana del asesino* la déviance s'incarne dans un ouvrier des abattoirs solitaire et fatigué qui devient assassin sans le vouloir. Sa profession et la classe sociale à laquelle il appartient en font déjà un personnage marginal car, comme le fait remarquer Enrique Monterde (1997) dans *La imagen negada*, il est difficile de trouver des ouvriers dans les films espagnols de l'époque. Eloy de la Iglesia a insisté sur ce point dans son entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Llinás :

[...] no se conocía el mundo suburbial español, que era un terreno donde la censura estaba menos dispuesta a ceder. Entonces descubrí que la censura estaba aterrada ante el fantasma de la España negra y que ciertas cosas pasaban sin problemas si los actores iban vestidos con una cierta corrección, pero no si iban como los de la calle. [...] En *La semana del asesino* tenía la convicción de que dar el protagonismo a determinada clase social era algo revulsivo (Aguilar et Llinás 1996 : 111).

Marcos a la quarantaine, il travaille dans une usine qui vient de lancer, grâce à de nouvelles machines, l'élaboration de bouillons industriels à partir de la viande des animaux abattus sur place. Le film établit dès le générique le statut marginal de Marcos, il habite en effet à la périphérie de la ville une bicoque isolée promise à la démolition au milieu d'un terrain vague entouré de hauts immeubles de construction récente. Un soir, à la suite d'une dispute, il tue accidentellement un chauffeur de taxi. Sa fiancée le presse de se livrer à la police : il la tue alors aussi⁹. Il entre ensuite, l'espace d'une semaine, dans une spirale infernale, éliminant tous ceux, parmi ses proches, qui découvrent son terrible secret : son frère, la fiancée de celui-ci, le père de cette dernière, Rosa, la patronne du bar amoureuse de lui... Très vite, les cadavres s'amoncellent dans sa chambre et l'odeur devient insupportable. Marcos a alors l'idée de se débarrasser des corps démembrés dans le broyeur qui sert à fabriquer les bouillons, mais un jeune homme l'épie avec des jumelles depuis la fenêtre d'un immeuble voisin.

La carrière criminelle de Marcos est totalement due à un enchaînement de circonstances, il tue malgré lui, happé dans un engrenage tragique sur lequel il n'a aucune prise. Marcos n'est ni un monstre, ni un tueur fou, mais un individu banal, un être triste, frustré et solitaire, qui doit faire face à l'incompréhension, voire à

⁹ Marcos ne croit pas à l'impartialité de la police ou de la justice. A cause de son statut social, il sait que sa parole ne sera pas prise en compte.

l'hostilité marquée des personnes qui l'entourent. Sa fiancée le traite de raté et de lâche avant de menacer de le dénoncer à la police, son frère le qualifie de type bizarre, ses collègues des abattoirs le taquent. La mort de sa mère dans un accident du travail lui a donné le privilège de piloter la nouvelle machine, ce qui provoque aussi un certain ressentiment de la part de ses camarades de travail. Il n'a pas d'amis et ne bénéficie d'aucune solidarité de classe. Solitaire, Marcos rejette toute forme d'interaction sociale. Il repousse sans cesse à plus tard son mariage avec Paula, sa fiancée beaucoup plus jeune que lui, prétextant le besoin de trouver un travail mieux rémunéré pour faire face aux besoins matériels d'une vie de famille. Il ne répond pas non plus aux avances de Rosa, la patronne du bar qui le poursuit de ses assiduités. D'une façon générale Marcos ne recherche pas le contact humain ni au travail avec ses collègues ni avec les habitués du bar où il prend ses repas, et ne se reconnaît pas dans la cohésion de groupe telle qu'elle est exprimée dans le discours paternaliste et hypocrite du directeur du personnel. Souvent cadré seul, même lorsqu'il est en société, notamment dans le bistro où il prend ses repas, sa relation aux autres est marquée par l'inadaptation sociale à laquelle il répond par la violence.

Sa première victime est un chauffeur de taxi qui s'érige en gardien de la morale d'une société patriarcale et intolérante. Lorsqu'il surprend les étreintes de Marcos et de sa fiancée sur la banquette arrière du véhicule, il s'indigne de leur immoralité : « Te voy a sacudir todas las bofetadas que no te dio a tiempo tu padre » lance t-il à la petite amie de Marcos. Ce dernier le frappe alors à la tête et le tue accidentellement. Les meurtres suivants incarnent aussi une forme de délivrance par rapport à une menace émanant du système patriarcal : sa fiancée qu'il se résiste à épouser et qui menace de le dénoncer à la police, son frère qui ne l'a jamais compris et lui refuse son aide, le père de la jeune femme que doit épouser son frère, uniquement préoccupé par la moralité de sa fille et le qu'en dira-t-on, Rosa qui cherche à le séduire... L'emprise du contrôle social apparaît dès le début du film, un des premiers éléments de la bande-son est la voix d'un présentateur de la radio qui parle du Ministre Secrétaire Général du Mouvement National, le parti unique du franquisme, Torcuato Fernández Miranda. Cette indication permet de situer le film dans un contexte spatio-temporel précis : celui de l'Espagne des dernières années de la dictature¹⁰.

¹⁰ Torcuato Fernández Miranda occupa ce poste de 1969 à 1974.

Mais très vite apparaît également un sous-texte homosexuel à travers le personnage de Néstor, un jeune homme de bonne famille lui aussi solitaire, qui observe Marcos à distance depuis son luxueux appartement situé dans un des immeubles modernes qui entourent la mesure de l'assassin. Dans la séquence qui ouvre le film, après les plans d'ensemble du générique qui situent les deux différents types d'habitat, le jeune homme surveille à l'aide de jumelles la maison de Marcos, son regard pénètre à l'intérieur par une large lucarne ouverte dans le toit et surprend le protagoniste torse nu, allongé sur un canapé dans un moment d'abandon érotique provoqué par l'observation de photographies de femmes nues épinglées sur le mur. Le regard de Néstor parcourt son corps, transformé en objet de désir et se pose sur des détails de son anatomie qui se détachent en gros plan : sa poitrine, son visage, sa bouche, ses yeux, son front.... Néstor est un personnage clairement identifié comme homosexuel par sa façon de regarder Marcos et le jeu équivoque qu'il instaure avec le meurtrier dont il a percé le secret. Les censeurs ne s'y sont pas trompés, comme nous l'avons signalé dans la première partie de ce travail.



La semana del asesino



La semana del asesino

Le jeune homme écrit un scénario et passe le plus clair de son temps à observer les adolescents qui jouent au football sur le terrain vague ou l'intérieur de la maison de Marcos, depuis la terrasse de son appartement. Il a pour seul compagnon son chien Trotsky qu'il promène à la nuit tombée. Lui aussi vit en marge de la société à cause de sa différence. La solitude de Marcos est comparable à celle de Néstor et cette même solitude à l'écart du monde va les rapprocher. Néstor donne à Marcos des conseils existentiels, l'invite à l'accompagner à la piscine pour un bain de minuit, puis à prendre un verre chez lui pour « s'ennuyer ensemble ».

Le film fait donc se rencontrer deux modèles de marginalité opposés mais complémentaires : d'un côté, Marcos, l'ouvrier des abattoirs, qui finit par devenir un assassin, sans doute en réaction à une aliénation qu'il ne saurait lui-même nommer, de l'autre, Néstor, le jeune bourgeois désœuvré et ambigu. Ce dernier reconnaît d'ailleurs qu'ils sont tous les deux des types bizarres. Si tout les oppose : âge, classe sociale, éducation... la marginalité qu'ils ont en partage les amène à transcender toutes ces barrières. Néstor fait remarquer à Marcos qu'ils sont des « déclassés ». Le terme exprime ici l'inadaptation ou l'exclusion par rapport à leur propre classe sociale, à laquelle ni l'un ni l'autre n'appartient vraiment, à cause d'une différence qui les maintient irrémédiablement à l'écart du groupe.

Tous deux vivent en marge de la normalité sociale, Néstor résume avec humour leur situation par cette boutade :

Somos dos tipos raros, como tú decías. Yo debería estar con gente de mi edad, bailando en Torremolinos y corriendo por las autopistas a 140 por hora y tú deberías estar casado, con una mujer que se empieza a poner llenita, un par de críos, pendiente de pagar la letra de la lavadora y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600.

Les rapports de domination n'ont cependant pas totalement disparu, c'est Néstor, le jeune bourgeois voyeur attiré par des individus appartenant à des classes sociales inférieures, qui prend le contrôle. Il s'approprie symboliquement du corps de Marcos et de l'intimité de ce dernier en l'observant à son insu, depuis la terrasse de son appartement qui domine la modeste maison de l'assassin. (Peláez Paz 1997 : 694).

Mais dans un film où les valeurs de la société patriarcale représentent une menace, l'homosexualité du personnage de Néstor, loin d'être perçue comme une condition aberrante ou monstrueuse¹¹, est présentée au contraire comme une figure apaisante et réconfortante pour Marcos. Celui-ci ne peut trouver un semblant de paix intérieure qu'auprès de Néstor, un autre marginal qui lui apporte sympathie et compréhension. Alors qu'ils se connaissent à peine (au début du film ils ne se sont même pas encore échangé leurs prénoms) et que lui-même se montre taciturne avec ses proches, Marcos se prend à lui faire des confidences. Il explique au jeune homme après leur équipée nocturne à la piscine : « Es curioso, sin saber por qué, de pronto me da la impresión de que todas mis preocupaciones han desaparecido, como cuando uno despierta de un sueño y se pone contento porque todo aquello tan horrible es mentira y no ha pasado nada y se pone a desayunar tan tranquilo ».

Son seul moment d'évasion par rapport à un présent bloqué auquel il ne peut échapper, est la baignade nocturne avec son jeune voisin dans une piscine déserte. La scène est tournée dans une atmosphère onirique de teintes bleutées, et est empreinte d'une grande tension homo-érotique, comme l'ont très bien vu les censeurs qui ont exigé la coupe de plusieurs plans¹². Dans cet environnement nocturne et matriciel, les deux hommes peuvent enfin être eux-mêmes. Marcos se laisse aller à rire pour la

¹¹ Voir Lázaro Reboll 2002 : 171-185.

¹² Ils exigèrent de même la suppression d'une séquence postérieure où Marcos se balance sur un rocking-chair et se remémore ses ébats à la piscine avec Néstor.

première fois dans le confort purificateur de l'eau de la piscine, loin de son environnement quotidien sordide. Il se sent libre et détendu en compagnie de Néstor, le jeune homme solitaire qui l'observe à distance. Néstor est en effet la seule personne qui, connaissant son secret, le comprend et lui offre son soutien inconditionnel, au lieu de menacer de le dénoncer à la police comme l'ont fait auparavant tous ses proches.



La semana del asesino



La semana del asesino

2.2. Ana, le crime par compassion

Ana, la protagoniste de *Una gota para morir amando*, est un personnage intéressant, car aux déviances spécifiques liées à sa condition de femme, elle en ajoute une beaucoup plus extrême qui s'exprime dans le crime, nous remarquerons que c'est le seul personnage féminin dans cette galerie d'individus psychotiques.

Ana est en apparence une jeune infirmière exemplaire qui travaille dans un grand hôpital, mais à la nuit tombée elle endosse une tout autre personnalité, elle tue de jeunes hommes qu'elle attire chez elle, dans la vaste et ancienne demeure héritée de ses parents, des bourgeois bohèmes qui se sont suicidés, incapables de trouver un sens à leur vie. Après avoir fait l'amour avec eux elle leur plante un bistouri dans le cœur. Nous découvrons cependant très vite que ces crimes ne sont pas motivés par une quelconque perversion sexuelle.

Sa démarche participe en fait du même sentiment qui l'anime pendant son travail à l'hôpital : apporter réconfort aux malades et leur éviter toute souffrance inutile. Ses victimes sont des êtres présentant une différence par rapport aux diktats établis par une société totalitaire. Ainsi, elle tue successivement, un jeune infirme complexé par sa non-conformité aux valeurs eugénistes mises en avant par les consignes officielles, puis un mannequin sur le retour, contraint de jouer les gigolos pour gagner sa vie, un homme-objet ridicule qui vient de perdre son emploi d'acteur dans des spots publicitaires grotesques vantant une marque de slip. Fier de lui en apparence, il prend finalement conscience de la futilité de son existence et du futur incertain qui l'attend. Enfin, la troisième victime est un jeune homosexuel qui ne peut s'accepter comme tel, après qu'un test psycho-électronique l'ait marqué d'un H infamant.

En leur enfonçant un bistouri dans le cœur, Ana procède en quelque sorte à une euthanasie préventive, soulage ses victimes de leurs problèmes existentiels et du regard accusateur que porte sur eux la société. Ana tue par compassion des êtres socialement exclus en vertu de leur différence afin de leur éviter une vie de souffrance et de stigmatisation. La mort est la seule façon d'échapper à ce monde totalitaire, complètement déshumanisé, qui en cherchant à tout prix à imposer la conformité morale et sociale chez ses citoyens les transforme en morts vivants, pense en effet Ana, après qu'un patient moribond lui a ouvert les yeux, en lui confiant : « Una vez leí no sé dónde que todo nuestro mundo no era más que un lugar lleno de muertos que se creen vivos. ¿Se imagina? Ciudades gigantescas habitadas por muertos, muertos que trabajan, aman, luchan y que se creen que viven ».



Una gota de sangre para morir amando 00:16:50



Una gota de sangre para morir amando 01:37:15

De jour, en société, Ana joue l'hyper conformité, représentant à la perfection son rôle d'infirmière modèle, totalement dévouée à ses patients, blonde et angélique dans son uniforme blanc immaculé. Au début du film, elle est montrée en exemple, lorsqu'elle reçoit un prix, normalement décerné aux médecins, en récompense de son professionnalisme et de son dévouement vis-à-vis des malades. Elle correspond à un des archétypes féminins traditionnels définis par Amanda Castro García (2009 : 255-260), celui de l'infirmière, fantasme masculin de la femme idéale : jeune, belle, légèrement vêtue et totalement au service du bien être d'autrui. Ana explique au fringant neurologue qui tente de la convaincre de devenir médecin, qu'elle considère cette profession trop froide et technique, elle préfère modestement rester infirmière pour apporter réconfort et compréhension à ses malades. Mais la nuit venue, dans le plus grand des secrets, elle assume une personnalité subversive, tout

d'abord en endossant un rôle traditionnellement masculin, celui du tueur en série, la police est d'ailleurs persuadée que la vague d'assassinats de jeunes hommes qui secoue la ville ne peut être que l'œuvre d'un homme, d'un maniaque homosexuel. Dans la relation amoureuse qui précède la mise à mort de ses jeunes amants, c'est elle qui prend l'initiative et garde à tout moment le contrôle de la situation. Elle tue ses victimes avec l'instrument qui symbolise le pouvoir masculin des médecins. Dans cette vie secrète, elle multiplie les identités transgressives : pour séduire le jeune homosexuel dans un club gay elle prend une apparence androgyne ; dans une autre séquence, elle se vieillit les traits pour se rendre dans un dancing où des femmes d'âge mûr s'offrent les services sexuels de jeunes prostitués¹³.



Una gota de sangre para morir amando 00: 38:17



Una gota de sangre para morir amando 00:51:04

¹³ Ironiquement dans cette scène, on voit Sue Lyon lire *Lolita*, le roman de Nabokov, dont elle avait interprété le personnage à l'écran dirigée par Stanley Kubrick. On remarquera que si dans ce monde futur la prostitution masculine hétérosexuelle est tolérée, l'homosexualité reste encore fortement stigmatisée.

Parallèlement à l'histoire d'Ana, une autre trame narrative intervient dans le récit, établissant le dialogue avec l'hypotexte kubrickien d'*Orange mécanique*, et introduisant une autre forme de déviance, celle d'une bande de jeunes voyous casqués qui écumant la ville à bord d'un buggy orange et font régner la terreur, violant les honnêtes citoyens et saccageant leurs foyer. Cependant, l'un d'entre eux, David, se rebelle contre le chef du groupe, ce qui lui vaut d'être brutalement et définitivement exclu du gang. Ces deux trames narratives finissent par se rejoindre, lorsque le jeune voyou en rupture de ban devient le témoin des crimes d'Ana et décide de la faire chanter.



Una gota de sangre para morir amando 00:08:58



Una gota de sangre para morir amando 00:11:23

Le film situe l'action dans un futur proche, et met en scène une dystopie inquiétante. La télévision omniprésente diffuse à longueur de journée des consignes de comportement social rappelant que tout individu se doit d'être utile à la communauté et de répondre à la norme¹⁴, ainsi que des spots publicitaires¹⁵, qui sont une autre forme de contrôle des mentalités. Il s'agit d'un monde totalitaire, dont l'emblème est un aigle stylisé qui rappelle l'iconographie nazie ou celle du franquisme, où le pouvoir, obsédé par la perfection et l'uniformité, se sert de la technologie pour contrôler les individus à travers ses départements d'Ordre Social et de Développement Physique. Ce contrôle se révèle si efficace qu'il n'a même pas besoin de recourir à la contrainte ou à la menace physique pour imposer sa volonté aux individus. Dans ce monde inquiétant, comme dans le roman de Burgess et le film de Kubrick, la science a été pervertie par le pouvoir. Dans l'hôpital où travaille Ana, l'éminent neurologue qui la courtise en vain, mène à bien des expériences destinées à rééduquer les criminels les plus violents, grâce à un traitement révolutionnaire qui permet à l'aide de décharges électriques de guérir leurs cerveaux malades et de les transformer en sujets dociles et utiles à la société. C'est ce qu'explique le médecin à son patient juste avant de le soumettre à une séance d'électrochocs : « Lo único que queremos es curar tu mente, liberarte de tus instintos, hacer que seas útil a la sociedad; intentaremos integrarte como elemento útil dentro del orden establecido. No pienses en nada, no pienses, no pienses... ».

On peut facilement voir là une référence à peine déguisée au franquisme et à sa loi de *Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970 qui, comme on l'a vu, poursuivait des objectifs similaires, sous couvert d'un alibi scientifique. Des séances d'électrochocs étaient même administrées aux homosexuels dans le cadre de thérapies d'aversion pour les guérir de leurs penchants.

Mais cet Etat a des failles, il ne parvient pas à faire régner l'ordre social parfait auquel il aspire, comme le démontre son incapacité à démasquer le tueur de jeunes hommes ou à mettre un terme aux agissements des bandes de voyous qui sèment la panique. *Una gota de sangre para morir amando* poursuit la réflexion sur

¹⁴ Par exemple : « Si quieres ser útil a tu sociedad, trabaja desde un puesto especializado. Es un consejo que te da el departamento de Ordenación Social » ou encore « el deporte consigue la perfección y la limpieza de la mente. Unámonos todos para lograr del cuerpo una raza más fuerte. Es un consejo del departamento de Desarrollo Físico » proclament les spots officiels diffusés à la télévision.

¹⁵ Qui annoncent par leur caractère kitsch et leur humour décalé, ceux qu'Almodóvar introduira dans ses films quelques années plus tard.

la répression exercée sur l'individu par un pouvoir autoritaire et la violence comme forme de contestation, amorcée dans *La semana del asesino*. La violence individuelle d'Ana et celle des jeunes voyous répondent à la violence institutionnelle, qui prétend normaliser tous les comportements, même les plus intimes, utilisant la télévision ou la psychiatrie comme instruments de répression sociale et morale. Cette société totalitaire refuse le droit à la différence et cherche à imposer un monde « en bleu », parfait, aseptisé et uniforme comme dans le slogan publicitaire. Face à ce modèle, le film prend résolument la défense de l'individualité, et de la non-conformité, Ana rétorque au jeune homosexuel qui lui demande de l'aider à changer : « Nadie debe intentar cambiar a los demás, todos tenemos derecho a ser como somos », alors que David, le jeune voyou, proclame haut et fort qu'il ne veut pas être utile à la société.

Una gota de sangre para morir amando est comme *La semana del asesino* un film sans héros positif, mais à la différence de ce dernier qui recherchait une certaine identification avec le protagoniste, ici la caméra marque une distance avec les personnages qui sont observés comme à travers la loupe de l'entomologiste, ou derrière les vitrines d'une galerie de monstres. Cette idée est explicitée dans les dernières images du film lorsque le trio de délinquants prétendument réinsérés est vu à travers une glace sans tain en train de se poignarder et de s'égorger, signifiant l'échec complet du programme de rééducation des déviants.

Le film considère cependant plus monstrueux le programme de rééducation des criminels à l'aide d'électrochocs que l'infirmière qui tue par compassion pour permettre à ses victimes de rester elles-mêmes, en les libérant de souffrances inutiles. Celle-ci conserve tout au long du film une part d'innocence en dépit des meurtres qu'elle commet, ce qui contribue à l'acquitter au regard du spectateur. Elle tue ses victimes avec beaucoup de douceur, leur offrant juste avant de mourir un ultime moment de bonheur, comme elle l'explique à David à la fin du film, juste avant de lui planter le bistouri dans le cœur :

¿Crees que maté a esos chicos sólo por el placer de matar? Fueron felices conmigo [...] los maté suavemente, sin ningún dolor, como una última caricia. Ya estaban muertos antes de que los matara. Van a intentar hacerte cambiar, te van a hacer sufrir de manera fría y científica, matar tu cabeza con descargas eléctricas, te van a matar en vida, te van a hacer pensar como piensan ellos, según sus normas...

2.3. Don Luis, la perversité du pouvoir

Juego de amor prohibido met en scène un microcosme social régi par ses propres règles, en marge de la société. Le film décrit le délire totalitaire d'un riche aristocrate raffiné et passionné de musique wagnérienne qui retient prisonniers trois jeunes gens et se livre avec eux à un jeu pervers dont lui seul fixe les règles, dans le but de parvenir à dominer complètement leur volonté. Don Luis vit retiré du monde dans une grande maison isolée des environs de Madrid en compagnie d'un étrange serviteur, Jaime qui a été autrefois son élève ; captif consentant, celui-ci ne peut pas abandonner la maison pour des raisons qui ne sont jamais clairement explicitées, on sait seulement qu'il est recherché par la police et par les quelques allusions voilées qu'il fait à contrecœur sur son passé, on peut supposer qu'il a fait partie d'une organisation terroriste. Le maître entretient avec lui des relations sadomasochistes et se plaît à l'humilier, tout en lui rappelant constamment qu'il représente son unique protection face à un monde extérieur hostile. Jaime a intégré ce discours et fait preuve d'une extrême docilité, produit à la fois de la crainte que lui inspire le maître, mais surtout de la reconnaissance qu'il a pour lui. Chaque jour, il répète le même rituel, il réveille don Luis et l'aide à revêtir son peignoir, puis lui prépare son petit-déjeuner. La fortune considérable de don Luis qui permet de pouvoir se consacrer exclusivement à ses passions : la musique, le théâtre, la littérature et ses jeux pervers. Il donne néanmoins par plaisir des cours de littérature dans un lycée et dans une des premières séquences, nous le voyons en classe conseiller à ses élèves la lecture de *Defensa de la hispanidad* de Ramiro de Maeztu¹⁶. A la veille de vacances scolaires, il prend en autostop deux de ses élèves, Miguel et Julia, qui ont fui le domicile familial, dans le but, selon le mouchard de la classe, de vivre librement leur amour loin de leur famille et de tout type d'autorité. Don Luis les accueille chez lui et semble d'abord considérer avec bienveillance leur rébellion juvénile, il leur offre de passer leur première nuit d'amour dans la chambre nuptiale du manoir. Mais très vite le jeune couple doit se rendre à l'évidence, leur professeur les retient prisonniers dans sa luxueuse propriété avec la complicité de Jaime. Don Luis prétend parvenir à dominer complètement la volonté de ses jeunes otages qu'il veut sauver de la

¹⁶ De nombreux historiens ont montré l'influence de la pensée de Ramiro de Maeztu sur les fondements idéologiques du national-catholicisme espagnol. *Defensa de la Hispanidad* était pendant le franquisme au programme de la matière dénommée Formation de l'Esprit National (Lombardero Álvarez 1999 : 52). Les censeurs avaient exigé la coupe des plans où don Luis conseille le livre à ses étudiants, y voyant une allusion directe au régime.

médiocrité du monde et qu'il va soumettre à des règles strictes dépendant uniquement de son bon vouloir de maître tout puissant. Pour ce faire, don Luis les enferme à la cave et les soumet à une série de vexations, punissant sévèrement toute velléité de révolte. Il justifie sa tyrannie avec une logique implacable :

¿Acaso os falta algo? Tenéis una buena alimentación, una cama, tendréis unas comodidades como nunca habéis tenido. [...] Me veo obligado a reprimir esas ansias de escapar que de otra parte ahogan vuestras mejores cualidades, que las tenéis. Estáis aquí y de aquí no saldréis, por eso es necesario que vivamos en buena armonía. Os advierto que si no lo logramos, va a ser muy difícil permanecer juntos bajo este techo. Con el tiempo me iréis comprendiendo.

Il les traite comme de jeunes enfants qu'il faudrait « dresser », leur promettant une récompense s'ils se montrent obéissants.

Pourtant la situation va brusquement se renverser, profitant d'une absence de don Luis, les jeunes otages rallient le serviteur à leur cause. Tous trois s'unissent pour braver l'autorité du maître et détruire l'ordre ancien. Le trio prend symboliquement possession de la maison au cours d'un dîner de gala. Ils font revêtir à don Luis le costume de Macbeth et porter la couronne qu'il gardait au grenier, pour mieux défier son autorité, puis ils le font descendre à la cave dans cette tenue, symbolisant ainsi sa déchéance. Les nouveaux maîtres des lieux saccagent ensuite la maison, brisent les disques adorés par le roi déchu et remplacent les airs raffinés de l'opéra par les sons stridents du rock, et la décoration bourgeoise par des posters pop. Ils dansent autour des vestiges de l'ordre ancien et inventent de nouveaux jeux et de nouvelles règles de vie en commun, partageant le même lit. Les victimes ont pris leur revanche et deviennent à leur tour bourreaux, allant jusqu'à provoquer le suicide du professeur.



Juego de amor prohibido 00:27:53



Juego de amor prohibido 00:59:10

C'est d'abord Jaime qui prend les rênes du pouvoir en imitant les gestes de don Luis, il revêt le peignoir et chausse les lunettes de ce dernier, avant de se coucher dans son lit. Mais c'est rapidement Julia, le personnage au départ le plus fragile et vulnérable qui finit par assumer l'autorité dans la maisonnée. Apprenant que Miguel va accepter l'argent que lui a promis don Luis pour quitter la maison, elle provoque la mort de celui-ci pour s'attacher le garçon à jamais. Par delà la mort, Don Luis est parvenu à ses fins, il a réussi à pervertir les jeunes gens innocents et à les façonner à son image, reconnaissant en Julia une digne héritière, il lui prodigue ses derniers conseils avant de mourir.

Le temps de la révolte passée, l'ancien maître disparu, la jeune fille décide qu'il est temps de mettre fin à la joyeuse anarchie des premiers temps et de restaurer l'ordre : « no podemos continuar viviendo en esta sociedad, hay que hacer una gran limpieza, ¿me oís? tenemos que arreglarlo todo, quiero volver a dejar la casa como estaba » déclare t-elle avant de fermer les lourds rideaux rouges du salon et de s'emparer du revolver comme le lui avait recommandé don Luis. L'ordre nouveau a donc fini par assimiler les méthodes et les vices de l'ancien. La maison reprend son aspect antérieur alors que retentit la musique de Wagner. On voit ensuite le trio autour de la table parfaitement dressée partager le dîner en silence. Le dernier plan du film montre clairement la nouvelle situation, ils partagent tous les trois le même lit dans la chambre nuptiale, la jeune fille est au centre, les garçons dorment alors qu'elle reste éveillée. C'est elle qui détient le pouvoir désormais, c'est elle qui imposera les normes.



Juego de amor prohibido 1 :09 :51



Juego de amor prohibido 1 :29 :05

Juego de amor prohibido est construit comme une parabole sur la perversité du pouvoir et la reproduction des structures de domination. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, le film eut à souffrir des attaques de la censure qui perçut aisément derrière la métaphore limpide un propos subversif qui pouvait être perçu par les spectateurs comme une évocation du régime et de la fin imminente du dictateur¹⁷. Quoiqu'il en soit, le film propose une lecture très pessimiste des changements qui s'annonçaient en Espagne. A la fin du récit, on revient en effet au point de départ, après l'explosion de liberté et la destruction de tout ce qui symbolisait l'ordre ancien, on revient à la musique classique, aux bonnes manières, à l'ordre nécessaire.

¹⁷ Le président de la commission de censure écrivit dans son rapport : « se trata evidentemente de una parábola política en la que el poder domina, dando a cambio paz y orden ». Les censeurs exigèrent la suppression dans les images et les dialogues de tout ce qui pouvait rappeler la situation politique espagnole, ainsi que toutes les références à l'autoritarisme d'un chef tout-puissant (AGA 36/04256).

3. Interroger la normalité

Ces personnages déviants¹⁸ que nous venons d'analyser sont chacun à leur manière victimes d'un climat étouffant et vicié, écartelés entre le désir individuel et la morale collective imposée. Les films se concentrent sur des comportements individuels hors normes qui vont à l'encontre de l'ordre social et du système de légitimations qui le soutient, mais avec une évidente intention parabolique. La déviance devient ainsi une forme de dissidence, une révolte instinctive et primaire anime les personnages face à une société corrompue, oppressive et hostile qui nie toute expression de liberté individuelle. En laissant libre court à leurs pulsions, ils se rebellent inconsciemment contre un ordre qui est présenté comme normal et légitime, comme allant de soi.

Ces personnages « a-normaux », inadaptés sociaux, sont tous à leur manière des marginaux qui défient par leur comportement les valeurs morales et les normes sociales dominantes. L'existence même de ces conduites déviantes remet donc inévitablement en cause l'ordre social, elles font apparaître dans les marges d'une société en apparence policée des zones de désordre, des « lacunes de contrôle » (Javeau 1997 : 202) que les institutions de vigilance ne peuvent plus totalement maîtriser et qui viennent gripper la mécanique bien huilée du système. Ces films décrivent en creux une société répressive qui mène à la schizophrénie et la violence, une société malade qui produit des monstres.

Le dispositif du voyeur, métaphore du cinéma, présent dans de nombreux films de cette période permet de percer au grand jour les zones d'ombre, révélant des pratiques clandestines et souterraines. Ce dispositif permet d'exposer ce qui se cache derrière la façade d'une société en apparence pacifiée, sans conflits, mais qui ne respecte qu'en surface les normes en vigueur. Le voyeurisme est ainsi une façon de pénétrer à leur insu dans l'intimité des personnages, de percer leurs secrets, leurs conflits intimes, de révéler ce qu'ils ne laissent pas transparaître en public, en mettant à jour les tensions et les pulsions qui les habitent et qui échappent au contrôle social.

La déviance étant entendue comme l'écart qu'un individu peut manifester par rapport à un état tenu pour normal, elle permet d'interroger la normalité.

¹⁸ Rappelons que le terme n'implique aucun jugement de valeur, mais indique simplement un écart par rapport à une norme qui est par nature relative et historique (Beugnet 2000 : 43, Marche 2002 : 53).

L'anormalité des personnages est une façon de mettre en lumière la monstruosité des règles et des comportements considérés « normaux ». C'est l'idée qu'exprime le personnage interprété par Ana Belén dans *La criatura* lorsqu'elle déclare : « somos monstruos en un mundo de monstruos ». Les films opèrent un renversement des valeurs, le sentiment d'humanité s'incarne dans les anormaux toujours considérés avec empathie, le récit adopte leur point de vue. La véritable monstruosité, l'anormalité se trouve ailleurs, dans la société d'où ces personnages marginaux tentent de s'extraire. L'exemple le plus éloquent se trouve dans *Una gota de sangre para morir amando*, l'infirmière criminelle qui tue par compassion des individus déviants pour leur éviter de futures souffrances apparaît beaucoup plus humaine que les scientifiques complices d'une société totalitaire qui tentent de rééduquer les délinquants à coups d'électrochocs. Dans *La criatura* la droite continuatrice du franquisme est présentée comme une figure autrement plus monstrueuse que la protagoniste zoophile.

Les films que nous venons d'étudier brossent ainsi en creux le portrait d'une société étouffante, répressive et intolérante. Ils privilégient les structures d'enfermement dans des récits qui adoptent bien souvent un schéma circulaire. Les espaces clos et les ambiances étouffantes prédominent, un enfermement que l'on peut aisément associer à l'oppression sociopolitique. Un implacable système de répression annihile tout écart, toute anomalie. En même temps, ces lieux isolés à l'écart du reste du monde permettent aux personnages de se dérober au contrôle social institutionnel et au regard désapprouvateur des autres. Ces personnages marginaux sont rejetés ou s'isolent eux-mêmes à l'abri à la périphérie de l'espace social. Le phénomène même de marginalité est étroitement lié à la notion d'espace, Martine Beugnet (2000) insiste sur la dimension fondamentale de l'espace cinématographique dans l'évocation de la marginalité. Comme le souligne Héléne Menegaldo (2002 : 22) « le marginal, c'est l'« autre », celui qui vit, spatialement, dans un « ailleurs » ». Cet ailleurs prend de multiples formes dans les films considérés, il se matérialise dans les anciennes demeures isolées, suspendues dans le temps de *Algo amargo en la boca*, *El techo de cristal*, *Una gota de sangre para morir amando* ou *Juego de amor prohibido*, mais également dans la luxueuse résidence fantôme de *Nadie oyó gritar* récemment construite dans une banlieue chic à la périphérie de la capitale. Ce rapport spatial est à l'œuvre dès la séquence panoramique d'ouverture de

La semana del asesino : la mesure de Marcos, ultime vestige d'un ancien habitat traditionnel constitué de petites maisons basses, se dresse isolée et perdue au milieu d'un terrain vague, cernée de toutes parts par les immeubles d'un quartier moderne en pleine expansion, symbole des profondes mutations qu'est en train de vivre l'Espagne du *desarrollismo*.

La structure narrative enferme aussi les personnages dans des situations sans issue. Les tentatives conscientes ou inconscientes de rébellion débouchent inmanquablement sur un échec. Le déviant, celui qui ne se conforme pas aux normes est condamné à la solitude, à la mort physique ou morale. Les femmes de *Algo amargo en la boca* retournent à la solitude à laquelle elles se sont condamnées par peur de vivre leurs désirs. *Una gota de sangre para seguir amando* se solde par un double échec, celui d'Ana, la meurtrière, qui tente paradoxalement d'introduire un peu d'humanité dans un univers où elle fait cruellement défaut, et celui des médecins qui cherchent à guérir scientifiquement la déviance. Dans *Nadie oyó gritar*, la relation entre la prostituée de luxe et l'écrivain entretenu et dominé par sa femme, ne résiste pas à la réapparition de cette dernière. Enfin, dans *Juego de amor prohibido*, le jeune couple de lycéens et le mystérieux personnage interprété par Simón Andreu, libérés de la férule du maître, finissent par reproduire les mêmes normes contre lesquelles ils s'étaient rebellés. Cristina, l'héroïne de *La criatura* est le seul personnage qui parvient à s'extraire de son environnement hostile mais c'est au prix du renoncement à tout contact humain et du retour à l'état d'animalité.

Tous les films d'Eloy de la Iglesia présentent en fin de compte le même conflit : la difficulté d'être soi-même dans un monde qui ne permet pas la « différence », beaucoup de personnages marginaux devront payer le prix de cette « différence ». Il ne s'agit pas d'un châtement moral, mais d'une peine « sociale » imposée par un monde profondément injuste.

La libération de la parole cinématographique produite par la disparition de la censure va permettre au réalisateur d'analyser la marginalité d'une façon beaucoup plus explicite et complexe. Dans la deuxième partie de sa filmographie, d'autres figures de la marge : homosexuels, jeunes délinquants, héroïnomanes, vont désormais peupler l'univers diégétique, alors que le discours devient plus radical. Le

réalisateur ne se limite plus à mettre en scène des comportements individuels de déviance mais va s'attacher à analyser et à dénoncer de façon didactique la manière dont la société stigmatise et exclut certaines catégories d'individus, démontrant ainsi que la marginalité est le produit d'une réalité sociale inique.

CHAPITRE 3.

L'homosexualité masculine : la lutte contre la stigmatisation

« Ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers
mais la situation dans laquelle il vit »
Rosa von Praunheim

1. Une déviance particulièrement stigmatisée

Profitant de l'affaiblissement puis de la disparition définitive de la censure étatique, Eloy de la Iglesia va aborder dans deux films importants du début de la Transition, *Los placeres ocultos* et *El diputado*, la problématique de l'homosexualité masculine¹⁹, une déviance particulièrement stigmatisée, qui était longtemps restée tabou dans la représentation cinématographique, les différentes formes de censure ayant fortement limité et codifié sa visibilité. Eloy de la Iglesia met son cinéma au service d'un combat qui est aussi le sien : la lutte contre la discrimination dont souffrent encore les homosexuels pendant la Transition.

Si l'on reprend l'analyse de Guillaume Marche (2002 : 53), l'homosexualité « constitue une déviance par rapport au phénomène majoritaire qu'est le comportement sexuel hétérosexuel », il en découle dans de nombreuses sociétés une forte marginalisation des personnes « ayant un comportement sexuel principalement homosexuel ». Celles-ci doivent faire face à des mécanismes de discrimination légale, de stigmatisation sociale, de dépréciation et d'infériorisation.

Il ne s'agit pas d'entrer ici dans les débats théoriques sur l'origine du concept d'homosexualité qui dépassent de loin le cadre de ce travail. Comme nous le verrons, Eloy de la Iglesia ne s'embarasse pas de subtilités théoriques pour définir

¹⁹ L'homosexualité féminine n'est pas thématifiée ou problématisée dans les films d'Eloy de la Iglesia, il y a bien une tension érotique entre femmes dans *El Techo de cristal* et *Nadie oyó gritar*, des ébats sexuels dans *La Mujer del ministro*, entre l'épouse du ministre et sa secrétaire, mais ces pratiques sexuelles qui relèvent souvent du spectacle érotique, dans la tradition du *destape*, ne sont pas associées à une stigmatisation ou à une discrimination sociale.

l'homosexualité ; dans *Los placeres ocultos*, Eduardo, le protagoniste, explique à son jeune ami hétérosexuel qu'un homosexuel est tout simplement : « un hombre al que le gusta acostarse con otro hombre », c'est tout ce qui le distingue d'un homme hétérosexuel. Ce qui l'intéresse par-dessus tout c'est le processus de stigmatisation dont sont victimes les homosexuels en raison de leur préférence sexuelle et l'état de marginalisation qui en découle.

Nous partirons de la conception de l'homosexualité comme construction sociale qui a donné lieu à un phénomène de stigmatisation et de discrimination à l'encontre d'individus en raison d'une déviance sexuelle. Pour Michel Foucault, l'homosexualité telle que nous la concevons aujourd'hui en Occident est une création sociale parfaitement datée. Cette thèse formulée dans *La volonté de savoir* est encore largement partagée par les historiens de l'homosexualité « constructionnistes ». Dans cet ouvrage, Foucault soutient que l'homosexualité²⁰ a été inventée autour des années 1870 par le discours psychiatrique sur les perversions sexuelles, à un moment où les sociétés occidentales ont cherché à catégoriser les sexualités qui échappaient à la norme dominante, et que ce concept a été ensuite diffusé à l'ensemble du corps social :

La sodomie – celle des anciens droits civil ou canonique – était un type d'actes interdits ; leur auteur n'en était que le sujet juridique. L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente : sous-jacente à toutes ses conduites parce qu'elle en est le principe insidieux et indéfiniment actif ; inscrite sur son corps parce qu'elle est un secret qui se trahit toujours. Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière. [...] L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce (1976 : 59).

On serait ainsi passé de comportements et de pratiques à la définition d'une identité. L'homosexuel est devenu un sujet d'étude médicale en même temps qu'une nouvelle catégorie juridique et sociale. Avec l'avènement d'un discours scientifique sur les déviances sexuelles, l'homosexuel s'est vu attribuer un type de personnalité,

²⁰ Le terme fut forgé par l'écrivain hongrois Karl-Maria Kertbeny en 1869. Le psychiatre Richard von Krafft-Ebing reprendra et popularisera cette terminologie dans son ouvrage *Psychopathia Sexualis* en 1886.

voire une physiologie particulière. On verra que ce point prendra une importance toute particulière dans sa représentation cinématographique.

Il ne fait aucun doute que l'homosexualité a représenté dans la plupart des sociétés et jusqu'à une date récente un cas de stigmatisation extrême : « *Crime abominable, amour honteux, goût dépravé, mœurs infâmes, passion d'ignominie, péché contre nature, vice de Sodome*, autant de désignation qui, pendant des siècles, ont servi à qualifier le désir et les relations sexuelles ou affectives entre personnes de même sexe » explique Daniel Borrillo (2000 : 3) dans son ouvrage devenu classique sur l'homophobie.

L'expression du désir homosexuel a été tour à tour ou simultanément une aberration, un péché²¹, un crime ou délit, une pathologie²², dans tous les cas sévèrement réprimée. Comme l'écrit le juriste argentin (2000 : 34), « [...] l'homosexualité jouit du triste privilège d'avoir été combattue simultanément pendant ces deux derniers siècles en tant que péché, crime et maladie. Si elle échappait à l'Eglise, l'homosexualité tombait sous le joug de la loi laïque ou sous l'emprise de la clinique médicale ».

De ce fait l'homosexuel a dû faire face à l'ostracisme et à la marginalisation, « sa différence irréductible le place ailleurs, hors de l'univers commun des humains » fait remarquer Daniel Borrillo (2000 : 3). Il a dû vivre son désir et sa sexualité en secret et en silence, dans un environnement la plupart du temps violemment hostile qui le stigmatise constamment comme contraire, inférieur ou anormal. L'homophobie se manifeste dans le langage courant et les blagues vulgaires qui ridiculisent l'homosexuel, elle s'exprime par l'injure mais on la retrouve aussi dans les discours d'experts. Les grands appareils normalisateurs, tels que la religion, le droit, la médecine – Daniel Borrillo (2000 : 4) y ajoute aussi la psychanalyse – se

²¹ La condamnation de l'homosexualité a été une constante de la doxa chrétienne : comme le souligne Daniel Borrillo (2000 : 37) « [...] le christianisme, depuis les pères de l'Eglise jusqu'à la théologie moderne, en passant par la scolastique et la tradition canonique, n'a cessé de faire de l'homosexuel un paria susceptible de compromettre les fondements même de la société ». Le chercheur rappelle également que : « La relative tolérance que le monde païen avait réservé aux relations homosexuelles contraste fortement avec l'hostilité du christianisme triomphant. La condamnation de la sodomie dans la tradition judéo-chrétienne – clef de voûte du système répressif – apparaît comme l'élément précurseur fondamental des différentes formes d'homophobie » (2000 : 8).

²² En 1973, l'homosexualité fut radiée de la liste des maladies mentales par l'Association des psychiatres américains, l'OMS prit la même mesure en 1990, mettant fin à près d'un siècle d'homophobie médicale.

sont tous emparés de la question homosexuelle et, en octroyant à l'hétérosexualité le monopole de la normalité, ont stigmatisé ceux qui s'écartent du modèle de référence.

L'homosexualité porte en elle la transgression, elle a un effet de déstabilisation de l'ordre familial, sexuel, du genre, c'est pourquoi souligne Daniel Borrillo (2000 : 17), les sociétés marquées par la domination masculine organisent « une sorte de 'surveillance du genre', car la virilité doit se structurer non seulement en fonction de la négation du féminin, mais aussi du refus de l'homosexualité ». On comprend donc pourquoi elle fut particulièrement combattue par le franquisme, dont le modèle de société était basé sur les valeurs traditionnelles du patriarcat, de la morale catholique et de l'exaltation de la virilité liée à la nature militaire du régime.

1.1. L'arsenal répressif du franquisme : l'homosexuel face à la loi

Pour comprendre l'émergence du personnage homosexuel dans le cinéma espagnol, il faut avoir présent à l'esprit le contexte social et légal de l'homosexualité en Espagne, sous le franquisme²³. Au cours des dernières années, plusieurs travaux se sont penchés sur la répression des homosexuels sous le régime franquiste, découvrant un champ jusqu'alors largement inexploré²⁴. La dictature franquiste a fait preuve d'une extrême sévérité vis à vis de l'homosexualité masculine, à travers le cadre juridique et une censure sévère. L'homosexualité était considérée non seulement comme une perversion marquée du sceau de l'infamie, mais également comme un délit. La conséquence était qu'outre la stigmatisation sociale, un comportement jugé homosexuel pouvait avoir des conséquences pénales.

Francisco Vázquez García (2008 : 120) fait remarquer que « la punition légale moderne visant l'homosexualité est relativement récente en Espagne²⁵. Il faut attendre le code pénal de 1928, établi à la fin de la dictature du général Primo de Rivera et qui est resté seulement deux ans en vigueur, pour trouver quelque chose de semblable aux dispositions du droit prussien ou anglais ». Toute référence aux actes homosexuels disparaît une nouvelle fois du cadre légal sous la Seconde République.

²³ Pour le cadre légal voir Melero Salvador 2010 : 18-27.

²⁴ Voir par exemple Arnalte 2003, Olmeda 2004, *Orientaciones* 2004, Baidez 2007, Ugarte (ed.) 2008.

²⁵ Armand de Fluviá (1977 : 85) rappelle que dans tous les royaumes hispaniques les actes homosexuels ont toujours été assimilés aux crimes les plus graves et à ce titre très sévèrement punis mais que le code pénal de 1822 a supprimé toute référence à ces actes contre nature.

La *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933 qui vise les groupes d'individus présentant un danger pour la société n'y fait pas référence (*Gaceta de Madrid* 1933 : 874-877), mais d'importants changements sont apportés au texte en 1954. Les homosexuels vont faire dorénavant l'objet de « mesures de sécurité pré-délictuelles » qui, comme nous l'avons vu précédemment, ne sanctionnent pas un délit mais cherchent à le prévenir. C'est la première des deux législations franquistes qui visent nommément les homosexuels. Ceux-ci sont désormais assimilés à d'autres catégories d'individus considérés asociaux comme les mendiants, vagabonds, proxénètes et autres personnes de mauvaise vie, censés représenter un danger pour la société, et s'exposent à des mesures d'internement, d'éloignement et de contrôle²⁶. Mais même avant cette réforme légale, le franquisme s'était illustré par une violente répression de l'homosexualité masculine qu'Arturo Arnalte (2003) a fort bien documentée dans *Redadas de violetas*.

Alors qu'aux Etats-Unis et dans le reste de l'Europe occidentale le mouvement gay commence à s'organiser et à revendiquer la fin des discriminations, dans le sillage des émeutes de Stonewall à New York en 1969, qui sont considérées comme l'évènement fondateur de la lutte pour les droits des homosexuels, en Espagne au contraire le régime franquiste s'engage dans la voie d'une plus forte répression avec la promulgation de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* en 1970 (*BOE* 1970 : 12551-12557). Cette loi fut utilisée conjointement avec le délit de « scandale public », prévu par le Code Pénal, pour réprimer l'homosexualité dans la dernière étape de la dictature franquiste. Ses principales dispositions, notamment celles visant les « actes d'homosexualité », ne seront dérogées qu'en janvier 1979 (*BOE* 1979 : 658-659) et étaient donc encore en vigueur au moment de la réalisation de *Los placeres ocultos* et de *El diputado*.

Cette nouvelle loi ne vise plus uniquement un objectif de prophylaxie afin d'extirper du corps social les éléments indésirables qui pourraient le contaminer, mais prévoit également la rééducation de ces derniers dans des institutions

²⁶ Artículo sexto. Número segundo. A los **homosexuales**, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos o lisiados, se les aplicarán para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes:

a) Internado en un establecimiento de trabajo o colonia agrícola. **Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás.**

b) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio.

c) Sumisión a la vigilancia de los delegados (*BOE* 1954 : 4862).

spécialisées, afin de leur permettre de se réadapter à la vie sociale, une fois leur déviance traitée, mais dans les faits les prévenus étaient tout simplement incarcérés dans des établissements pénitentiaires. Deux prisons, celles de Huelva (pour les homosexuels actifs) et de Badajoz (pour les passifs) seront même spécialement habilitées pour recevoir les homosexuels condamnés en vertu de cette loi (Arnalte 2003 : 172). Mais même s'ils n'étaient pas condamnés, les homosexuels arrêtés au cours de rafles, étaient fichés par la police, ce qui pouvait avoir de graves conséquences sur leur vie personnelle ou professionnelle (Monferrer Tomás 2003 : 186).

Le nouveau texte apporte des modifications importantes par rapport à la *Ley de Vagos y Maleantes*, il vise explicitement les actes homosexuels, sans cependant les définir, et précise la durée des peines encourues : l'internement dans des établissements de rééducation peut durer entre quatre mois et trois ans, alors que les mesures d'éloignement et de surveillance peuvent aller jusqu'à cinq ans. Enfermement, mise à l'écart, bannissement, surveillance sont toujours à l'ordre du jour, l'homosexualité est toujours criminalisée et présentée comme un danger pour la société, la nouveauté réside dans le fait qu'elle est également considérée comme une maladie qui peut être guérie par un traitement adéquat.

Arturo Arnalte a rendu compte des brimades, brutalités et tortures dont ont été victimes les condamnés (2003 : 102). Dans certains centres de rétention, comme le prévoyait la loi, ils étaient soumis à des traitements « médicaux » destinés à les guérir de leurs « penchants ». Arturo Arnalte a recueilli des témoignages d'homosexuels soumis à des traitements d'aversion avec des électrochocs ou dans les cas les plus extrêmes à des lobotomies (2003 : 102)²⁷. Durant leur incarcération les homosexuels condamnés ne pouvaient pas plus que les détenus politiques obtenir de remise de peine pour bonne conduite ou bénéficier de la libération conditionnelle, mais à la différence de ceux-ci, ils ont été exclus des lois d'amnistie des 30 juillet 1976 et 15 octobre 1977 (Monferrer Tomás 2003 : 186) et les derniers prisonniers n'ont été libérés qu'en 1979, c'est-à-dire au moment de la sortie de *El diputado*. Jordi Monferrer et Kerman Calvo (2001 : 31) estiment le nombre de personnes poursuivies

²⁷ Le rapport sur les victimes de la dictature franquiste publié par *Amnistía Internacional* (2005 : 18) précise : « el supuesto consentimiento dado para someterse a tales terapias aversivas, tenía como trasfondo un entorno coactivo en el que concurría el sistema judicial y penitenciario con dispositivos sociales dirigidos a que los individuos se culpabilizaran, auto negaran su identidad, poniéndose a disposición de 'ser tratados' ».

pour homosexualité entre 1970 et 1979 à 3.600, et à un millier le nombre de condamnations. Ainsi dans *El diputado*, Nes, le jeune prostitué que le futur député rencontre à la prison de Carabanchel a été arrêté au cours d'une rafle visant un lieu de drague homosexuelle et condamné à douze mois de prison, en vertu de la loi de 1970.

Le discours légal et le discours médical²⁸ s'allient donc pour présenter l'homosexuel comme un être anormal et dangereux, tout à la fois délinquant, malade et pervers, qui met gravement en péril l'ordre social²⁹ et qu'il faut empêcher de nuire par l'enfermement ou un traitement médical approprié³⁰, afin d'éviter la contamination de l'ensemble du corps social³¹. Le mythe de la contagion aura une très forte prégnance dans le discours franquiste sur l'homosexualité. La législation homophobe trouva une justification pseudo scientifique au danger social représenté par l'homosexualité dans les théories du docteur Pérez Argilés dont les écrits sur « l'inversion sexuelle » réunis en 1955 sous le titre *Discurso sobre la homosexualidad* ont été constamment cités par les juges et les législateurs³². Pour celui-ci, la caractéristique la plus dangereuse de l'homosexualité résidait dans sa capacité de contagion. C'est pourquoi il demande à la justice de faire preuve d'une extrême vigilance (Pérez Argilés 1955 : 41). Il indique par ailleurs les caractéristiques morphologiques qui révéleraient l'homosexualité d'un individu : « el tono de voz y ademanes [...] la relación entre el cinturón torácico y el pelviano » (Pérez Argilés 1955 : 38). La seule guérison possible passe par la chasteté, l'homosexuel ne représente plus de danger pour la société dès lors qu'il cesse d'être

²⁸ Sur le discours médical homophobe voir Javier Ugarte Pérez (2004).

²⁹ Le magistrat Antonio Sabater Tomás, un des futurs rédacteurs de la Ley de Peligrosidad Social, dans un ouvrage publié en 1962, *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes*, déclarait au sujet des « invertis » : « La actividad homosexual está asociada a una serie de vivencias y disposiciones que les conducen al delito. Se trata de sujetos celosos, sádicos, brutales, con manía persecutoria, que castigan, van armados, amenazan de muerte y a veces matan, todo ello producto de su posición homosexual » (Sabater Tomás 1962 : 180-183).

³⁰ Le docteur López Ibor présente en 1973 le résultat de ses travaux sur un patient homosexuel au Congrès de Médecine de Rome en ces termes : « después de la intervención quirúrgica en el lóbulo inferior derecho presenta, es cierto, trastornos en la memoria y en la vista, pero se muestra ligeramente atraído por las mujeres » (Arnalte 2003 : 102).

³¹ Dans son discours d'entrée à la Real Academia de Jurisprudencia de Valence, en 1963, Luis Vivas Marzal, un des persécuteurs les plus zélés des homosexuels dans le système judiciaire espagnol, mettait en garde la société contre le danger représenté par l'homosexualité : « Socialmente, de extenderse, puede impedir la propagación de la especie; suele ir acompañada de taras degenerativas, y deja una estela innegable de atentados contra la honestidad, estafas, "chantajes", corrupción y hasta homicidios y asesinatos, pues esta clase de amores turbios y aberrantes origina inclinaciones y crisis de abstención o castidad forzada, mucho más fuertes y poderosas que la 'libido' normal y natural » (cité par Melero Salvador 2010 : 19).

³² Antonio Sabater Tomás le cite comme sa principale source de référence (1962 : 183).

un individu sexué (Pérez Argilés 1955 : 48-49). Comme nous le verrons, tous ces mythes sur l'homosexualité seront repris dans la représentation cinématographique.

L'inclusion des homosexuels dans la catégorie des individus socialement dangereux a contribué à les stigmatiser encore davantage ; en les contraignant à la clandestinité et la marginalité, la loi les a rendus vulnérables aux pressions et au chantage (Monferrer Tomás 2003 : 187), un motif central aussi bien dans *Los placeres ocultos* que dans *El diputado*.

L'abrogation de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* fut un des objectifs majeurs des collectifs homosexuels au début de la Transition, puis après la modification de la loi en 1979, leur lutte se concentra sur la dérogation de la loi sur le scandale public, qui avait aussi été utilisée par la dictature pour réprimer légalement l'homosexualité, cet objectif fut partiellement atteint en 1983.

1.2. L'opprobre social

La répression légale n'était bien sûr pas l'unique forme de répression qu'ont eu à subir les homosexuels sous le franquisme. Ils ont dû faire face à l'opprobre d'une société patriarcale, profondément marquée en ce qui concerne la sexualité par les préceptes moraux de l'Eglise catholique (Tejada 1977 : 201-208) et une tradition machiste bien ancrée qui s'exprime dans le vocabulaire injurieux ou les blagues de *mariquitas*, les homosexuels effeminés. Cette homophobie n'était pas l'apanage des secteurs les plus conservateurs de la société et atteignait aussi les mouvements de gauche et l'opposition au franquisme comme se chargera de montrer *El diputado*. L'intolérance était la norme, s'en écarter c'était se rendre soi-même suspect, alors qu'insulter ou se moquer ouvertement des homosexuels était socialement récompensé et une manière pour un homme de proclamer sa propre virilité.

La revue grand public *Por qué* présentait en 1973, dans un reportage intitulé « De las violetas de ayer a las mariposas de hoy », les homosexuels comme de dangereux prédateurs toujours prêts à corrompre de jeunes et innocentes victimes, faisant l'amalgame entre homosexualité et pédophilie et assimilant la première à d'autres vices :

Los niños son víctimas de los pederastas que los persiguen sin piedad en las salas de cine, en parques infantiles, en ascensores, en salidas de colegios poco

vigilados... A veces hay barrios, calles o establecimientos donde se congregan y donde las prácticas de homosexualidad suelen ir acompañadas de otros vicios, principalmente drogas (Melero Salvador 2010 : 32).

Alejandro Melero Salvador (2010 : 30) cite encore deux enquêtes sur la perception sociale de l'homosexualité réalisées dans les dernières années du franquisme qui montrent la prégnance de l'aversion que celle-ci inspire dans la population : l'étude de FOESSA (Fomento de Estudios Sociales y Sociología Aplicada) publiée dans son rapport de 1970 révèle qu'une très large majorité des Espagnols considérait les homosexuels davantage comme des délinquants que comme des malades et estimait qu'ils étaient les seuls responsables de leurs problèmes. Un autre sondage publié par la revue progressiste *Guadiana* en 1975, « Los españoles ante la homosexualidad », montrait que 80% des personnes interrogées se déclaraient opposées à la dépénalisation de l'homosexualité, et que seulement 3% y étaient favorables.

Le discours officiel franquiste sur l'homosexualité a rencontré un large écho auprès de la population espagnole et beaucoup d'homosexuels ont fini par intérioriser cette image extrêmement négative que la société leur renvoie d'eux-mêmes (Melero Salvador 2010 : 30, Arnalte 2003), une image que dans une grande mesure le cinéma a contribué à perpétuer et contre laquelle les films d'Eloy de la Iglesia vont réagir en offrant de nouvelles représentations de l'homosexuel.

La loi de *Peligrosidad Social* de 1970, qui reste en vigueur jusqu'en 1979, rend difficile l'émergence dans l'espace public d'une culture homosexuelle ou d'une communauté organisée comme c'était déjà le cas dans d'autres pays d'Amérique du Nord et d'Europe occidentale. En Espagne, les homosexuels étaient réduits au silence et à l'invisibilité sociale, en dehors de quelques rares espaces propres de sociabilité : bars, fêtes privées, lieux de drague comme le cinéma Carretas à Madrid³³, mais toujours à la merci d'une opération de contrôle et d'intimidation de la part de la police (Mira 2008 : 303). Ils devaient vivre leur orientation sexuelle dans le

³³ On remarquera que le cinéma a joué un rôle important dans la sociabilité homosexuelle, – Eloy de la Iglesia nous en donne un exemple dans *Los placeres ocultos* –, la salle obscure offrant d'une part un endroit propice aux rencontres furtives mais également sur l'écran une fenêtre ouverte sur l'imaginaire à travers des images que le spectateur pouvait décoder ou s'approprier en les détournant, ce qu'Alberto Mira nomme « la mirada insumisa » dans l'ouvrage qui porte ce titre (2008).

secret, ou tout du moins dans une grande discrétion, sous peine de se voir infliger une dure sanction légale et sociale.

L'attitude majoritairement hostile de la société espagnole n'évoluera que très lentement pendant la Transition malgré une plus grande visibilité dans l'espace public, notamment dans la presse ou le cinéma. Il fallut attendre plusieurs années après la mort de Franco pour voir apparaître des ouvrages qui traitaient de l'homosexualité d'une façon sérieuse, et encore ceux-ci durent partager les rayons des librairies avec d'autres écrits réactionnaires ou simplement sensationnalistes qui répondaient à la curiosité du public pour ce sujet longtemps resté tabou (Melero Salvador 2010 : 33). Au même titre que la pornographie, l'homosexualité, surtout à travers la figure du travesti auquel elle a été bien souvent ramenée, est un signe de modernité (voir Alfeo 2005), mais on dépasse rarement le stade du voyeurisme et de la curiosité malsaine, ce que les Espagnols appellent le « *morbo* », dans son traitement. Si d'autres questions auparavant tabou comme le divorce ou l'avortement peuvent être désormais débattues publiquement, l'homosexualité continue de provoquer un profond malaise. Ainsi le programme de télévision *La clave*³⁴ qui lui était consacré fut interdit d'antenne en avril 1978 après de multiples déprogrammations (Melero Salvador 2010 : 35). Le débat dut attendre jusqu'au 29 juillet 1983 pour pouvoir enfin avoir lieu. Les propos tenus au cours de l'émission par plusieurs des intervenants, des médecins (un psychiatre et un endocrinologue) et un député d'Alianza Popular, sont un exemple de la prégnance des nombreux stéréotypes et préjugés encore associés à l'homosexualité à la fin de la Transition.

A partir de 1976, les organisations en faveur des droits des homosexuels commencent à sortir de la clandestinité et à faire entendre leur voix dans la presse et dans la rue (Melero Salvador 2010 : 37-46). Leur première revendication est l'abrogation de la *Ley de Peligrosidad Social*, mais elles situent leur lutte dans le mouvement général de libération qui associe les syndicats, les partis de gauche et les organisations féministes.

³⁴ Diffusé entre 1976 y 1985 sur TVE 2, ce programme reprenait le format de l'émission française *Les dossiers de l'écran* : la projection d'un film en rapport avec la thématique de la soirée était suivie d'un débat en direct avec divers invités.

2 La représentation de l'homosexualité au cinéma : invisibilité et stéréotypes

2.1. La censure

Sous le franquisme, comme nous venons de le voir, une répression féroce à tous les niveaux a fait d'une minorité sexuelle un groupe sévèrement stigmatisé, contraint de vivre dans la clandestinité, le silence et le secret, sous peine de sanction légale et d'opprobre social. La même incitation à l'invisibilité avait cours dans la représentation cinématographique. L'expression explicite de l'homosexualité était en effet bannie de l'espace médiatique, et en particulier du cinéma. Spectacle de masses par excellence, le septième art a été étroitement surveillé par les autorités, gardiennes de la morale publique, très préoccupées par les influences nocives qu'il pouvait avoir sur des esprits, y compris sous des régimes démocratiques. Par conséquent, l'homosexualité a été jusqu'à une date récente un tabou majeur de la représentation cinématographique, sévèrement censurée³⁵ dans la plupart des pays, et pas seulement en Espagne.

La censure cinématographique, matérialisée par un règlement spécifique, a été bien sûr le principal frein à la représentation de l'homosexualité à l'écran, c'est le cas notamment du code Hays appliqué à Hollywood, et qui par extension s'est exercé sur la majeure partie du public mondial³⁶ de 1934 jusqu'aux années 1960, et en Espagne des normes de censure en vigueur jusqu'en 1977, mais c'est loin d'être le seul. Comme le fait remarquer Alberto Mira (2008 : 46-51), l'invisibilité de l'homosexualité a des causes qui vont bien au-delà de ces mécanismes de contrôle externe institutionnel ou d'autorégulation acceptée par l'ensemble de l'industrie. C'est ce qui explique qu'il n'existe pas à la même époque beaucoup plus d'exemples de représentation de l'homosexualité dans des pays dotés de systèmes de contrôle beaucoup moins stricts. On peut parler aussi de censure commerciale, basée sur la loi

³⁵ Les chercheurs qui se sont penchés sur l'histoire de la représentation de l'homosexualité dans le cinéma mondial distinguent quatre grandes périodes : une première période de relative permissivité qui rend possible une visibilité, certes très limitée, jusqu'en 1934, date de la mise en place du code Hays aux Etats-Unis ; l'ère de l'invisibilité qui se prolonge jusqu'aux années 1960 ; les années militantes qui couvrent la décennie suivante et enfin le temps de la visibilité à partir des années 1980.

³⁶ En Espagne, les films hollywoodiens étaient donc soumis à une double censure. *Con faldas y a lo loco*, le film de Billy Wilder (*Some like it hot / Certains l'aiment chaud*, 1958), dut attendre trois ans avant d'obtenir finalement en 1963 la licence de doublage, les censeurs espagnols l'ayant taxé de « película de homosexuales o de tipos intersexuales » (Mira 2008 : 56-57), alors que *De repente el último verano* (*Suddenly, Last Summer / Soudain l'été dernier*, 1959) de Joseph Mankiewicz ne put être distribué qu'en 1970.

de l'offre et la demande. Le cinéma commercial comme phénomène de masses a besoin de beaucoup d'argent pour pouvoir exister et de beaucoup de spectateurs pour pouvoir se financer. On présuppose que l'homosexualité n'intéresse pas la majorité des spectateurs, voire même qu'elle lui répugne, ce qui va nuire à la rentabilité du film³⁷.

Trois facteurs ont donc longtemps convergé, nous explique le chercheur espagnol (2008 : 48) pour assurer l'invisibilité de l'homosexualité au cinéma : les créateurs qui préfèrent ne pas en parler pour ne pas risquer d'être eux-mêmes stigmatisés, les préjugés d'une grande partie du public qui ne veut pas la voir représentée à l'écran, et pour finir, les autorités qui interdisent ou limitent les possibilités de représentation. L'expression d'une expérience homosexuelle au cinéma a ainsi été marginalisée et relégué aux circuits ultra-minoritaires du cinéma *underground*, ou de l'avant-garde artistique. Si certaines voix homosexuelles sont parvenues à se faire entendre malgré tout, c'est toujours dans les marges, à la limite de la clandestinité, et en tout état de cause hors de portée d'un large public.

Cependant, cette invisibilité n'a jamais été totale, y compris dans le cinéma commercial, parfois des créateurs ont pu déjouer la censure tant institutionnelle que commerciale ou sociale et introduire dans leurs films des références déguisées qu'une partie très minoritaire du public a su parfaitement décoder, même si pour la majorité des spectateurs elles pouvaient passer totalement inaperçues. L'ouvrage de Vito Russo (1981) et le documentaire qu'il a inspiré, *The Celluloid Closet* (Rob Epstein et Jeffrey Friedman, 1995), font le récit de cette histoire secrète de l'homosexualité au cinéma. Dans d'autres cas, certains spectateurs ont pu lire certains films à la lumière de référents extra textuels tels que la biographie de réalisateurs ou d'acteurs réputés ou présumés homosexuels³⁸.

En Espagne, la représentation de l'homosexualité, assimilée à une « perversion sexuelle » était explicitement interdite par la norme 9.1 du code de

³⁷ Pourtant, à certains moments, c'est exactement l'inverse qui se produit, le tabou de l'homosexualité peut servir d'argument publicitaire, comme on l'a vu en Espagne avec le succès commercial de films comme *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Un hombre llamado flor de Otoño*, *La muerte de Mikel* qui ont tous dépassé ou approché de très près la barre du million de spectateurs. C'est ce qu'avait parfaitement compris le producteur Óscar Guarido qui finança *Los placeres ocultos* et *El diputado*, deux œuvres très éloignées des films qu'il produisait habituellement.

³⁸ Ainsi, si l'on en croit Alberto Mira (2006b : 73-79) et Emmanuel Le Vagueresse (2010 : 20-43), l'intense camaraderie entre les légionnaires de *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) ou de *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) a pu être lue comme une attirance homoérotique, une lecture favorisée par la biographie de leurs réalisateurs respectifs.

censure de 1963 : « Se prohibirá la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral ». Puis par l'article 6 de celui de 1975 qui restera en vigueur jusqu'en novembre 1977 : « Se considerará contraria a una recta conciencia colectiva, siempre que traten de justificarse como tesis lícita, la presentación cinematográfica de : [...] la prostitución, las perversiones sexuales, el adulterio, las relaciones sexuales ilícitas ». Autrement dit, l'homosexualité ne pouvait pas occuper un rôle central dans l'action du film et si elle apparaissait au second plan, elle devait être sanctionnée par une condamnation morale.

Par conséquent, l'homosexualité n'a aucune visibilité dans le cinéma espagnol pendant presque toute la période franquiste, à l'exception, nous explique Emmanuel Le Vagueresse (2010), « d'une poignée de films de guerre où certains ont pu voir une apologie (involontaire ?) de l'homoérotisme militaire ou quelques autres recelant une ou deux scènes, un ou deux regards/mots ambigus ». Le cas de *Diferente* (Luis María Delgado, 1962) fait figure d'exception³⁹. L'homosexualité du personnage principal est explicitée dans ce curieux drame musical sorti à la barbe des censeurs, qui ne surent pas lire ou feignirent ne pas lire sa dimension homosexuelle. Celle-ci est pourtant plus qu'évidente dans la fameuse scène où le personnage principal, un fils de famille qui refuse son destin tout tracé pour devenir danseur, admire fasciné les muscles bandés d'un maçon maniant un marteau piqueur⁴⁰. Román Gubern (1981 : 168) dans son ouvrage sur la censure le qualifie de « primera apología abierta de la homosexualidad en el cine español y una de las primeras del cine mundial », mais Alberto Mira, tout en considérant son caractère pionnier dans le panorama cinématographique européen de l'époque (2008 : 314), relativise toutefois la portée du film en ce qui concerne la représentation de l'homosexualité et son impact historique : « aunque vista hoy constituye una verdadera curiosidad y nos permite reflexionar sobre convenciones y percepción, *Diferente* no fue una película 'rompedora'. Pocos homosexuales la vieron en su momento, no parece haber generado debate entre ellos » (60).

³⁹ Sur ce film, voir Le Vagueresse 2008.

⁴⁰ Le pré-générique nous met déjà sur la voie en nous présentant en gros plans une série de livres signés Sigmund Freud, Hans-Christian Andersen, Federico García Lorca et Oscar Wilde dans une bibliothèque.

Les censeurs en tout cas, contrairement à ce qu'affirme Alberto Mira (2008 : 61), décelèrent immédiatement la connotation homosexuelle du personnage de Néstor dans *La semana del asesino* et en firent un *casus belli* sur lequel ils n'étaient pas disposés à céder, comme nous avons eu l'occasion de le signaler dans la première partie de ce travail lorsque nous avons étudié les démêlés du film avec la censure.

2.2. Les rhétoriques de la représentation

Face à cette situation, certains créateurs ont tenté de déjouer les différentes formes de censure en mettant au point des mécanismes destinés à connoter l'homosexualité sans la dénoter. En effet, lorsqu'il devient enfin possible de représenter des personnages homosexuels, cela se fait la plupart du temps à partir de stéréotypes qui généralisent et simplifient la représentation, impliquant que tous les homosexuels sont ainsi et seulement ainsi, comme nous l'explique Alberto Mira :

[...] la relación con el referente es, en el mejor de los casos, metonímica (es decir, selecciona aspectos que realmente formaban parte de la vida homosexual para su generalización), pero en general funciona en el ámbito de la metáfora (o sea, que sugiere que estas imágenes reflejan 'la homosexualidad' en sí » (2008 : 26).

Cela a une incidence d'autant plus importante sur la société que pour une grande partie de celle-ci la connaissance de l'homosexualité se limite aux représentations stéréotypées relayées par le cinéma, la littérature ou les médias (Mira 2008 : 27). Une plus grande visibilité n'implique donc pas pour autant une plus grande empathie dans la représentation cinématographique de l'homosexuel. Alberto Mira fait remarquer au sujet de cette étape de la représentation de l'homosexualité à l'écran :

[...] el homosexual suele ser «él» o «eso», casi nunca «yo» o parte de un «nosotros», y la representación en términos de otredad domina la historia del cine hasta la década de los setenta. Heterosexuales hablan a otros heterosexuales sobre los homosexuales que carecen de voz propia [...] El homosexual en las tramas del cine comercial está claramente marcado en términos de otredad estereotípica, y se renuncia a cualquier apelación a la identificación (2008 : 27).

Ces films ne recherchent en aucune façon à favoriser l'identification mais au contraire, à créer un effet de distanciation avec des personnages qui ne sont, la

plupart du temps, que des caricatures doté de traits physiques ou de caractère que le spectateur peut facilement interpréter comme liés à l'homosexualité bien que ceux-ci ne soient presque jamais présentés comme explicitement homosexuels dans la diégèse. Dépourvus au demeurant de toute sexualité, ils ne représentent pas de menace pour l'ordre sexuel ou du genre.

Alberto Mira (2008 : 68-83) a identifié trois paradigmes principaux dans la représentation de l'homosexuel dans le cinéma antérieur aux années 70 : le paradigme moralisateur, le pathologique et celui de l'inversion. Le premier associe l'homosexualité au mal, à la dépravation, et présente le personnage connoté homosexuel comme un marginal et, dans le pire des cas, comme un criminel qui contrevient à l'ordre naturel des choses et qui doit donc disparaître pour restaurer l'équilibre social. Dans le schéma narratif, l'homosexuel pervers qui présente les caractéristiques morales les plus viles : trahison, mensonge, cruauté... joue le rôle d'un antagoniste qui met des obstacles sur le chemin du héros, la conséquence logique est un juste châtement, souvent la mort⁴¹. Alberto Mira (2008 :73) cite l'exemple espagnol du pianiste plein d'esprit, élégant, et raffiné qui fait chanter le protagoniste dans *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Le second paradigme qui se confond souvent avec le premier fait du personnage homosexuel, ou crypto-homosexuel, un déséquilibré, c'est par exemple le cas de plusieurs personnages qui apparaissent dans les films d'Hitchcock. Ce caractère pathologique se manifeste par le sadisme, la névrose, la dépression et les tendances suicidaires. Dans une interprétation très superficielle de la psychanalyse, la mère dominatrice et possessive acquiert un rôle déterminant et est présentée comme étant à l'origine de la pathologie du personnage. Le troisième paradigme, sur lequel nous reviendrons plus en détail car il fait figure de principal contre-modèle pour les personnages homosexuels d'Eloy de la Iglesia, part du principe que l'homosexuel est en réalité une femme attrapée dans un corps d'homme et donne lieu au stéréotype du *mariquita*, l'homosexuel efféminé et maniéré, risible et grotesque, tel qu'il apparaît dans *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970). Ces personnages n'ont bien souvent aucune fonction dramatique, ils sont utilisés comme un procédé

⁴¹ Henry M. Benshoff (1997) a étudié dans *Monsters in the closet, Homosexuality in the Horror Film* la connotation homosexuelle récurrente de la figure du monstre dans le film d'horreur classique. L'homosexualité y est insinuée à l'aide de pistes très codifiées, en général pour mieux faire ressortir la bizarrerie ou la perversité d'un personnage, c'est ce que le chercheur américain a défini comme « homosexualité connotative ».

comique, un simple gag visuel. Ce paradigme permet une grande économie de moyens, car visuellement cette représentation fonctionne immédiatement, le spectateur identifie le personnage comme homosexuel sans que la trame narrative n'ait besoin de l'expliquer. Lorsque le tailleur pour dames interprété par Alfredo Landa dans *No desearás al vecino del quinto* (1970) veut se faire passer pour un homosexuel, il lui suffit d'endosser tous les clichés du *mariquita* pour y parvenir.

La fin des années 1960 est marquée par les conséquences des révoltes de mai 1968 et de la lutte pour les droits civiques aux Etats-Unis, et en ce qui concerne les homosexuels, des émeutes de Stonewall. On assiste dans de nombreux pays à une libéralisation des mœurs et de la morale sexuelle, dont les homosexuels vont bénéficier dans une certaine mesure. Ce nouveau contexte va très vite trouver son reflet au cinéma avec une plus grande tolérance dans la représentation du sexe à l'écran. Cela ne débouche pas immédiatement sur la normalisation du personnage homosexuel dans la narration cinématographique, nous dit Alberto Mira (2008 : 328), mais sur un intérêt pour la question qui frôle souvent le sensationnalisme, tout ce qui n'avait pas le droit d'apparaître à l'écran à cause de la censure est désormais profusément représenté. On assista ainsi à l'apparition de films mettant en scène des protagonistes homosexuels ou traitant du « problème » de l'homosexualité. Dans le cinéma commercial américain l'impact de Stonewall est limité par les concessions au « spectateur moyen », les homosexuels sont toujours représentés de façon stéréotypée, comme des victimes, des êtres faibles et maladifs (Mira 2008 : 345-347). L'Espagne reste bien sûr dans un premier temps à l'écart de ce mouvement et aborde le changement de décennie sous le signe des restrictions imposées par le franquisme.

2.3. Un contre-modèle : la comédie de mariquitas

Les personnages homosexuels d'Eloy de la Iglesia vont inscrire en faux contre les paradigmes que nous venons d'évoquer et tout particulièrement contre la figure du *mariquita* de la comédie populaire qui légitime à travers l'humour et les stéréotypes le discours officiel sur l'homosexualité. Il nous paraît nécessaire de revenir brièvement sur ce contre-modèle à partir de l'excellente analyse que propose

Alejandro Melero Salvador dans *Placeres ocultos : gays y lesbianas en el cine español de la transición* (2010).

Au moment où, comme nous venons de le voir, d'autres cinématographies commencent à offrir un traitement plus complexe et varié de l'homosexualité, et alors qu'aux Etats-Unis et en Europe des voix homosexuelles commencent à se faire entendre, en Espagne, la censure franquiste finit par accepter l'apparition de personnages homosexuels, mais ceux-ci restent cantonnés dans un genre bien particulier, la comédie, et s'incarnent dans le stéréotype du *mariquita*, l'homosexuel efféminé et maniéré. Selon Alejandro Melero Salvador, il est difficile de trouver des personnages homosexuels dans des comédies espagnoles avant 1970 (2010 : 129). Cette année-là, *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), un des plus grands succès du cinéma espagnol de tous les temps⁴², pose les bases de la comédie de *mariquitas* et consacrera durablement ce stéréotype associé à un discours homophobe caricatural dans le cinéma espagnol. Ce film met en scène un tailleur pour dames de province, interprété par Alfredo Landa, qui se fait passer pour homosexuel afin de pouvoir approcher ses clientes sans éveiller de soupçons. Antón conseille à son voisin, un jeune et séduisant gynécologue en mal de patientes d'adopter la même stratégie, car les maris jaloux ne laissent pas leurs femmes approcher son cabinet.

Dans le sillage de *No desearás al vecino del quinto*, le *mariquita* – ou son simulacre – devient presque une figure imposée du registre comique, c'est par exemple le cas dans beaucoup de films de Ramón Fernández⁴³ ou de Mariano Ozores⁴⁴, chez les acteurs, certains seconds rôles s'en feront même une spécialité comme Emilio Laguna, Fabián Conde ou Paco Morán.

Ces comédies, qui représentent l'homosexualité sans homosexuels, fonctionnent sur le mode du simulacre et de l'imposture, un personnage dont l'hétérosexualité ne fait aucun doute, singe le comportement attribué aux

⁴² Avec 4.371.624 spectateurs, il occupa pendant trente et un ans la première place des films espagnols ayant réalisé le plus grand nombre d'entrées, jusqu'à la sortie de *Torrente 2: misión en Marbella* (Santiago Segura) qui lui succéda en 2001.

⁴³ *Los novios de mi mujer* (1972), du même réalisateur, tente de renouer avec le succès de *No desearás al vecino del quinto* en mettant en scène une intrigue très semblable. Ici c'est un chanteur de variétés, interprété par Andrés Pajares dans un de ses premiers rôles de *mariquita* qui se fait passer pour gay afin d'assurer sa carrière.

⁴⁴ *Ellas los prefieren... locas* (1977), présente le cas d'un hétérosexuel, interprété par José Sacristán, qui doit se faire passer pour homosexuel afin d'éviter que sa riche épouse ne découvre qu'il a une maîtresse !

homosexuels (voix de fausset, gestuelle maniérée, accoutrement ridicule) pour pouvoir être en relation avec un grand nombre de femmes et multiplier ainsi les conquêtes sans éveiller les soupçons. On le voit clairement lorsqu'Antón enlève sa perruque et se comporte en mâle séducteur résolument ibérique dans *No desearás al vecino del quinto*. L'homosexualité feinte n'est qu'un prétexte pour mieux affirmer sa virilité.

D'autres comédies présentent l'homosexualité comme une maladie, mais là encore il s'agit d'un simulacre, les personnages pensent en être affectés, alors que tout simplement ils n'ont pas encore trouvé la femme adéquate. Ces films développent l'idée selon laquelle l'homosexualité n'est qu'une affection passagère dont on peut guérir, à condition de trouver la femme suffisamment séduisante ou le médecin assez compétent pour remettre l'individu en perdition sur le droit chemin, en somme l'objectif visé par la *Ley de Peligrosidad Social*.

Toutes ces comédies suivent la même construction dramatique, le *happy-end* désamorce toute transgression et restaure l'ordre naturel en faisant triompher l'hétérosexualité, c'est à dire la norme. Ces films ne peuvent concevoir l'existence du désir d'un homme pour un autre homme. Les personnages, lorsqu'ils ne simulent pas tout simplement l'homosexualité, évitent prudemment de s'engager dans toute relation sentimentale ou sexuelle avec une personne du même sexe. Être homosexuel se résume à s'habiller et à se comporter de façon efféminée. On reste dans le domaine du simulacre, de l'homosexualité comme représentation ludique. Pour pouvoir apparaître à l'écran, celle-ci devait en effet être ridiculisée ou niée en dernier ressort. Ce cinéma stigmatise l'homosexuel en l'assimilant, par un procédé de métonymie, exclusivement à un modèle : celui de l'individu exagérément maniéré et ridicule : *le mariquita*. Constant objet de moqueries de la part des autres personnages, celui-ci ne récupère le respect que lorsqu'il est remis dans le droit chemin hétérosexuel, il est alors pleinement réintégré dans la société.

Tout est mis en œuvre pour accroître l'effet de distanciation, les vêtements voyants, le maquillage, les coiffures ou les perruques ridicules, les mimiques et la gestuelle affectées qui renvoient au clown invitent le public à rire sans remords et sans retenue (Melero Salvador 2010 : 158). L'homosexuel est un autre, auquel le spectateur ne doit jamais s'identifier, il peut se moquer de lui mais en aucun cas se montrer compatissant ou compréhensif. Parce qu'il enferme l'homosexuel dans une

altérité clairement marquée, le reléguant dans un espace intermédiaire, entre une masculinité imparfaite et une féminité frustrée, le *mariquita* est la représentation la plus inoffensive et assimilable qui soit de l'homosexualité. Elle rend ridicule ou pathétique toute implication émotionnelle et éloigne le spectre autrement plus perturbateur de l'homoérotisme (Melero Salvador 2010 : 151-152).

2.4. La Transition : l'homosexualité comme métaphore de la liberté

La problématique de l'homosexualité n'est jamais abordée dans le cinéma espagnol avant la fin de la dictature, la censure tolérait tout au plus de jouer avec les stéréotypes dans le registre de la comédie mais décourageait un traitement plus sérieux de la question, comme le rappelle Eloy de la Iglesia : « no se podía tratar la homosexualidad o cualquier otra 'aberración' sexual, todo lo más podían salir mariquitas ridículos » (Aguilar et Llinás 1996 : 131). C'est pourquoi le réalisateur va saisir l'opportunité que lui offrent les nouvelles possibilités d'expression ouvertes par la réforme démocratique et la disparition de la censure étatique pour dénoncer la stigmatisation dont souffrent les homosexuels, en prenant à contrepied tous les stéréotypes qui leur étaient jusqu'alors associés et en proposant au grand public un nouveau modèle de personnage homosexuel, ainsi qu'une image plus positive de l'homosexualité. Il le fait à un moment propice, celui de la Transition qui ouvre de nouvelles perspectives pour la représentation de la sexualité au cinéma y compris dans ses manifestations les plus hétérodoxes (Larraz 1986 : 248-251 ; Seguin 1994 : 91-92). Alberto Mira (2008 : 396-397) constate : « se pone de moda la pansexualidad (al menos como idea general) y se manifiesta en todos los terrenos artísticos ». La représentation de la sexualité devient une métaphore de la liberté⁴⁵ retrouvée et « l'homosexualité peut à bon droit s'intégrer dans cette métaphorisation », même si l'hétérosexualité masculine misogyne et homophobe triomphe dans le cinéma commercial qui exhibe avec beaucoup de complaisance les corps féminins dénudés (Le Vagueresse 2010). Il est vrai que le *destape* renvoie l'image d'une révolution sexuelle traitée sur un mode frivole et centrée sur le stéréotype du « macho » ibérique toujours entouré d'une nuée de jeunes femmes

⁴⁵ L'expression est empruntée à l'indispensable analyse de Juan Carlos Alfeo : « Haciendo estudios culturales : la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición » (2005 : 201-218).

dévêtues. La femme est réduite au statut d'objet dans ces films au discours des plus réactionnaires⁴⁶ et les sexualités « alternatives » bien souvent traitées de façon sensationnaliste, comme simple sujet de curiosité, selon la rhétorique du *morbo*. C'est ce que souligne Alberto Mira (2008 : 396) lorsqu'il écrit : « A pesar de la explosiva visibilidad, con esto se está naturalizando más aún la ideología de la disidencia sexual como « otredad », actitud que no ha cambiado mucho desde *No desearás al vecino del quinto*, ejemplo culminante de la mentalidad franquista más casposa ». Il admet cependant :

[...] inevitablemente, algunas ideas menos asfixiantes surgen de esta coyuntura. Por ejemplo, más allá de sus funciones cómicas, la figura del travesti se considera el colmo de lo moderno. En el travesti de los espectáculos, películas y medios de información, había algo excesivo que de alguna manera rimaba con otras manifestaciones del momento.

On constate en effet que la figure du travesti s'impose dans de nombreux films de cette période, néanmoins son omniprésence a eu tendance à éclipser d'autres manifestations de l'homosexualité, car il est vrai que, comme le rappelle Alberto Mira (2008 : 396) : « el homosexual que sólo aspiraba a una integración en estructuras existentes, o incluso el que quería reflexionar sobre el status quo (como sucede con una parte importante del activismo gay) carecía de interés mediático y recibió una atención más limitada ».

Il est cependant indéniable que l'homosexualité a profité de l'intérêt du public et des cinéastes pour les sujets jusqu'alors interdits. Cela explique l'extraordinaire floraison sur les écrans espagnols de films qui traitent de l'homosexualité masculine depuis des perspectives très diverses. Alberto Mira précise : « hay una amplia variedad de aproximaciones que incluyen estereotipos homófobos y normalidad homófila, exceso y cotidianeidad, política y fantasía, malditismo y pluma » (2008 : 401). Des œuvres importantes comme *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), *Gay Club* (Ramón Fernández, 1981) ont été réalisées en l'espace de moins de cinq ans. *Diferente* (Luis María Delgado, 1962)

⁴⁶ Selon Alberto Mira : « la ola verde fue fundamentalmente heterosexual, y dentro de lo heterosexual era profundamente misógina y furiosamente cateta, a la medida de un público poco sofisticado y de necesidades bastante sencillas » (2004 : 420).

ressort en octobre 1978 avec une nouvelle affiche plus explicite accompagnée du slogan : « Por qué ser homosexual es ser *Diferente* » (Alfeo 2005 : 202). Tout cela fait dire à Alberto Mira que : « la acumulación de voces explorando el tema en tan corto espacio de tiempo tiene una fuerza sin parangón en ninguna otra cinematografía occidental » (2008 : 401-402). De ce point de vue, le cinéma espagnol fait figure de pionnier, en parvenant surtout à toucher le grand public, ce qui n'était pas toujours le cas dans d'autres cinématographies. Parmi ce foisonnement, Eloy de la Iglesia se détache résolument comme « la figure la plus audacieuse et revendicatrice de ce moment » (Le Vagueresse 2010).

3. Déconstruire les stéréotypes

3.1. La normalisation du personnage homosexuel, l'homosexuel *sin pluma*⁴⁷

Pendant longtemps le cinéma mondial et le cinéma espagnol en particulier se sont nourris de quelques stéréotypes bien définis et facilement repérables par le spectateur pour représenter les personnages homosexuels à l'écran, dans un contexte où l'homosexualité était un tabou majeur de la représentation cinématographique à cause de la censure légale, sociale ou commerciale. Deux de ces stéréotypes ont eu une prégnance particulière, celui du *mariquita*, dont on vient de rappeler la popularité dans le cinéma espagnol de la fin du franquisme et de la période de la Transition, dans le domaine de la comédie, et celui de l'homosexuel solitaire et névrosé promis à un destin tragique dans le domaine du drame, ce que Richard Dyer a défini comme le stéréotype de « l'homme triste » (Dyer 1990 : 116)⁴⁸.

Deux films pionniers d'Eloy de la Iglesia, *Los placeres ocultos* et *El diputado*, réalisés respectivement en 1977 et 1978 vont s'attacher à proposer de nouvelles figures d'homosexuels. Ils répondent au besoin urgent de battre en brèche les représentations négatives en vigueur. Les personnages d'Eloy de la Iglesia vont donc se construire en opposition aux paradigmes dominants. Le réalisateur adopte

⁴⁷ L'expression « tener pluma » s'utilise pour dire de quelqu'un qu'il « fait » homosexuel.

⁴⁸ « Une perspective de tragédie qui, jusque dans les années 80, et quel que soit le pays considéré, configure bien souvent au cinéma la vie de l'homosexuel, le nombre d'homosexuels qui meurent à la fin des films, pas seulement espagnols, et réalisés indifféremment par des créateurs gays ou pas, est considérable, à l'époque » précise Emmanuel Le Vagueresse (2010).

une stratégie de normalisation de l'homosexuel, évitant soigneusement les stéréotypes dans la représentation. Ses protagonistes ont une apparence physique neutre, rien dans leur physionomie n'indique qu'ils sont gays, à la différence du *mariquita*, dont les spectateurs pouvaient distinguer facilement les signes distinctifs qui l'identifiaient immédiatement comme homosexuel. Ils exercent de hautes responsabilités, ils ne sont ni coiffeurs, ni couturiers, ni artistes mais au contraire, banquier et député. Ce ne sont pas non plus des individus dépravés ou superficiels incapables d'avoir des sentiments amoureux. La seule chose qui les sépare d'un autre individu de sexe masculin est leur préférence sexuelle, et cette caractéristique reste indécélable extérieurement. Un homosexuel, explique Raúl, le gay militant de *Los placeres ocultos* au jeune Miguel, est tout simplement un homme avec des goûts différents lorsqu'il est au lit, c'est tout ce qui le distingue d'un autre individu hétérosexuel. Ce faisant, Eloy de la Iglesia prend à contrepied le discours médical et le discours juridique franquistes qui ont tenté de définir les traits morphologiques qui révéleraient l'homosexualité chez un individu. Pour donner vie à ces « nouveaux » homosexuels, Eloy de la Iglesia a choisi de faire appel au physique viril de Simón Andreu dans *Los placeres ocultos*, et à l'apparence passe-partout de José Sacristán, dans *El diputado*. Le choix de ce dernier participe pleinement de la stratégie de normalisation de la figure de l'homosexuel, par le recours à un acteur très populaire, prototype de l'espagnol moyen et dont l'hétérosexualité dans la vie réelle n'était pas sujette à caution.

En même temps, cette normalisation de l'homosexuel est autrement plus transgressive pour l'ordre social car, comme le rappelle Emmanuel Le Vagueresse (2010) :

[...] le travesti – même s'il « fascine » souvent le spectateur – rassure aussi ce dernier, car son apparence et son attitude correspondent à l'idée que l'homosexuel est un esprit féminin prisonnier dans un corps d'homme. Il est alors aisément identifiable et ne met pas (trop) en péril la virilité du mâle ibérique.

Alors que l'homosexuel indétectable était considéré sous le franquisme comme le type le plus dangereux car il pouvait passer totalement inaperçu, étant donné que rien dans son physique ou son comportement ne dénotait l'homosexualité au sens où l'entendaient les clichés de l'époque. A travers la normalisation de l'homosexualité, Eloy de la Iglesia pousse très loin la transgression en se jouant des

frontières et des taxinomies réductrices. Dans *Los placeres ocultos* Eduardo tombe amoureux d'un jeune garçon hétérosexuel qui finit par se lier d'amitié avec lui, en qui il trouve un substitut à la figure paternelle absente. Eduardo nourrit le projet de fonder avec lui et sa petite amie une famille d'un genre nouveau. *El diputado* s'enrichit de nouvelles variations. Roberto est marié et amoureux de sa femme à qui il a révélé son homosexualité, alors que Juanito, le prostitué qui se prétend hétérosexuel, est en fait un homosexuel refoulé. Lorsque Roberto s'éprend du jeune garçon, Carmen, afin de ne pas perdre son mari, s'invite dans la relation, jusqu'à former un singulier ménage à trois qui prend également la forme d'une famille alternative.



Los placeres ocultos 1:07:35



El diputado 1:27:13

Dans les deux cas, les protagonistes sont des personnages complexes, dotés d'une identité propre, pas de simples types humains ou des caricatures. Eduardo, le personnage principal de *Los placeres ocultos* est un bourgeois aisé et cultivé. Directeur de banque, il occupe une importante position sociale et est souvent cadré en contre-plongée sur son lieu de travail dominant ses employés depuis son bureau situé à l'étage qui surplombe le hall de la banque. Il dispose d'une garçonnière qui lui permet de mener une double vie dans le plus grand des secrets. Son argent et sa situation sociale lui permettent de séduire de jeunes garçons de condition modeste ou d'avoir recours à des prostitués. La première scène du film le montre dans une attitude de consommateur satisfait alors qu'il admire le corps du jeune prostitué en train de se rhabiller. Il s'est adapté aux limitations imposées par la société. Sa famille, très conservatrice, en sait plus qu'il n'y paraît sur ses penchants et se montre conciliante tant qu'il fait preuve de discrétion et ne met pas en danger sa réputation, de même la police tolère ses incartades en raison de son statut social. A la différence de nombreux autres personnages homosexuels qui l'ont précédé dans l'histoire du cinéma, Eduardo n'est ni un monstre, ni une caricature, ni un être tourmenté par la culpabilité, il ne vit pas non plus dans une perpétuelle chasteté. Malgré tout, son personnage n'est pas construit comme un héros parfait. Il présente aussi des aspects négatifs, au début du film il est montré comme un prédateur qui n'hésite pas à user de son argent et de son influence pour attirer dans ses filets de très jeunes garçons situés au bas de l'échelle sociale. Dans ses relations Eduardo ne fait que reproduire le schéma classique de domination capitaliste et patriarcale. A la différence de Raúl, un de ses ex amants qui milite dans une organisation homosexuelle, c'est un individualiste qui ne croit pas à la nécessité de la lutte collective pour mettre fin à la discrimination que vivent les homosexuels. Le personnage subit néanmoins une évolution, en tombant amoureux de Miguel, il passe de l'égoïsme à la prise de conscience éthique et émotionnelle. Il ne se satisfait plus des rencontres furtives tarifées. Dans le personnage d'Eduardo, on trouve cependant encore de nombreux clichés, comme la relation nécessairement forte à la mère, il est aussi présenté comme un esthète sophistiqué qui écoute de l'opéra, sous une lampe à bronzer, enveloppé dans un peignoir de soie.

Ces derniers clichés disparaissent dans *El diputado* qui constitue un pas supplémentaire vers la normalisation. Roberto Orbea est une personnalité politique

de tout premier plan. Militant d'un parti clandestin de la gauche marxiste sous le franquisme, il a défendu des membres de l'ETA devant les tribunaux militaires et a été lui-même arrêté à plusieurs occasions. Elu ensuite député aux premières élections démocratiques du 15 juin 1977, Roberto explique en voix *off* qu'il a assisté aux réunions qui déboucheront sur les Pactes de La Moncloa en octobre 1977 et qu'il a fait également partie de la commission chargée d'élaborer la Constitution. Sa carrière politique va encore prendre un élan supplémentaire avec sa future élection comme secrétaire général par le congrès de son parti. Roberto a connu ses premières expériences homosexuelles pendant le service militaire, il a naïvement cru que le mariage avec Carmen, une camarade du parti dont il est sincèrement épris, lui ferait oublier ses penchants, et projette depuis une image de parfaite normalité. Mais Roberto ne fait que se mentir à lui-même et finit par mener une double vie, après avoir renoué avec l'homosexualité pendant un séjour en prison. Lorsqu'il tombe amoureux de Juanito, le jeune prostitué à la solde de l'extrême droite, sa situation devient intenable.

3.2. La mise en scène du désir homosexuel

S'opposant encore une fois à la comédie de *mariquitas* qui déssexualisait le personnage homosexuel, le réalisateur n'hésite pas à montrer de jeunes corps masculins dénudés, souvent de manière frontale, ce qui lui a souvent été reproché, car même à l'heure du *destape*, toutes les formes d'érotisme n'ont pas également droit de cité. Lorsqu'Eloy de la Iglesia met en scène les corps dévêtus de jeunes prolétaires, certains critiques se gausseront de son « esthétique du slip » (Hidalgo 1982).

La première séquence de *Los placeres ocultos* évoque clairement la vie sexuelle du protagoniste avant même que ne défile le générique. Un plan moyen montre un jeune homme sous la douche puis la caméra le suit jusqu'à la chambre, le plan suivant nous découvre un homme plus âgé vêtu d'un peignoir qui le regarde se rhabiller, l'air satisfait, puis celui-ci sort des billets de sa poche et les donne au garçon. De même, le début de *El diputado* montre des images en noir et blanc d'aspect documentaire représentant des lieux de drague homosexuelle bien connus à l'époque à Madrid : le cinéma Carretas et les toilettes publiques de la place Tirso de

Molina. La sexualité n'est plus escamotée puisque c'est elle qui définit l'homosexuel. A cause de la censure et de l'autocensure, mais aussi dans un souci de ne pas choquer outre mesure le public en majorité hétérosexuel, les scènes de sexe homosexuel sont représentées avec beaucoup plus de retenue que les scènes de sexe hétérosexuel dans *Los placeres ocultos*, il est vrai que dans ce premier film, à aucun moment Miguel ne répond au désir d'Eduardo. Celui-ci passe par le voyeurisme et le film invite le spectateur à partager son regard, comme le montre avec éloquence la scène où Eduardo parcourt des yeux le corps de Miguel endormi, l'effleure très légèrement, bouleversé par sa beauté. Cependant, la vie sexuelle du protagoniste vécue sans conflit avant la rencontre avec Miguel est explicitement évoquée. *El diputado*, réalisé après l'abrogation de la censure va beaucoup plus loin dans la représentation visuelle de la sexualité, notamment dans les deux scènes d'orgie ou lors des rencontres furtives de Roberto avec les jeunes prostitués.

Si l'éphèbe a une longue tradition dans les arts visuels depuis l'antiquité grecque, comme le souligne le générique de *El diputado*, sa figure est ici actualisée par le corps érotisé du sous-prolétaire plein de vitalité, dans la droite lignée des « ragazzi » pasoliniens, ou du *chapero*, le jeune prostitué brutal, souvent hétérosexuel, issu des bas-fonds, renvoyant à une tradition de l'imagerie homosexuelle qui revendique la marginalité et les ambiances sordides. La caméra d'Eloy de la Iglesia pose un regard de désir sur ces corps qui ne répondent pas à l'idéal de beauté classique ou aux canons préétablis de la beauté de cinéma. Or, jusque dans les années 1980, le corps masculin n'était pas un objet de désir dans le discours dominant, nous rappelle Alberto Mira (2008 : 137). Celui-ci, et à plus forte raison ses organes génitaux sont soigneusement occultés dans les films érotiques de l'époque. En dénudant ces jeunes corps frontalement, dans les deux scènes d'orgies de *El diputado*, en dévoilant leur sexe en gros plan, Eloy de la Iglesia revendique haut et fort la visibilité du désir homosexuel au cinéma

Ce regard homo-érotique parcourt de bout en bout l'œuvre du cinéaste, il est présent dès ses débuts, dans *Algo amargo en la boca*, *El techo de cristal* ou *Una gota de sangre para morir amando*, le corps d'un homme est présenté comme objet de désir, dans *Cuadrilátero*, la boxe est un sport qui justifie de mettre au premier plan le corps masculin dénudé. Dans une des premières scènes de *La semana del asesino*, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, Néstor observe avec des jumelles, en

position dominante depuis la terrasse de son appartement, le corps de Marcos allongé torse-nu. Dans une autre scène Marcos assume le rôle de participant passif dans une scène d'amour hétérosexuelle avec la serveuse Rosa, qui le désire depuis longtemps. On retrouve ce même regard voyeuriste qui dénude le pompiste sans nécessité diégétique réelle dans le générique de *La otra alcoba*. Ce sera encore le cas dans des œuvres postérieures, comme par exemple *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) ou encore *El pico* (1983) et *El pico II* (1984). Dans ces derniers films, la logique spéculaire qui érotise le corps masculin prend le dessus sur la logique narrative et la perspective homosexuelle transparait davantage dans le regard porté sur les corps des jeunes voyous que par l'apparition épisodique de personnages secondaires homosexuels, comme l'a très justement analysé Maxime Breysse dans sa lecture homoérotique du cinéma « quinqué » d'Eloy de la Iglesia (2011a).

3.3. « Bons » et « mauvais » homosexuels

Los placeres ocultos et *El diputado* veulent démontrer que l'on peut être homosexuel sans tomber dans la caricature grotesque à laquelle le cinéma nous avait habitués. Les homosexuels ne sont pas foncièrement différents, ne sont pas forcément des marginaux, c'est l'intolérance de la société qui les marginalise et les contraint à occulter cette part de leur identité nous expliquent ces deux films d'Eloy de la Iglesia. Eduardo et Roberto sont parfaitement intégrés socialement, tout du moins tant qu'ils resteront invisibles et que leur « différence » n'aura pas été révélée publiquement.

Les deux protagonistes sont des personnages positifs, capables d'obtenir l'acceptation du public et de s'attirer sa sympathie, ils représentent ce que Paul Julian Smith appelle « le bon homosexuel » (1998a :138), même si le premier, le banquier de *Los placeres ocultos* est doté d'une plus grande ambigüité, s'il apparaît d'abord comme un corrupteur qui rôde autour des écoles, à l'affut d'adolescents modestes qu'il peut s'offrir grâce à son argent et à son pouvoir, sa prise de conscience douloureuse lorsqu'il tombe amoureux de Miguel contribue à le racheter aux yeux des spectateurs.

Le récit de *Los placeres ocultos* présente d'autres types d'homosexuels, incarnés par des personnages secondaires. Paco España⁴⁹, un des plus célèbres transformistes de l'époque tient son propre rôle dans un spectacle de cabaret auquel Eduardo a convié son jeune protégé. On assiste dans cette scène à une mise en abyme de la façon dont était représentée l'homosexualité au cinéma : un spectacle amusant et exotique. Miguel rit comme le ferait un spectateur devant un film mettant en scène ces mêmes personnages stéréotypés. On trouve aussi comme contrepoint à l'homosexuel positif, un groupe de *mariquitas*, amis bourgeois, égoïstes et superficiels d'Eduardo, contre lesquels celui-ci, transformé par l'amour qu'il ressent pour Miguel, s'emporte violemment. On retrouvera ce même type considéré comme contreproductif pour la normalisation de l'homosexualité dans *El diputado*, incarné par les riches bourgeois efféminés qui organisent dans leurs luxueuses villas des orgies au cours desquelles drogues et prostituées des deux sexes sont généreusement mis à disposition des participants par les maîtres des lieux. A l'autre extrême, apparaît le modèle représenté par Raúl, l'activiste engagé qui lutte pour la reconnaissance des droits des homosexuels. Dans les films d'Eloy de la Iglesia, coexistent donc différentes façons de vivre l'homosexualité. D'après Emmanuel Le Vagueresse (2010), cette dualité est le reflet du débat qui agite la communauté homosexuelle au sujet de la place que doivent revendiquer les gays dans la société :

[...] soit le droit plus ou moins militant à la différence, à la singularité, à la provocation, quitte à reproduire les caricatures que la société bourgeoise et normative entretient de l'homosexuel ; soit le droit à l'indifférence, à la fusion dans la société, à la « normalité », quitte à se perdre dans la neutralité/neutralisation de cette marginalité initiale. Le débat dure encore chez les différents collectifs gays d'Espagne... et d'ailleurs, avec mille nuances et/ou, parfois, paradoxes. [...] On notera aussi que ce droit à l'indifférence, *in fine*, ressortit aussi au militantisme, puisqu'il s'agit d'établir les conditions où l'homosexualité sera une sexualité comme une autre.

On retrouvera cette dualité dans la représentation des personnages homosexuels dans les films postérieurs. Le sculpteur homosexuel de *El pico*, malgré ses ambiguïtés est un nouvel avatar du « bon homosexuel », le seul véritable ami de Paco, le seul qui l'aide et le comprend. Dans *Navajeros* et *Colegas*, le réalisateur offre une image négative de personnages secondaires homosexuels qui prennent les

⁴⁹ Emmanuel Le Vagueresse (2010) signale qu'il apparaît dans bon nombre de films espagnols « à thématique gay – versant travesti – de l'époque » notamment dans *El transexual* (1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), et *Gay club* (Ramón Fernández, 1981).

traits de *mariquitas*. Dans leurs efforts désespérés pour réunir l'argent nécessaire pour payer l'avortement clandestin de Rosario, les deux garçons de *Colegas* envisagent de se prostituer dans un sauna gay mais s'enfuient le moment venu à la vue de leurs clients potentiels : deux folles au physique ingrat.

4 La gestion d'une identité indicible

4.1. L'homosexualité comme conflit

Aussi bien *Los placeres ocultos* que *El diputado* abordent la problématique de l'homosexualité sous l'angle du drame, l'expérience homosexuelle comme dans la plupart des représentations de l'époque y est encore forcément dramatique, mais pouvait-il en être autrement au vu des circonstances historiques ? Nous sommes loin de la vision déculpabilisée et décomplexée inaugurée par Pedro Almodóvar ce que Carlos Alfeo (1999 : 291-293) a défini comme « la modalité non focalisatrice » de la représentation de l'homosexualité dans le cinéma espagnol⁵⁰.

L'homosexualité chez Eloy de la Iglesia n'est pas seulement une caractéristique du personnage, elle est problématisée et présentée comme l'élément clé qui va déterminer l'ensemble du récit, les deux films mettent en scène le conflit entre une société intolérante (y compris dans ses secteurs les plus progressistes) et la possibilité d'être soi-même pour l'individu homosexuel. Ils posent ainsi le problème de « la gestion d'une identité indicible », selon l'expression de Michael Pollack⁵¹, impossible à assumer en société, face à ses proches, voire face à soi-même, en raison de la stigmatisation dont elle fait l'objet. Beaucoup d'homosexuels ont, à l'image d'Eduardo et de Roberto au début du récit, intériorisé l'image extrêmement négative d'eux-mêmes que leur renvoie la société, ce qui a provoqué chez eux un fort sentiment de culpabilité, de honte et d'angoisse. En apparence parfaitement intégrés socialement, les deux protagonistes doivent maintenir cette part de leur identité dans le secret et la clandestinité d'une marginalité subie qui pèse sur la construction de soi.

Eduardo confie à son jeune ami hétérosexuel les souffrances endurées lors de l'adolescence, lorsqu'il a pris conscience de sa différence :

Cuando yo tenía tu edad, hubiera dado todo por no ser así, se sufre mucho ¿sabes? Cuando de repente descubres que tu mirada se dirige a otro lugar que la de tus compañeros, cuando en el cine notas que no es precisamente Marilyn

⁵⁰ « En el futuro, la homosexualidad pasará de ser objeto de la acción dramática a ser complemento circunstancial de esa acción. La trama ya no se articulará partiendo de una realidad que daba lugar a chantajes, asesinatos, reflexiones más o menos existenciales, miradas folclóricas, introspecciones, críticas políticas o sociales..., sino que será, a partir de aquí, un rasgo más de algunos de sus personajes que, aunque importante en el desarrollo de la trama, no constituirá, ni con mucho, el eje central de la misma (Alfeo 2005 : 215).

⁵¹ C'est le titre du premier chapitre de *Les homosexuels et le sida* (Pollack 1988).

Monroe la que te gusta, cuando por la noche sueñas con algo que te hace sentir avergonzado al día siguiente.

Dans un dialogue avec sa femme au début du film, Roberto Orbea ramène son expérience de l'homosexualité sous le franquisme à une pratique sordide et marginale. Le futur député a commencé par intégrer le discours culpabilisateur sur l'homosexualité :

Descubrí mi condición de homosexual cuando tenía 15 años, lo que supuso una crisis terrible al sentir una inclinación de la que siempre había oído hablar como de algo monstruoso y antinatural. Al principio sólo tuve unos contactos fugaces y sórdidos en los vagones del metro, en las sesiones matinales del cine Carretas o en aquellos urinarios sucios y malolientes de la plaza de Tirso de Molina.

Il s'imagine prononcer cette déposition sur le banc des accusés d'un tribunal, entouré de gardes civils, devant répondre de son orientation sexuelle comme d'un crime. Roberto a essayé lui-même de se rééduquer socialement en épousant Carmen, une séduisante camarade de parti, assimilant le point de vue officiel en vigueur sous le franquisme qui présentait l'homosexualité comme une maladie que l'on pouvait soigner par un traitement approprié . Il déclare à la barre « esperaba que mis relaciones con Carmen me harían olvidar mis inclinaciones homosexuales y me salvarían de ser toda la vida un marginal ».



El diputado 00:08:05

Des années plus tard, Roberto renoue avec l'homosexualité en prison. Dans un premier temps, il maintient ses contacts furtifs dans le plus grand des secrets, mais lorsqu'il tombe amoureux de Juanito, il prend conscience que sa double vie est une voie sans issue et décide alors de renoncer au mensonge, en se confiant d'abord à sa femme Carmen, puis aux militants de son parti. Ce processus d'acceptation face à soi-même et face aux autres affecte aussi Juanito. Le jeune prostitué apparaît d'abord comme un individu sans scrupules qui participe, contre rémunération et sans l'ombre d'un remord, au piège tendu par le groupuscule d'extrême-droite au député Roberto Orbea. Il proclame haut et fort son hétérosexualité et tient des propos homophobes. Comme beaucoup de ses compagnons issus comme lui de milieux défavorisés, il couche avec des bourgeois homosexuels contre de l'argent mais les méprise et ne se considère en aucune façon homosexuel lui-même. Mais Juanito finit par répondre à l'amour de Roberto et par assumer une homosexualité qu'il se refusait à admettre, en se confiant sans fard à son amant :

¿A qué no sabes cuál es la mayor mentira que te he contado? [...] haberte dicho que esto solamente lo hacía por dinero y es la misma mentira que le he contado a muchos antes que a ti y la que me he contado a mí mismo desde que me hicieron aquella paja en la habitación del hotel.

Los placeres ocultos et *El diputado* sont deux films d'apprentissage, centrés sur un héros qui à la fin de son parcours, après des épreuves douloureuses, aura mûri et changé sa relation au monde et à lui-même. Eduardo, le grand bourgeois qui se satisfaisait des rencontres tarifées avec de jeunes garçons issus du lumpenprolétariat, fera l'expérience de l'amour et prendra conscience de sa propre oppression comme homosexuel, il parviendra à vaincre son égoïsme et à sublimer son désir en amitié. Roberto Orbea, connaît une évolution semblable mais sa prise de conscience personnelle se double d'une prise de conscience politique, à la différence d'Eduardo, il ne doit pas surmonter son désir mais vaincre la peur et le mensonge que les conventions sociales lui ont jusque-là imposés.

Comme le souligne Alberto Mira (2008 : 88-89), il y a un changement fondamental dans la résolution du conflit qui oppose l'individu homosexuel à la société. Si dans des films plus anciens comme *Thé et sympathie* (*Tea and Sympathy*, Vicente Minelli, 1956), c'est l'individu « différent » qui doit changer et rejoindre la norme pour retrouver une place au sein de la société, quand ce n'est pas tout

simplement la mort qui sanctionne la transgression, dans *Los placeres ocultos* ou *El diputado*, la différence est légitimée et c'est la société qui doit accepter l'écart à la norme et intégrer l'homosexuel.

La fin de *Los placeres ocultos* semble annoncer une plus grande tolérance face à l'homosexualité, après l'humiliation publique dont a fait l'objet Eduardo de la part de son jeune ami, avec le retour inespéré de ce dernier et la probable poursuite de leur relation d'amour-amitié. Celle également ouverte de *El diputado* laisse planer le doute, nous ne savons pas comment vont réagir les militants du parti de Roberto à l'annonce de son homosexualité, ce qui est clair c'est que ce dernier n'aura pas droit au bonheur : Juanito, son jeune amant, meurt en martyr, assassiné par l'extrême droite rétrograde et homophobe.

4.2. L'amour homosexuel comme menace pour l'équilibre social

C'est l'amour et non le sexe homosexuel qui est l'élément déclencheur qui précipite l'action et menace l'équilibre social. Tant que les protagonistes se limitaient à maintenir des relations sexuelles tarifées et clandestines le statu quo était garanti. Dans *Los placeres ocultos* c'est l'amour d'Eduardo pour Miguel qui est à l'origine de la prise de conscience et de la décision de changer de vie du premier. Rappelons qu'il s'agit d'un sentiment qui n'est pas réciproque, le jeune garçon hétérosexuel ne peut répondre à l'amour que par une amitié sincère, en faveur de laquelle Eduardo est prêt à renoncer au désir. Cet amour est encore la cause de la tentative de chantage de Rosa et de l'humiliation publique d'Eduardo sur son lieu de travail.

L'amour a également transformé Roberto habitué jusqu'alors à des rencontres furtives et sordides. C'est lorsqu'il tombe amoureux de Juanito, le jeune prostitué qu'a recruté l'organisation fasciste pour le faire chanter, que Roberto prend conscience de la nécessité d'assumer désormais au grand jour son homosexualité pour sortir enfin du mensonge et de la culpabilité. Ce même besoin de vérité atteint aussi Juanito qui finit par assumer son homosexualité et l'amour qu'il ressent pour Roberto mais le paiera de sa vie après avoir révélé à ce dernier la machination qui se trame contre lui et dont il est l'instrument. A la différence de *Los placeres ocultos*, *El diputado* est le récit d'un amour partagé entre deux hommes. Peu à peu Juanito et Roberto entrent dans une relation plus profonde dans laquelle ils vont partager leurs

univers, ou plutôt Juanito va entrer dans le monde de Roberto et Carmen et changer radicalement à leur contact, en s'ouvrant à la culture et à la conscience politique.

4. 3. L'épreuve de la visibilité : s'accepter soi-même

Comme beaucoup d'homosexuels à l'époque, les deux protagonistes doivent mener une partie de leur existence dans le secret, s'exposant de la sorte aux tentatives de chantage de personnes mal intentionnées : Rosa dans *Los placeres ocultos*, par dépit amoureux, l'organisation d'extrême droite dans *El diputado*, par calcul politique avec des enjeux et des conséquences autrement plus graves. La révélation publique de leur orientation sexuelle ne manquera pas dans les deux cas de provoquer le scandale et de ruiner leur carrière et leur statut social.

Sous le franquisme, Roberto a dû mener son engagement politique dans la clandestinité. Avec l'arrivée de la démocratie, il doit continuer à vivre dans le secret sa relation avec Juanito. L'appartement secret du député qui a abrité des réunions politiques clandestines et des dirigeants recherchés par la police sous la dictature, sert désormais de refuge aux amours clandestines de Roberto et de son jeune amant. Mais ce refuge est également une prison dans laquelle la société les enferme, dehors ils doivent se cacher et mentir. Dans le huis clos de l'appartement, Juanito répond peu à peu à l'amour de Roberto, il assume enfin sa propre sexualité et retrouve confiance en soi. L'espace d'un instant ils seront heureux, formant avec Carmen qui les a rejoints une sorte de nouvelle famille idyllique. Mais le bonheur sera de courte durée, dans ce même appartement, l'extrême droite assassine Juanito qui était sur le point de faire capoter l'opération de chantage, et le scandale qui en résulte met en péril le futur politique de Roberto. Tout le film insiste sur le contraste entre son engagement politique enfin vécu au grand jour et la clandestinité dans laquelle il doit encore maintenir son orientation sexuelle. Les relations homosexuelles dans le film ont toujours lieu dans le secret d'espaces confinés : la prison, les parkings souterrains, l'intérieur de voitures, l'appartement clandestin.

Le chantage a longtemps été un motif habituel dans les films qui abordaient l'homosexualité. C'était en effet une des conséquences les plus néfastes de la stigmatisation due à la législation anti-homosexuelle et à l'opprobre social puisque la révélation publique de l'homosexualité d'un individu pouvait ruiner son existence en

le mettant au ban de la société. La menace de la révélation avec toutes les répercussions que cela implique face au monde et face à soi-même pèse constamment sur le personnage homosexuel..

Mais dans de nombreux films, et cela est particulièrement vrai dans *El diputado*, c'est également un motif utilisé pour sensibiliser le public à l'injustice dont sont victimes les homosexuels. Il y a cependant une différence avec le schéma narratif mis en place dans *La Victime* (*Victim*, Basil Dearden, 1961), un film emblématique de la représentation de l'homosexuel au moment où celui-ci accède à la visibilité au début des années 1960. Le titre annonce clairement quel sera le statut du protagoniste, celui-ci ne sera pas acteur dans le récit mais subira les conséquences des actions des autres personnages. Roberto dans *El diputado* est soumis lui aussi à un chantage mais, à la différence du personnage interprété par Dirk Bogarde, il décide de faire face aux pressions et ceci, quelles qu'en soient les conséquences. A la fin du film, il déclare qu'il ne veut justement plus être une victime ni subir les décisions d'autrui.

L'acceptation du risque qu'implique cette révélation est un moyen d'exalter le héros homosexuel, qui comme dans la plupart des figures mythiques classiques accède au statut héroïque à partir du moment où il est prêt à assumer son destin (Alfeo 2005 : 207). Pour cela, il doit faire des sacrifices, mettre en danger sa position sociale et l'estime de ses proches mais ces risques seront récompensés par la rupture avec une situation négative marquée par le mensonge, et par l'accès à la vérité face aux autres et à soi-même. Après s'être mis à nu, le héros parviendra à la réconciliation douloureuse avec lui-même. La révélation est ainsi un moment chargé d'une grande tension dramatique dans *El diputado*, elle ne figure pas dans le récit puisque celui-ci s'achève juste avant la prise de parole de Roberto à la tribune, mais elle en constitue le climax, tout le film construit sur un long *flash back* n'aura été que sa longue préparation. Dans *El diputado* nous assistons en outre à une autre révélation, celle de Juanito, si Roberto doit assumer sa préférence sexuelle devant la société, Juanito doit le faire avant tout face à lui-même.

5. Militantisme et pédagogie

5.1. Le cinéma comme arme de combat

Les deux films d'Eloy de la Iglesia s'inscrivent résolument dans ce que Juan Carlos Alfeo (2005 : 214) a défini comme « la modalité revendicatrice de l'homosexualité ». Fidèle à son projet de lier libération individuelle et collective, libération sexuelle et politique, le cinéaste situe son discours sur l'homosexualité dans le cadre d'un débat politique plus vaste sur la nécessité d'une démocratisation en profondeur de la société espagnole de l'après-franquisme. Ce nouveau discours sur l'homosexualité, axé sur le militantisme et la pédagogie, cherche à promouvoir la tolérance, le droit à la différence et la nécessité de s'accepter dans une Espagne à peine sortie du franquisme, tout en montrant les limites qui pèsent encore sur une société qui fait l'apprentissage de la démocratie et de la liberté.

Plusieurs auteurs ont montré l'importance des films d'Eloy de la Iglesia pour une représentation positive de l'homosexualité, et ont souligné leur caractère pionnier, y compris au-delà du seul contexte espagnol. Juan Carlos Alfeo (1998 : 53-54) considère que *Los placeres ocultos* est le premier film espagnol qui aborde directement l'homosexualité ; de même, Alejandro Melero Salvador (2010 : 223), considère ce titre comme le premier film pro gay de l'histoire du cinéma espagnol et un des tout premiers de l'histoire du cinéma mondial. Alberto Mira insiste aussi sur l'importance et l'originalité de ce film et de *El diputado* dans le contexte européen de l'époque :

Puede que a finales de los setenta ya existieran películas sutiles sobre la homosexualidad, sin duda se habían hecho otras más radicales y sin duda algunas habían sido mejores o más complejas. Pero casi ninguna en la tradición europea hasta entonces había elaborado un mensaje en el que el homosexual se presentaba de manera inequívoca como un héroe, desarrollando una conciencia homófila de manera tan oportuna como contundente (Mira 2008 : 403) .

Didier Roth-Bettoni inclut la réalisation de *El diputado* en 1978 dans la chronologie des événements clés qui ouvre son étude sur l'histoire de l'homosexualité dans le cinéma mondial. Il écrit : « Avec *El diputado* et son homme politique gay menacé de scandale, Eloy de la Iglesia est l'un des premiers cinéastes espagnols à prendre à bras le corps la question homosexuelle » (Roth-Bettoni 2007 :13).

Les mouvements homosexuels de l'époque sont conscients de l'impact que peut avoir le cinéma, art de masse par excellence, dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits. On se souvient qu'en avril 1977, les mouvements gays catalans profitèrent de la sortie de *Los placeres ocultos* à Barcelone pour distribuer des tracts qui dénonçaient la discrimination dont faisait l'objet les homosexuels en Espagne.

La plupart des activistes s'accordaient à signaler la pédagogie et l'action politique comme les moyens d'action privilégiés pour en finir avec la stigmatisation des homosexuels (Melero Salvador 2010 : 226). Eloy de la Iglesia va mettre son cinéma au service de cette cause, estimant que la pédagogie était une nécessité absolue, qu'il fallait tout d'abord, dans un contexte de profonde homophobie, montrer l'absurdité des mythes franquistes concernant l'homosexualité et en finir avec sa criminalisation. D'une façon plus générale, il insiste sur le besoin d'un cinéma de l'urgence véritablement populaire pour aider à la construction d'une société plus juste et plus démocratique. Dans des déclarations publiées juste après la sortie de *El diputado*, il lançait un appel aux cinéastes espagnols les pressant de mettre en place des canaux de communication avec les couches populaires et de ne pas limiter leur discours à une minorité (Martínez, Jesús 1979). Il s'emportait notamment contre le cinéma cryptique et élitiste que pratiquait un certain nombre de réalisateurs espagnols au même moment. On se souvient de la violente réaction que provoqua chez Eloy de la Iglesia le film de Jaime Chávarri *A un dios desconocido*, dont le caractère hermétique contribuait selon lui à créer la confusion quant au message délivré sur l'homosexualité, ce qui pouvait provoquer des interprétations confuses et périlleuses notamment parmi le public populaire :

A un dios desconocido es una defensa de la problemática homosexual, a ultranza, estoy convencido. Y así lo entenderá el público preparado, el público de estreno. Ahora bien, espera a que llegue esa película al barrio. Entonces resultará negativa. El español no necesita ceremonias de la confusión. Necesita claridad. Lo que quedará finalmente de *A un dios desconocido* es la imagen de ese homosexual hundido, antisocial. Quedará el verso de García Lorca «maricas de todo el mundo, asesinos de palomas», una imagen repulsiva. Quedará la tesis de una comunicación imposible entre heterosexuales y homosexuales. El film de Chávarri es la antítesis de *Los placeres ocultos*. Yo creo en esa comunicación [...]. La película te da la imagen de que el homosexual es un marginado por necesidad (Delclós 1977).

Cette polémique s'inscrit dans le débat plus large autour de la représentation positive de l'homosexualité au cinéma. Eloy de la Iglesia présente le film de Jaime Chávarri come l'antithèse de ses intentions, tant au niveau du discours délivré sur l'homosexualité que du langage cinématographique adopté. Il dénonce le fatalisme dans la représentation de l'homosexualité vécue comme une malédiction et veut montrer au contraire qu'il est possible de faire évoluer la situation, en défendant dans ses films l'intégration sociale des homosexuels et la communication nécessaire entre homosexuels et hétérosexuels. Pour cela il va prêter une attention particulière aux dimensions sociale et politique, afin de montrer que les homosexuels ne vivent pas dans une situation de marginalité par choix mais que celle-ci est le résultat d'une société répressive qui, en stigmatisant leur orientation sexuelle, les rejette irrémédiablement vers la marge.

Dans des déclarations faites à la presse au moment de ses démêlés avec la commission de censure, Eloy de la Iglesia n'a pas fait mystère de ses intentions concernant *Los placeres ocultos*. L'objectif visé était de démonter de toutes pièces les mythes construits par le franquisme autour de l'homosexualité masculine, pour ce faire expliqua-t-il à Rosa Montero dans un entretien publié par la revue *Fotogramas*, il fallait adopter un langage cinématographique simple et direct : « Yo quisiera que esta película fuera sencilla, ingenua, incluso didáctica en el más correcto sentido de la palabra, donde se establece una cierta dialéctica sobre un grupo marginado de la sociedad, sobre los homosexuales » (Montero, Rosa 1977).

Près de vingt ans plus tard, il est revenu sur le sujet dans un entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Llinás (1996 : 132-133) pour revendiquer le caractère didactique et même pamphlétaire du film, un aspect que la critique lui a beaucoup reproché. Le réalisateur le jugeait absolument nécessaire dans le contexte de l'époque :

[...] en aquel momento era inevitable. En primer lugar, porque era la primera película en la que se podía hablar abiertamente de este tema. Y en segundo lugar, porque me parecía que había que tratarlo hasta sus últimas consecuencias, con la necesidad de crear un entramado llamémosle teórico.

Pour lui, le cinéma pouvait être un instrument très efficace pour faire entendre la voix et le point de vue des homosexuels, à condition de ne pas s'adresser à un public minoritaire ou acquis d'avance, mais au contraire au grand public

majoritairement homophobe, comme le montraient les enquêtes sur la question publiées à l'époque. Le nombre d'entrées enregistré par les films : 1.170.000 spectateurs pour *Los placeres ocultos* et 841.599 pour *El diputado* montre que cet objectif a été largement atteint, ces deux titres sont parvenus à rencontrer le vaste public auquel ils étaient destinés⁵². *Los placeres ocultos* et *El diputado* sont non seulement des témoignages sur la vie des homosexuels au sortir de la dictature, mais aussi de par leur succès commercial et la répercussion médiatique qu'ils eurent, un important pas en avant pour la cause des homosexuels. Car, comme le souligne Emmanuel Le Vagueresse (2010), « bien que des films plus subtils ou à l'esthétique plus riche aient déjà été réalisés ailleurs qu'en Espagne, par des Visconti ou Pasolini, ou même un Basil Dearden (*Victim*, 1961), on n'avait jamais vu un « message » aussi clair et fort sur la question, que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis ».

Eloy de la Iglesia se distingue donc par sa volonté d'inscrire des thématiques marginales au centre de l'industrie cinématographique dans des films destinés au plus grand nombre. Pour cela, il va faire en sorte que la problématique homosexuelle (la lutte contre la répression et la stigmatisation et pour le droit à la différence) soit comprise et assimilable par le grand public, afin de l'amener à prendre conscience de la situation d'injustice dans laquelle vit le protagoniste, tout en liant la lutte pour la reconnaissance des droits des homosexuels au mouvement général en faveur de la liberté et la démocratie. Il fait ainsi de la question de l'homosexualité un sujet politique, montrant que sans cette reconnaissance il est impossible de construire une société réellement démocratique.

Pour rendre le message accessible et acceptable, il va privilégier une représentation normalisatrice de l'homosexualité à travers des personnages positifs, victimes malheureuses d'une société et d'une morale répressives. L'objectif n'est pas tant de choquer que d'amener au contraire le public non acquis à accepter l'homosexualité comme une orientation sexuelle tout aussi légitime que l'hétérosexualité.

C'est pourquoi, contrairement à l'analyse que fait John Hopewell (1989 : 177-178) de la représentation normalisatrice de l'homosexualité dans le cinéma de la Transition, derrière laquelle ils voient avant tout des contraintes de

⁵² A titre de comparaison, *A un dios desconocido* n'a réuni que 270.943 spectateurs dans les salles, selon les chiffres de la base de données du Ministère de la Culture espagnol.

rentabilité commerciale, nous pensons que dans le cas d'Eloy de la Iglesia cette stratégie répond au souci de mettre son message à la portée du plus grand nombre et d'adapter le discours à l'objectif visé.

Mais la représentation normalisatrice n'affadit en aucune façon, bien au contraire, le discours militant de ces films à thèse qui défendent l'idée de s'accepter comme homosexuel, face à soi-même, face à ses proches, et face à la société. Dans les deux films étudiés, la « sortie du placard » est vécue comme une libération. S'ils recherchent l'empathie et la compréhension du spectateur moyen, ils n'en refusent pas moins la résignation des dominés au statut imposé par les dominants, revendiquant l'homosexualité comme la manifestation du pluralisme sexuel et donc en fin de compte du pluralisme démocratique. C'est ce qu'avait parfaitement saisi le critique du quotidien fasciste *Arriba* qui dénonçait scandalisé que *Los placeres ocultos* incitait les homosexuels à abandonner leur folklore habituel et à s'organiser (22/04/1977).

Les deux films délivrent un discours positif sur l'homosexualité et surtout offrent une voix au personnage homosexuel. C'est ce que souligne Alberto Mira dans le chapitre qu'il consacre au cinéma espagnol de la Transition (2008 : 403) :

En estas dos películas, comprometidas con su momento histórico, encontramos la expresión más contundente de la conciencia homófila en el cine español: por primera vez los creadores se atreven a ponerse de parte del homosexual; movilizan estructuras que no intentan ocultar su parcialidad al respecto, que dan al homosexual una voz contra discursos homofóbicos; se trata de películas de tesis que apuntan a una salida del armario y que otorgan al homosexual carta de ciudadanía.

5.2. Enseigner la tolérance à une société homophobe

Eloy de la Iglesia adopte donc une perspective didactique pour promouvoir l'intégration sociale des homosexuels et montrer que l'homosexualité n'est ni une aberration condamnée à la marginalité, ni une maladie qu'il faudrait guérir, mais simplement une orientation tout aussi naturelle et légitime que l'hétérosexualité. Le réalisateur veut communiquer au spectateur un message clair : les problèmes spécifiques de l'homosexuel ne sont en aucune façon liés à une nature pathologique qui serait intrinsèque à son orientation, mais résultent au contraire de la stigmatisation dont il fait l'objet de la part de la société.

En accord avec la stratégie suivie par le mouvement de libération gay qui commençait à sortir de la clandestinité, ses films militants reposent sur l'idée que l'acceptation sociale de l'homosexualité ne peut passer que par l'éducation. Convaincu que le cinéma peut être un vecteur efficace de changement des mentalités et des comportements sociaux, Eloy de la Iglesia fait œuvre de pédagogie pour enseigner la tolérance à une société homophobe. Ses films cherchent à susciter l'empathie du spectateur pour les personnages homosexuels. Pour cela il va développer une stratégie narrative en trois points : tout d'abord donner la parole aux personnages homosexuels qui vont s'exprimer à la première personne sur leur expérience, leur opposer des antagonistes qui provoquent le rejet et enfin, favoriser l'identification du spectateur avec des narrataires compréhensifs dans la fiction.

Pour faire prendre conscience au spectateur de l'injustice de la situation dans laquelle vivent les homosexuels au début de la Transition, les films d'Eloy de la Iglesia donnent directement la parole aux propres intéressés. Dans les *Los placeres ocultos* ou dans *El diputado* émergent ainsi des voix qui parlent de l'expérience de l'homosexualité à la première personne, les personnages évoquent leur façon de vivre et d'assumer (ou pas) leur orientation sexuelle, leurs relations avec d'autres homosexuels et avec le reste de la société (Alfeo 2005 : 204), en invitant le spectateur à partager leur point de vue. Eduardo en débat avec Raúl, son ex protégé qui s'est fait le porte-parole de la cause gay et se confie en toute franchise à Miguel, le jeune prolétaire hétérosexuel dont il est tombé amoureux ainsi qu'à Carmen, la petite amie de ce dernier, avec lesquels il veut fonder un nouveau modèle de famille. Roberto dans *El diputado* s'adresse directement au spectateur en voix *off* et partage avec lui ses souvenirs et ses réflexions pendant le long *flash-back* sur lequel est construit le film, juste avant de prendre la parole à la tribune du congrès de son parti où il va faire cette même confession devant les militants. Le procédé du *flash-back* possède déjà en soi un caractère subjectif, le spectateur perçoit le récit à travers le point de vue de Roberto, promu narrateur de sa propre histoire. Sa confession est franche et directe, elle commence à la barre d'un tribunal, Roberto prend le spectateur à témoin et lui demande de le juger en toute connaissance de cause.

Au protagoniste homosexuel, les récits opposent des adversaires négatifs faisant office de repoussoir. Ce sont eux qui entravent sa quête et précipitent le drame. Dans le cas de *El diputado*, il s'agit des membres du sinistre groupuscule

d'extrême-droite qui utilisent Juanito pour faire chanter Roberto Orbea puis n'hésitent pas à l'assassiner afin de faire obstacle à sa carrière. Dans *Los placeres ocultos*, la situation est plus ambiguë, les antagonistes du grand bourgeois homosexuel sont d'une part une femme désirante, décidée à se battre pour préserver l'objet de son amour, et d'autre part une bande de « chaperos » appartenant au lumpenprolétariat. L'adolescent est l'objet d'une rivalité, entre Eduardo et Rosa, tous deux amoureux de lui et prêts à tout pour le garder, mais ils ne disposent pas des mêmes armes. Certes, dans les deux cas les relations sont de nature scandaleuse car Rosa est mariée et beaucoup plus âgée que Miguel. Certes, Eduardo dispose de beaucoup plus de pouvoir et d'argent qu'elle, mais Rosa peut agiter la menace d'un scandale autrement plus dévastateur qui peut anéantir la carrière et l'existence sociale d'Eduardo. La condition d'homosexuel de ce dernier annule toute sa puissance financière et sociale et le rend extrêmement vulnérable, même face à des individus situés beaucoup plus bas dans l'échelle sociale. Enfin, contrairement à Eduardo qui ne tombe jamais dans ces extrêmes, Rosa n'hésite pas à recourir au chantage et au mensonge par dépit amoureux, ruinant au passage la réputation de Miguel. C'est ce manque de scrupules qui lui fait finalement perdre tout crédit aux yeux du spectateur.

Los placeres ocultos utilise les personnages de Miguel et de Carmen, sa petite amie, deux jeunes gens issus de milieux très modestes et sans formation intellectuelle poussée, pour susciter, à travers leur empathie pour Eduardo, celle du spectateur. Suivant leur exemple, le spectateur va se laisser convaincre par les arguments pédagogiques développés par Eduardo. Lorsque ce dernier avoue son homosexualité à Miguel, le jeune garçon se fait d'abord le porte parole des préjugés les plus répandus et lui conseille ingénument de se soumettre à un traitement médical, puis il se laisse peu à peu convaincre et finit par accepter Eduardo tel qu'il est. Il lui pose des questions, veut comprendre. Le film défend l'idée selon laquelle la pédagogie peut venir à bout des préjugés car l'homophobie est avant tout le produit de l'ignorance. Une véritable amitié est possible entre deux individus que tout semble opposer, entre un bourgeois d'âge mûr homosexuel et un jeune prolétaire hétérosexuel. Miguel est passé de l'intolérance et du dégoût à la compréhension et à l'acceptation de la différence, et le spectateur est invité à suivre ses pas. Nous reproduisons l'intégralité du dialogue entre Eduardo et Miguel qui nous semble révélateur de la stratégie d'acceptation développée par le film :

Miguel: Ya lo sé, tú no tienes la culpa de ser así. Tú tienes dinero y a lo mejor podrías encontrar un médico que te curase.
Eduardo: Esto no es una enfermedad, Miguel.
Miguel: Pero tampoco es natural.
Eduardo: Es natural todo lo que da la naturaleza. Y te advierto que esto no ha sido así de una pedrada.
Miguel: ¿Pero tú no te has fijado en lo buenas que están las mujeres?
Eduardo: Mira, cada uno busca las satisfacciones donde las encuentra. Sin más.
Miguel: ¿Has pensado alguna vez en casarte?
Eduardo: Sí, hace tiempo. Salí durante casi un año con una chica. Ella me quería, me quería mucho.
Miguel: ¿Y tú a ella?
Eduardo: También, por eso la dejé.
Miguel: Ya. Dime una cosa. Si tú supieras que existe una inyección capaz de hacerte normal, aunque te costara millones, aunque te quedaras sin un duro ¿qué harías?, ¿te la pondrías?
Eduardo: No, aunque fuese gratis.
Miguel: ¿No?
Eduardo: Cuando yo tenía tu edad, hubiera dado todo por no ser así. Se sufre mucho cuando de repente descubres que tu mirada se dirige a otro lugar que la de tus compañeros o en el cine notas que no es precisamente Marilyn Monroe la que te gusta, cuando por las noches sueñas con algo que te hace sentir avergonzado al día siguiente. Sí Miguel, se sufre mucho.
Miguel: Entonces no comprendo.
Eduardo: Pero llegas a una conclusión, y es que todos tenemos derecho a ser como somos y que nadie, absolutamente nadie, tiene por qué hacerte cambiar.
Miguel: Eso es cierto, pero...
Eduardo: Te advierto que yo tampoco lo había comprendido, pero de repente me di cuenta de que es así. Por eso nunca intentaré nada contigo. Puedes estar tranquilo, tampoco yo tendría derecho a hacerte cambiar a ti.
Miguel: ¿De verdad?
Eduardo: De verdad.
Miguel: Podemos entonces ser amigos.
Eduardo: Debemos ser amigos.

Un autre dialogue entre Raúl, l'ex amant d'Eduardo devenu militant de la cause gay, et Miguel est tout aussi significatif. Face à Miguel, Raúl expose calmement mais fermement son point de vue, démontant du même coup tous les préjugés de Miguel et du spectateur au sujet de l'homosexualité, car à travers Miguel, Raúl s'adresse en réalité au spectateur :

Raúl: Yo no me invento organización, cuando quiero acostarme con un chico, me limito a proponérselo.
Miguel: ¡Joder! No tiene usted pelos en la lengua. Confiesa tan tranquilo que es marica.
Raúl: No es ninguna confesión. Sólo se confiesan los pecados o los delitos y yo no me considero ni delincuente ni pecador;
Miguel: ¿Y qué se considera usted?

Raúl : Un hombre como tú. Sólo que con diferentes gustos a la hora de ir a la cama.

Miguel: Pues, ¿sabe lo que le digo? Que eso es lo que más me revienta, que tanto usted como Eduardo parecen dos tíos normales, sin que nadie pueda decir que son... como son.

Raúl: Supongo que te hace mucha más gracia los que van por ahí soltando plumas.

Miguel: Al menos se les ve venir.

Raúl: Eso me recuerda a las campanillas que les ponían a los leprosos. Lo hacían para poder distinguirlos desde lejos, para apartarse a tiempo. Les daba miedo el contagio. Y a ti, ¿te da miedo?

Miguel: Le aseguro que de eso no podría contagiarme nunca.

Raúl: El contagio es imposible, es mucho más fácil la corrupción.

Carmen, la jeune amie de Miguel accepte l'homosexualité d'Eduardo encore plus facilement que Miguel qui lui, doit prouver sa virilité afin de ne pas être soupçonné d'être lui-même considéré comme homosexuel, avec tous les risques que cela peut entraîner, comme se charge de le montrer la fin du film.

Dans *El diputado*, nous l'avons vu, Roberto s'adresse directement aux spectateurs en voix *off*, sa déclaration est l'annonce de celle qu'il s'apprête à faire aux membres de son parti. Quand il s'exprime de façon symbolique devant un tribunal, il n'apparaît pas comme un accusé honteux ou accablé, il est filmé en contre-plongée et s'exprime avec assurance, la culpabilité l'a abandonné à partir du moment où il a décidé d'assumer sa véritable identité. Sa femme, Carmen, fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, mais elle reste dans une logique de tolérance, pour elle l'homosexualité est une question personnelle qui ne doit pas sortir de la sphère privée. Lorsque Roberto lui fait part de sa décision de mettre fin au mensonge juste au moment où les militants réunis en congrès s'apprêtent à l'élire secrétaire général du parti, elle tente de l'en dissuader, lui rappelant que son homosexualité, si elle était révélée au grand jour, compromettrait gravement son image publique, ruinant à jamais sa carrière politique, sans parler du discrédit que le scandale ne manquerait pas de jeter sur le parti. C'est sur la nécessité de la révélation publique que Roberto cherche à la convaincre, lui expliquant qu'il n'est plus disposé à se cacher ni à céder.

5.3. Inscrire l'homosexualité au cœur du débat politique

Dans *Los placeres ocultos*, deux conceptions de la façon de vivre l'homosexualité s'opposaient déjà : pour Eduardo, elle doit rester de l'ordre du privé, sa position sociale et son argent lui permettent de vivre sa déviance assez librement, à condition de faire preuve d'une extrême discrétion. Raúl, qui a été son protégé est au contraire un gay militant qui se fait le porte-parole face aux spectateurs des revendications du mouvement de libération homosexuel. Il défend l'action collective et ne croit pas aux efforts individuels. Dans un échange avec Eduardo, il lui remet un tract intitulé « Los homosexuales tienen que conquistar un puesto en la sociedad » qu'il lui demande de lire et lui explique que l'essentiel est que l'homosexuel anonyme, celui qui vit seul et caché dans un monde qui le méprise, puisse trouver sa place dans la société. Pour Raúl, la visibilité est une forme de combat, il faut se montrer tel qu'on est et lutter contre l'auto-répression car les problèmes de l'homosexuel ne résultent pas d'un comportement individuel mais de structures politiques et sociales répressives qu'il faut changer. Ce personnage, malgré ses brèves apparitions, permet d'ancrer le récit dans le contexte de l'Espagne de l'époque. Comme le faisaient alors les principales organisations pro-gay, Raúl situe la lutte pour les droits des homosexuels dans un contexte plus large de lutte pour la liberté, l'égalité et la fin de l'exploitation sociale. Pour lui, le combat en faveur des droits des homosexuels transcende les limites de cette minorité sexuelle et s'inscrit dans un mouvement revendicatif beaucoup plus vaste, comme le montre le dialogue suivant avec Miguel :

Miguel: Pero yo no estoy dispuesto a que nadie se aproveche de mí.

Raúl: Pues entonces, prepárate a luchar, pero no sólo contra un marica que te ofrezca 500 pesetas por acostarte con él. Piensa que a lo mejor todos los días estás vendiendo cosas más importantes que eso y ni siquiera te has dado cuenta. Por eso te digo, prepárate a luchar.

Le personnage de Raúl n'a pas à proprement parler d'importance dramatique, il n'intervient pratiquement pas dans le déroulement de l'intrigue, il personnifie avant tout un discours politique militant sur l'homosexualité.

Si *Los placeres ocultos* présentait un conflit individuel, *El diputado* place l'homosexualité au cœur du débat politique. La révélation publique de l'homosexualité devient un acte éthique de responsabilité sociale, car Roberto est un

personnage public, qui plus est dirigeant d'un parti de la gauche révolutionnaire. La forte contextualisation, grâce aux nombreuses références historiques et aux images d'archives contribue à l'implication du public par l'actualisation du discours.

El diputado montre que l'intolérance et les préjugés contre l'homosexualité ne sont pas l'apanage des secteurs les plus conservateurs de la société, le film dénonce aussi l'hypocrisie des partis de gauche qui, ne parvenant pas à se débarrasser de la morale bourgeoise héritée de la tradition judéo-chrétienne continuent de reléguer les homosexuels dans la clandestinité. Il est vrai que la gauche espagnole et européenne a longtemps maintenu une certaine ambiguïté vis-à-vis de l'homosexualité⁵³, considérée comme un vice bourgeois. Rappelons par exemple en Italie l'expulsion de Pasolini du PCI et en Espagne les réticences du PSUC envers le poète Jaime Gil de Biedma en raison de son homosexualité (Dalmau 2004 : 284). Eloy de la Iglesia a expliqué les contradictions qui régnaient à l'époque au sein de son propre parti le PCE :

[...] en realidad había un juego no del todo sincero. En aquella época el Partido quería ser tolerante, emerger como un grupo abierto donde no existían dogmatismos. Quería ser moderno, en el peor sentido de la palabra. Y yo lo que trataba era..., bueno, pues de llevarles contra las tablas de eso. De hecho, logré que Santiago Carrillo y todo el Comité Ejecutivo, ya muerto Franco, claro, fueran al estreno de una de mis películas más polémicas, *El diputado*, donde la política y la homosexualidad jugaban a partes iguales (El Mundo 2001).

A ce propos les déclarations homophobes faites à la revue *Interviú* en 1976 par Enrique Tierno Galván, dirigeant du Parti Socialiste Populaire et futur maire du Madrid de la *Movida* (qui a inspiré dans le film le personnage du professeur Moreno Pastrana, secrétaire général du parti fictif auquel appartient Roberto), sont significatives d'un état d'esprit assez largement partagé à l'époque :

No, no creo que se les deba castigar. Pero no soy partidario de conceder libertad ni de hacer propaganda del homosexualismo. Creo que hay que poner límites a este tipo de desviaciones [...]. La libertad de los instintos es una libertad respetable..., siempre que no atente en ningún caso a los modelos de convivencia mayoritariamente aceptados como modelos morales positivos (Fontcuberta 1976).

L'homosexualité des hommes politiques est longtemps restée un tabou majeur dans la société espagnole. Le premier à la rendre publique a été un député du

⁵³ Voir Mira (2004 : 421-425).

PSC (Parti Socialiste Catalan), pendant les élections de 1999, soit vingt ans après la sortie du film.

L'appartement secret du député se fait l'image de cette contradiction, s'il avait abrité des réunions politiques clandestines et des dirigeants recherchés par la police sous la dictature, il sert désormais de refuge, sous le regard médusé des portraits de Marx, de Lénine et du Che, gardiens eux aussi, de l'orthodoxie morale, aux amours de Roberto et de son jeune amant qui ne peuvent toujours pas être vécues au grand jour, car les libertés retrouvées n'ont pas inclus la dissidence sexuelle.



El diputado 00:45:52

La dernière séquence de *El diputado* ne montre pas la réaction des membres du parti. Roberto parviendra-t-il à les convaincre ? Parviendra-t-il à convaincre les spectateurs ? La fin reste ouverte, l'espoir subsiste. Alors que le générique défile, les accords de l'Internationale se mêlent à ceux de la chanson de Miguel Gerena « Canto a la libertad ». Le flash photographique qui clôt le film, juste avant que Roberto ne prenne la parole, suggère la curiosité médiatique et le passage de la sphère du privé à celle du public. L'ovation en fond sonore souligne qu'il s'agit d'une décision héroïque. Le film décrit le passage de l'obscurité de la clandestinité à la visibilité de l'exposition publique. Roberto va faire son *coming out* au congrès de son parti, ce qui est encore une manière d'inscrire le propos du film dans l'espace du politique.

Si, comme on l'a vu dans la première partie, *Los placeres ocultos* s'attira la sympathie d'une grande partie de la critique en raison de ses démêlés avec la censure, il en fut tout autrement avec *El diputado* deux ans plus tard. On sent poindre pour ce dernier film une certaine homophobie exprimée de façon plus ou moins subtile dans les commentaires des critiques. Pour une partie de la presse, le réalisateur en faisait visiblement trop sur le plan de l'homosexualité.

5.4. Relations asymétriques : homosexualité et lutte des classes

Comme à son habitude, Eloy de la Iglesia confronte différentes formes de marginalité. Les homosexuels bourgeois d'âge mûr font face aux jeunes prostitués issus de milieux défavorisés, que l'on peut considérer comme les précurseurs des *quinquis* de l'étape suivante. Les deux films adoptent en effet le même schéma narratif, celui d'une relation asymétrique entre un homme aisé plus âgé et un garçon de classe inférieure. Ce modèle de relation entre homme et adolescent s'inscrit bien sûr dans une tradition culturelle qui trouve sa source dans la pédérastie de la Grèce antique et l'idéal esthétique de l'éphèbe, mais la différence de classe s'explique aussi et surtout par le contexte de répression et de stigmatisation qui fait de l'homosexualité une expérience clandestine et marginale et favorise ce type de relation tarifée entre des hommes plus âgés et plus riches et de jeunes garçons moins favorisés qui ne sont pas forcément homosexuels. Le contraste entre le générique de *El diputado* qui présente une sculpture d'éphèbe nu et les photographies documentaires des lieux de rencontres sordides et souterrains, qui suivront un peu plus tard dans le film, insiste sur cette double dimension.

On peut faire une lecture pessimiste du motif de la relation asymétrique, c'est l'analyse que propose Amanda Castro García (2009 : 302) qui voit dans *Los placeres ocultos* et dans *El diputado* le même schéma de domination patriarcale habituellement à l'œuvre dans les relations hommes-femmes et qui se retrouve dans le regard porté sur les corps. Le corps féminin est simplement remplacé par un jeune corps masculin, mais le rapport de domination demeure inchangé. Dans les plans où ils apparaissent tous les deux dans l'appartement, Roberto est, en effet, généralement habillé alors que le corps du jeune garçon est dénudé. La caméra s'attarde sur celui-ci, objet du désir de Roberto, le détaille, le fragmente par des plans rapprochés. Dans

la première séquence de *Los Placeres ocultos*, on découvre le corps nu du jeune prostitué à travers les yeux d'Eduardo. Le regard est toujours contrôlé par un homme qui a davantage de pouvoir et un statut social supérieur.

Mais on peut également voir dans le motif de la relation asymétrique une façon de transcender les différences d'âge, de classe, de culture et même d'orientation sexuelle, comme un pont jeté en direction d'autres groupes marginaux. C'est le sens que l'on peut donner aux projets utopiques de création de nouvelles familles, plus ouvertes, moins autoritaires, entrepris par Eduardo avec Miguel, le jeune prolétaire hétérosexuel et la fiancée de ce dernier ou par Roberto avec sa femme et Juanito, le jeune prostitué, à qui il font découvrir leur univers fait de haute culture et d'engagement politique. La fin de *Los placeres ocultos* valide cette lecture. Après avoir été attaqué dans son appartement par un groupe de voyous puis humilié par Miguel sur son lieu de travail, Eduardo se détend seul chez lui, écoutant de la musique assis dans son fauteuil sous la lampe à bronzer, dans une attitude qui fait écho à la première scène du film. La sonnette retentit, la caméra le suit jusqu'à la porte de l'appartement. Eduardo regarde par le judas, un large sourire illumine son visage. L'image se fige alors qu'il ouvre la porte, laissant présager que Miguel se trouve derrière celle-ci. En revanche, dans *El diputado*, la mort de Juanito sanctionne l'échec de l'amour face aux différences de classe. Sa transformation d'ennemi en amant, de voyou en camarade, l'a mené inexorablement au sacrifice.

Mais de la rencontre entre Juanito et Roberto Orbea va surgir une histoire d'amour. La relation de type maître-disciple va beaucoup plus loin que dans *Los placeres ocultos*. L'intellectuel de gauche enseigne au jeune prostitué les rudiments du marxisme et éveille en lui une conscience de classe et un intérêt pour la culture, idéalisant le modèle pédérastique grec. Si pendant une bonne partie du récit la motivation de Juanito est exclusivement vénale, chez Roberto ce qui n'était qu'une relation sexuelle implique très vite des sentiments amoureux. Cela va amener Juanito à assumer sa propre vérité, il ose enfin reconnaître son homosexualité et les sentiments qu'il ressent pour Roberto. La relation entre bourgeois et prolétaire, adulte et adolescent devient une relation amoureuse et sexuelle pleinement partagée. L'acceptation de la vérité par Juanito met fin à la trahison et précipite la tragédie, celui-ci révèle à Roberto la machination dont il est l'objet ainsi que sa propre trahison. Le bourgeois homosexuel n'a pas corrompu le jeune garçon, il l'a aidé au

contraire à prendre conscience de sa propre identité sexuelle et de classe et à les assumer.

Comme Steven Marsh (2009 : 59), nous pensons que la représentation de l'homosexualité dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia n'échappe pas à l'antagonisme social omniprésent dans toute sa filmographie. Ses films bousculent fréquemment les catégories oppresseurs-oppresseés. Les personnages homosexuels eux-mêmes victimes de l'ordre social exploitent à leur tour d'autres marginaux, les garçons pauvres des banlieues considérés comme des biens de consommation par les classes supérieures. Les films font très clairement état de cette exploitation, mais parviennent à la sublimer grâce à l'amour et à un projet d'émancipation. Eduardo et Roberto établissent avec les jeunes garçons une relation de type paterno-filial dans le cadre de familles d'un genre nouveau. Dans les deux cas ils remplacent le père absent et assument un rôle pédagogique qui renvoie à la dimension initiatique qu'avait la pédérastie institutionnelle de la Grèce antique, dans laquelle l'éromène était lié à l'éraсте comme l'élève à son maître.

Les homosexuels font partie de la société et à ce titre participent aussi, en fonction de leur statut social, des rapports de domination inhérents à celle-ci. Comme le signale Paul Julián Smith (1992a : 149), *El diputado* établit un lien constant entre corruption politique et corruption (homo)sexuelle, ainsi lorsque Roberto demande à Nes, le prostitué rencontré en prison, pourquoi il s'est mis au service de l'extrême droite contre lui, celui-ci lui répond simplement qu'il s'est laissé acheter par eux comme il s'était laissé acheter auparavant par lui. Dans *Los placeres ocultos* lorsque les petites frappes qu'Eduardo paye pour coucher avec lui cambriolent son appartement après l'avoir frappé et humilié, ils prennent leur revanche contre l'exploitation à laquelle les soumet le bourgeois homosexuel grâce à son argent et sa position sociale. Les films montrent également que l'homosexualité en tant que « vice » privé est beaucoup plus facile à vivre en haut de l'échelle sociale. Les grands bourgeois comme Eduardo et Roberto peuvent assez facilement assouvir leurs penchants, même s'ils doivent se cacher pour le faire, en s'offrant de jeunes garçons qui s'adonnent à la prostitution. La famille conservatrice d'Eduardo, l'épouse marxiste de Roberto font preuve de tolérance à l'égard de leur orientation sexuelle, alors que de simples rumeurs concernant l'homosexualité de Miguel dans *Los placeres ocultos*, ont des conséquences dévastatrices dans son environnement

immédiat. De même dans *El diputado*, Juanito a beaucoup de mal à s'assumer comme homosexuel parmi les jeunes marginaux qu'il fréquente, car ceux-ci bien qu'ils se prostituent pour de riches bourgeois n'en restent pas moins viscéralement machistes et homophobes. Juanito réunit en sa personne une double marginalité, si la pauvreté dans laquelle vit sa famille le pousse à se prostituer, il est parfaitement conscient aussi du fait que son homosexualité, qu'il se refuse à reconnaître dans un premier temps, pourrait, si elle était connue des autres garçons qui comme lui vendent leur corps, le marginaliser dans le propre milieu où il évolue. La marge génère elle aussi sa propre hiérarchie et sa propre norme, reproduisant par mimétisme les modèles de la société dominante.

Ce sont les jeunes garçons qui font les frais du conflit que vivent les protagonistes, comme le reproche amèrement Miguel à Eduardo à la fin du film, avant d'exposer bruyamment l'homosexualité de son ami et protecteur devant les employés et les clients de la banque dont il est le directeur. Il se met à hurler des insultes dans le hall de l'établissement bancaire sous l'effet d'un profond ressentiment de classe, refusant de payer seul les conséquences. Les rumeurs colportées par Rosa ont détruit sa relation avec Carmen, le père de la jeune fille lui interdit de la revoir, un groupe de loubards de son quartier l'insulte et l'agresse violemment, alors que dans la scène finale du film, on voit Eduardo, le grand bourgeois, dans la même situation que dans la séquence d'ouverture, même si son air satisfait du début a pris un tour mélancolique. Pour Juanito, les conséquences sont encore plus graves puisqu'il meurt en victime sacrificielle pour que le héros puisse assumer enfin son destin.

25 ans plus tard : un film gay

Los novios búlgaros, réalisé en 2003, marque le retour d'Eloy de la Iglesia derrière la caméra, après des années de silence dues à son addiction à l'héroïne. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, ce film est une adaptation du roman homonyme d'Eduardo Mendicutti publié en 1993. Plus de vingt-cinq ans après *Los placeres ocultos* et *El diputado*, ce dernier long métrage aborde sur le ton de la comédie douce-amère, derrière lequel transparait une certaine déception quant à l'évolution du mouvement homosexuel, une nouvelle réalité. Le film reflète en effet une plus grande tolérance vis-à-vis de l'homosexualité dans la société espagnole. En accord avec cette nouvelle situation, l'homosexualité du protagoniste, même si elle occupe une place importante dans le contexte du récit, n'est plus l'élément clé qui détermine l'action dramatique. La différence est que désormais les personnages gays ne doivent plus se cacher, encore qu'il faille relativiser cette dernière affirmation, Daniel, le protagoniste, n'ose toujours pas avouer son homosexualité à sa famille bourgeoise et conservatrice qui vit en province. A Madrid dans le quartier de Chueca, ses amis et lui font partie de la communauté gay. L'expression qui se généralise en Espagne à partir des années 90 fait référence à une nouvelle façon de concevoir l'homosexualité comme identité sociale et culturelle. Alberto Mira (2008 : 107) la résume en ces termes :

El modelo gay se articula según las siguientes convenciones: los homosexuales se ven a sí mismos como un grupo definido, con una historia de opresión y enfrentamiento a la homofobia; esto ha llevado a crear estrategias de supervivencia que han ido articulando en manifestaciones culturales constatables.

Le groupe de gays snobs et frivoles formé par Daniel et ses amis s'est réfugié dans les saunas et les clubs branchés de Chueca, s'enfermant dans une culture de ghetto. La libération amorcée à Stonewall et la politique identitaire a débouché sur la création d'un « gaytto » et un repli communautaire qui peut se révéler tout aussi aliénant. Désormais, « il n'y a rien de réellement transgressif dans ces styles de vie 'alternatifs', parfaitement assimilables par le capitalisme » estime Steven Marsh (2009 : 64). *Los novios búlgaros* décrit en effet une communauté gagnée par l'hédonisme et le consumérisme comme l'illustre la scène où l'Internationale retentit au milieu de morceaux « techno » dans une fête organisée par une folle, amie de Daniel.



Los novios 00:14:12



Los novios 00:46:09

Dans ce petit paradis hédoniste, Daniel et son cercle d'amis gay se débarrassent des conventions sociales du dehors pour adopter le comportement de l'homosexuel « con pluma » contre lequel s'était élevé Eloy de la Iglesia dans *Los placeres ocultos* ou *El diputado*. Ils parlent entre eux au féminin, prennent un ton affecté et ponctuent leurs conversations de petits cris et de gloussements. L'efféminement autrefois utilisée comme ressource parodique pour ridiculiser les homosexuels et rire à leurs dépens est désormais revendiquée par eux-mêmes comme marque d'identité et d'appartenance à une sous-culture. Le stade de la normalisation dépassé, les personnages homosexuels peuvent désormais projeter une image

autoparodique à travers la réappropriation du stéréotype et prôner le renversement ludique des valeurs hétéronormées.

On retrouve dans *Los novios búlgaros* le motif de la relation asymétrique : Daniel un homosexuel madrilène de bonne famille s'éprend de Kyril un jeune et bel immigré bulgare qui se lance à son corps défendant dans le difficile apprentissage du système capitaliste. L'antagonisme de classe est toujours aussi présent, le film met en scène les relations qu'entretiennent des homosexuels bourgeois quadragénaires avec de jeunes immigrés hétérosexuels fraîchement débarqués des pays de l'Est de l'Europe et prêts à tout pour survivre dans un pays où ils n'ont pas leur place, les premiers accordant des avantages matériels aux seconds en échange de relations sexuelles. Les gays nantis, qui ont obtenu une relative acceptation sociale exploitent les jeunes immigrés économiques sans ressources et privés de reconnaissance légale. Mais l'exploitation fonctionne tout aussi bien dans l'autre sens, Kyril, conscient de son emprise sur Daniel lui demande toujours plus de faveurs matérielles et le place dans des situations périlleuses à la limite de la légalité.

Face à tant de cynisme et de corruption, Eloy de la Iglesia introduit cependant des notes d'optimisme, dans le ton d'abord, qui est celui de la comédie légère et ironique, mais également dans la relation faite d'amitié fraternelle et de sexualité ambiguë que finissent par construire Daniel et Kyril par delà leurs différences, dans le cadre encore une fois d'une famille d'un genre nouveau qui intègre également Kalina, la fiancée bulgare du jeune homme venue le rejoindre à Madrid. Mais contrairement à Eduardo ou à Roberto, les héros de *Los placeres ocultos* et *El diputado*, Daniel n'y occupe plus une place centrale.

Parallèlement au repli communautaire dans le « gaytto », un nouvel espace marginal plus vaste entre en scène dans ce dernier film, celui des anciens pays de l'Est, tout récemment sortis du communisme et qui se trouvent à présent aux portes de l'Union Européenne. L'Espagne après des années de croissance économique est pleinement intégrée dans l'Europe communautaire, Madrid est devenue une ville cosmopolite et dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia, la jeunesse marginale des banlieues a été remplacée comme bien de consommation par les jeunes immigrés des pays de l'Est, résultat logique de la globalisation et du capitalisme mondial triomphant. Le monde est devenu un vaste supermarché où tout à un prix, tout s'achète et se vend, depuis le matériel radioactif extrêmement dangereux dans le

trafic duquel trempe Kyril, jusqu'aux jeunes corps des immigrés bulgares, prêts à tous les sacrifices pour pouvoir goûter ne serait-ce qu'un instant aux fruits du capitalisme.

CHAPITRE 4.

Les *quinquis* : les mécanismes de l'exclusion sociale

« Macarra de ceñido pantalón,
pandillero tatuado y suburbial,
hijo de la derrota y el alcohol,
sobrino del dolor,
primo hermano de la necesidad »
Joaquín Sabina, *Qué demasiao (una
canción para El Jaro)*

Navajeros, réalisé en 1979 inaugure une nouvelle étape dans la carrière du réalisateur qui se prolongera jusqu'en 1986 avec *La estanquera de Vallecas*. Après avoir dénoncé la stigmatisation dont étaient encore victimes les homosexuels dans une Espagne qui faisait le difficile apprentissage de la liberté, Eloy de la Iglesia va s'intéresser à une autre forme de marginalité, celle représentée par les jeunes délinquants issus de la périphérie de la capitale et les toxicomanes, les exclus d'un pays en proie à une grave crise économique et sociale qui voit se développer à un rythme effrayant le chômage, la violence et la consommation d'héroïne.

A partir de *Navajeros*, la filmographie du cinéaste basque s'inscrit dans ce que l'on appelle le cinéma *quinqui*, un genre né pendant la Transition qui mettait en scène les méfaits de délinquants juvéniles, dans des films souvent interprétés par des acteurs non professionnels issus des mêmes milieux que ceux représentés à l'écran. Sa caméra n'hésite pas à montrer l'envers du décor de l'Espagne de la Transition, dans ce qu'elle a de plus sordide ni à s'immerger au plus profond de la marginalité, afin de dénoncer une société dont la propre logique produit la délinquance. « Ses choix narratifs se dépouillent peu à peu », signale Maxime Breysse (2011a : 31), ce qui intéresse avant tout Eloy de la Iglesia c'est de mettre à nu les mécanismes sociaux qui mènent à l'exclusion des pans entiers de la jeunesse espagnole.

1. Le cinéma *quinqui*

A la faveur des changements politiques et du relâchement de la censure, dans la seconde moitié des années 1970, les écrans espagnols se peuplent de personnages marginaux liés à la délinquance juvénile et à la consommation de drogues, pour donner naissance au cinéma *quinqui*, un genre « castizo », pleinement espagnol, surgi du contexte politique et sociologique particulier de l'Espagne de la Transition mais également produit d'une tradition littéraire nationale : la picaresque.

Une telle représentation était bien sûr impossible sous le franquisme car comme l'écrit très justement Pietsie Feenstra (2006 : 34) : « la censure franquiste ne permettait évidemment pas de visualiser le désordre du pays ; la délinquance n'était pas censée avoir une image ». Roberto Cueto remarque l'absence des écrans franquistes de tout un pan de la jeunesse:

La cosa se complica cuando además de jóvenes, los tipos en cuestión son eso que llamamos «problemáticos» o que, en tiempos más devotos y compasivos, se entendía por «descarriados»: los grupos marginales, los jóvenes que, por una razón u otra, no participan del juego cívico, los que muestran conductas asociales o directamente antisociales, los que se mueven en el infierno del lumpen y la delincuencia, los que reniegan de la vida y sus semejantes por variadas filosofías pubescentes-existenciales, los hijos del extrarradio, los niños bien convertidos en ovejas negras...(Cueto 1998 : 8)

A ces voyous, à ces individus indésirables, le régime appliquait, rappelons-le, la Ley de Vagos y Maleantes qui permettait l'arrestation d'un individu non pas en raison des actes delictueux qu'il aurait pu comettre mais de sa condition, en effet, comme le rappelle le critique espagnol : « no era necesaria una conducta aberrante o delictiva, hacer algo, sino que el mero hecho de ser o representar ciertas actitudes que chocaban con la ideología imperante era suficiente para acabar entre rejas » (Cueto 1998 : 9-10).

Il y eut, certes quelques rares exceptions, nous rappelle Roberto Cueto : « sólo cierto cine católico de los 50 tenía en cuenta a estos pobrecillos seres que no eran víctimas de un injusto sistema social, sino de unas bajas pasiones que —por fortuna y gracias a la misericordia divina— podían siempre ser enderezados por los caminos de la virtud » (Cueto 1998 : 10). Souvent un personnage de prêtre ramène les jeunes brebis égarées, des orphelins la plupart du temps, sur le droit chemin, et la rédemption est toujours présente dans le dénouement, c'est le cas par

exemple dans *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) ou *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952). Même le Lazarillo n'échappe pas à l'ardeur rédemptrice du moment, il se rachète de ses fautes aux pieds d'un confessionnal dans la dernière scène de la version douceuse qu'offre César Fernández Ardavín du roman picaresque en 1959. Les délits commis par les jeunes voyous ne dépassent jamais le stade du menu larcin et visent toujours des personnages méprisables. Il n'y est bien sûr jamais question de marginalité ni d'exclusion sociale. Antonio Llorens parvient à la même conclusion en ce qui concerne le film policier : « [...] dentro del ya difícil campo del cine negro, o de la simple crónica de la delincuencia, va a resultarnos prácticamente imposible concretar algo más que espectros de estereotipos, delincuentes maniqueos sin pasado ni contexto social reconocible » (Llorens 1998 : 47).

Tout autre est le regard porté par un Carlos Saura débutant sur les jeunes des faubourgs dans *Los golfos* (1959). Très influencé par le néo-réalisme italien, le jeune cinéaste y montrait une jeunesse urbaine sans repères plongeant progressivement dans la délinquance, en insistant sur la désolation d'un présent sans perspectives de futur. On y trouve déjà les paysages familiers des films *quinquis* : les terrains vagues sur lesquels commencent à surgir les squelettes des premiers grands ensembles de la périphérie de Madrid. Ce film qui peut être considéré comme un précédent lointain du cinéma *quinqui* marque une évidente rupture avec la vision par trop mièvre et moralisatrice des films précédemment cités. Pour la première fois, comme le fait remarquer Jesús Angulo :

[...] en el transfondo de la película queda clara la responsabilidad de una sociedad que en el cine anteriormente citado quedaba inmaculada, desviando las causas de la miseria y la injusticia a una siempre socorrida actuación de la fatalidad, que por otro lado, era una y otra vez corregida por la vía de la caridad cristiana (Angulo 1998 : 39).

Bien évidemment le film eut à souffrir les attaques de la censure qui imposa l'intervention finale de la police qui rétablissait l'ordre et annonçait le châtiment des coupables.

On voit donc que l'avènement du cinéma *quinqui* marque la levée d'un tabou franquiste et l'accès à la représentation cinématographique d'un groupe qui en était jusqu'alors exclu.

1.1. Glissements sémantiques

Le terme *quinqui* fait son apparition dans la presse au milieu des années 1960 et a connu postérieurement un glissement sémantique significatif. Il provient de « quinquillero », une déformation de « quincallero » – ferrailleur – et désigne selon le dictionnaire de la Real Academia Española : « [una] persona que pertenece a cierto grupo social marginado de la sociedad por su forma de vida ». A l'origine le mot « quinquillero » faisait référence à un groupe social marginal, marqué par le nomadisme et l'endogamie, qui a partagé durant des siècles beaucoup d'aspects de la vie des gitans, avec lesquels on les confond parfois⁵⁴. Ses membres préfèrent s'appeler eux-mêmes « mercheros », considérant le mot « quinquillero » péjoratif puisqu'il est associé dans le langage courant à la délinquance et à la « mauvaise vie » (Heras et Villarín 1974 : 196). L'origine des mercheros ou quinquilleros reste encore obscure mais certains chercheurs n'hésitent pas à la faire remonter aux morisques qui seraient restés ou seraient retournés clandestinement dans la péninsule après l'édit d'expulsion (Pezzi 1985 : 443-462). Pendant longtemps, ils ont vécu en marge de la société, menant une vie nomade puis s'installant dans les bidonvilles à la périphérie des grandes villes, où depuis lors ils ont perdu progressivement les caractères distinctifs de leur identité (Vargas Llovera et Fernández Valera 1994 : 47-54). Le merchero le plus célèbre est sans nul doute Eleuterio Sánchez, connu de toute l'Espagne comme El Lute⁵⁵, simple voleur de poules à ses débuts, qui après une série de braquages et de fusillades suivie d'évasions spectaculaires, fut désigné par le

⁵⁴ Sur le mode de vie des mercheros ou quinquilleros, on peut lire les reportages publiés dans la revue *Triunfo* par Alfonso Sastre (1971) et Xosé Luis Méndez Ferrín (1971) en réponse à la vision réductrice et stéréotypée qu'en donnait la presse conservatrice ou sensationnaliste qui, dans le sillage des forfaits de El Lute, largement médiatisés, associait les *quinquis* à une communauté de redoutables malfaiteurs. Car comme le souligne Jean-Paul Aubert, « le débat que fait naître dans la presse l'épopée de El Lute prend assez rapidement une tournure politique et sociale [...] la figure de El Lute cristallise l'opposition entre partisans du régime et défenseurs de ses victimes, entre ceux qui considèrent que le crime est inhérent à la façon d'être et à la culture des 'quinquis' et ceux qui estiment que la délinquance qui se développe au sein de cette population est due à la situation d'exclusion économique, sociale et culturelle dans laquelle la société espagnole la maintient » (Aubert 2010 : 2-3). On peut consulter également *La España de los quinquis* (Heras et Villarín 1974) et *Los quinquis : una minoría marginada* (León, Ignacio 1976).

⁵⁵ Contraction de son prénom Eleuterio. « La transformation de son prénom en El Lute est le fait de la police et de la presse » nous explique Jean-Paul Aubert, « El Lute devient un surnom, le surnom derrière lequel sont censés se cacher tous les hors-la-loi. En transformant ainsi son prénom, l'on faisait d'Eleuterio un dangereux marginal, avant de l'élever au rang d'ennemi public numéro un » (Aubert 2010 : 12). Son autobiographie publiée en deux parties (*Camina o revienta*, 1979 et *Mañana será libre*, 1981) fut adaptée au cinéma par Vicente Aranda dans deux films à succès : *El Lute, camina o revienta* (1987) et *El Lute II, mañana será libre* (1988).

régime franquiste comme l'ennemi public numéro un, avant de devenir un héros populaire⁵⁶ et une figure mythique⁵⁷ au tournant des années 1970.

D'après Jesús de las Heras et Juan Villarín, le terme *quinqui* devient d'usage courant dans la presse à partir de 1965, précisément l'année où eut lieu le premier grave fait divers mettant en cause El Lute : « Es la prensa, a raíz de un atraco a una joyería madrileña en 1965, quien difunde de manera persistente este vocablo, que se extiende y populariza, para [...] denominar con él a los que, en realidad, en su lenguaje propio, son llamados mercheros o quinaores » (Heras et Villarín 1974 : 181). Très vite, il acquiert une connotation péjorative et devient synonyme de malfaiteur, s'appliquant, selon Ignacio León (1976 : 21) : « a cuantos a punta de navaja o de pistola, viven al margen de la ley. Pero, además, se ha convertido en un sustituto cómodo para quien al escribir un reportaje, o incluso una simple gacetilla, ha agotado ya los sustantivos, como malhechor o criminal, y no quiere repetirse ».

Puis le cinéma popularisera un nouvel avatar du *quinqui*, dans un contexte éminemment urbain, il en fera un voyou, un loubard de banlieue. Le *quinqui* est désormais le zonard peu recommandable, le délinquant précoce, effronté et fort en gueule, souvent toxicomane, qui traîne dans les rues en bande, toujours à l'affût d'un mauvais coup.

Le même terme a donc désigné au gré des circonstances une communauté marginale dotée, à l'instar des gitans, de ses propres us et coutumes, des bandits de grand chemin, issus ou non de cette communauté et des jeunes ou très jeunes adolescents de banlieue engagés sur une mauvaise pente. Tous ces groupes ont en commun de conformer des microsociétés en marge des normes et des valeurs dominantes et d'être le produit de l'exclusion sociale, abandonnés par le miracle économique espagnol puis victimes de la crise dans les bidonvilles et les grands ensembles qui ont proliféré comme des champignons à l'orée des grandes villes.

⁵⁶ « La fuga del célebre merchero fue saludada por la sociedad como, antaño, las del mismísimo Luis Candelas [...]. Millones de españoles siguieron el relato de su búsqueda como si les fuera en ello, en que no le encontrarán, su propia libertad » (Torres, Rafael 1996).

⁵⁷ On lira avec profit l'excellente analyse que Jean-Paul Aubert consacre à la création du mythe de El Lute dans son article « El Lute, un mythe pour la Transition » (Aubert 2010).

1.2. Généalogie d'un genre

Genre spécifiquement ibérique, le cinéma *quinqui* entretient des relations intertextuelles avec la tradition littéraire espagnole, le *quinqui* du grand écran s'inscrit dans la lignée de prestigieux ascendants, celle des pícaros de la littérature du Siècle d'or, Lazarillo, Pablos de Segovia ou Guzmán de Alfarache, avec qui il partage nombre de caractéristiques. A l'instar de ces derniers, le héros *quinqui* devra faire l'apprentissage du difficile art de survivre dans une société hostile qui l'exclut. Comme l'avait fait avant lui le roman picaresque, à travers le récit d'un parcours initiatique dans le monde de la marginalité, le cinéma *quinqui* se fait lui aussi témoin de son temps et, en donnant la parole aux exclus, nous révèle l'existence d'une contre société. Maxime Breysse insiste sur cette analogie dans son étude sur le cinéma *quinqui* d'Eloy de la Iglesia lorsqu'il écrit :

Si les personnes-personnages *pícaros* possèdent un lien de parenté avec les « quinquis », les oeuvres qui leur sont consacrées partagent l'objectif commun d'une prise de parole subversive, révélatrice d'un dysfonctionnement social dont les principales victimes n'ont pas accès à la parole « littéraire » (Breysse 2011a : 102).

Mais le *quinqui* cinématographique convoque surtout dans l'imaginaire collectif, la figure du « bandolero » romantique du XIXe siècle⁵⁸, réactualisée par la « geste » de El Lute sous le franquisme. Ces bandits de grand chemin, qui vivaient du vol et du pillage, ont en effet souvent été perçus par le peuple comme des héros de la résistance populaire, nourrissant d'innombrables récits épiques « avant de revêtir le costume glorieux des figures mythiques » (Aubert 2010 : 1). Les noms des jeunes délinquants qui défrayèrent la chronique policière de la fin des années 1970-1980, ou plutôt leur surnoms, car ils seront tous beaucoup plus connus sous leur nom de guerre : El Vaquilla, El Torete, El Trompetilla, El Jaro, El Pera... comme avant eux leurs illustres prédécesseurs El Lute ou les bandoleros El Tempranillo, El Vivillo, ou El Pernales, seront bientôt sur toutes les lèvres, suscitant plus d'admiration que d'effroi, malgré l'extrême violence qui accompagnait souvent leurs forfaits.

⁵⁸ Voir à ce sujet *El bandolerismo en España* (Pastor Petit 1979), *El bandolerismo en España: Una historia fuera de la ley* (Santos Torres 1995), ainsi que les ouvrages d'Eric Hobsbawm sur le banditisme social : *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX* (1983 [1959]) et *Bandidos* (2001. [1969]).

Les *quinquis* les plus célèbres de la réalité ou de la fiction, de même que les acteurs qui les ont interprétés à l'écran – devenus de véritables *quinqui-stars* – ont été eux-aussi à leur tour élevés au rang de mythe par la presse, le cinéma et la chanson.

1.3. Codes génériques

Le cinéma *quinqui* situe le récit dans un contexte spatio-temporel bien déterminé, celui contemporain de l'Espagne de la Transition, marqué par l'augmentation de la délinquance et son traitement de plus en plus sensationnaliste dans la presse, comme l'a parfaitement montré en 2009 l'importante exposition du Centre de Cultura Contemporània de Barcelone, *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, présentée ensuite à La Casa Encendida de Madrid⁵⁹. Cette exposition célébrait, selon le quotidien *El País*, des films saturés de sexe, de drogues et de rumba qui ont laissé une marque indélébile dans l'imaginaire collectif (Serra 2009). Mais tout en analysant le processus de mythification dont avaient fait l'objet les jeunes délinquants de la part de la presse, la musique ou le cinéma, la rétrospective du CCCB le mettait en relation avec une implacable réalité sociale, apportant par la même occasion un nouvel éclairage sur les circonstances politiques et socioéconomiques qui virent naître et se développer ce genre typiquement espagnol.

Suivant des critères très larges et parfois contestables, l'exposition du CCCB définissait un corpus total de 32 films réalisés entre 1973 et 1995⁶⁰. Par exemple, dans le cas qui nous intéresse, elle incluait parmi les titres *quinquis* trois films d'Eloy

⁵⁹ *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelona, CCCB, 26/05–06/09/2009; *Quinquis de los 80: cine, prensa y calle*, Madrid, La Casa Encendida, 09/07–29/08/2010, commissaires d'exposition : Amanda Cuesta et Merry Cuesta.

⁶⁰ Les films qui figurent dans le catalogue (Cuesta et Cuesta 2009 : 166-181) sont, dans l'ordre chronologique, les suivants : *El último viaje* (José Antonio de la Loma, 1973), *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Juventud drogada* (José Truchado, 1977), *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *¿Y ahora qué, señor Fiscal?* (León Klimovsky, 1977), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978), *Perros callejeros II* (José Antonio de la Loma, 1979), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980), *La patria del Rata* (Francisco Lara Polop, 1980), *Los últimos golpes de El Torete* (José Antonio de la Loma, 1980), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Barcelona Sur* (Jordi Cadena, 1981), *Todos me llaman Gato* (Raúl Peña, 1981), *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar 1984), *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985), *La reina del Mate* (Fermín Cabal, 1985), *Perras callejeras* (José Antonio de la Loma, 1985), *Yo, El Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), *Tres días en libertad* (José Antonio de la Loma, 1995).

de la iglesia : *Los placeres ocultos*, *El diputado* et *Miedo a salir de noche* qui, même s'ils incluent comme nous le verrons des personnages *quinquis*, ne relèvent pas selon notre point de vue, partagé par Maxime Breysse (2011a : 43), à proprement parler du genre tel qu'il est défini plus bas.

Dans le catalogue de l'exposition, la commissaire, Merry Cuesta, tente d'avancer une définition du cinéma *quinqui* qu'elle inscrit dans le courant plus vaste de l'*exploitation*, autrement dit un type de films réalisés avec peu de moyens et sans grande ambition artistique qui exploite, dans la perspective d'une rentabilité rapide, les attentes d'un public avide de sensations fortes (sexe, violence et autres sujets tabou...)⁶¹. Elle écrit :

Las películas del género *quinqui* encajan idealmente en los preceptos del *exploitation*, el único género que no se define por el contenido sino por la actitud, la de «explotar» un aspecto particular en una película (una figura conocida, sexo, violencia...), y por el entusiasmo al apelar a las pasiones del público. Los límites de la moralidad bienpensante son la valla que el *exploitation* se salta, pero también en el que se basa: noticias de sucesos y comecomes colectivos son a menudo detonantes de estas películas (Cuesta 2009 73).

Elle résume par ailleurs les invariants du genre de la façon suivante (69) :

Este cine se articula a base de una serie de figuras estereotípicas. En el abanico, primero encontramos al héroe, el *quinqui* protagonista, líder sufriente de una banda o un grupo de colegas. Él es la voz principal, el punto de vista narrativo del género: las peripecias son narradas desde la ontología del delincuente juvenil (lo marginal), no desde el punto de vista de la madera (la Ley), pauta básica que polariza el cine policíaco del *quinqui*. Este individuo se presenta insertado en una colectividad afín (ambiente que periodistas y críticos del momento bautizaron como «el coleguismo»). El protagonista y/o los que lo rodean son comúnmente interpretados por actores no profesionales que legitiman aún más la autenticidad de la trama en concordancia con el ideario neorrealista. Nuestro héroe tendrá multitud de enemigos que impondrán una guerra abierta: otras bandas, la policía, otros presos o incluso la familia (como en *Colegas*). [...]

⁶¹ Víctor Matellano dans *Spanish Exploitation* (2011 : 19) définit le « cine de explotación » ou « cine *exploitation* », dans lequel il inclut le cinéma *quinqui*, comme « un tipo de cine que se define por hacer uso al máximo, exprimir hasta las últimas consecuencias, los elementos de los diferentes géneros al menor coste posible ». Il ajoute : « generalmente cuando hablamos de un 'Cine Exploitation', o nos referimos a una película como una 'Exploit', lo hacemos sobre aquella que toma algún aspecto concreto, como un personaje o temática ya filmada con anterioridad, una estrella determinada o cualquier característica sensacionalista especialmente relacionada con el sexo y la violencia. Hablamos de películas que prometen en sus publicidades más de lo que son en realidad, ya que generalmente no estamos refiriéndonos a lo que viene a ser una obra maestra, ni generalmente a lo que tampoco sería una gran película en términos de producción ». Pour une histoire et une typologie de l'*exploitation*, on consultera les ouvrages *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films (1919-1959)* (Schaeffer, Eric 1999), *Exploitation. Poster Art* (Nourmand et Marsh 2005), *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* (Sconce 2007) ou encore *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980* (Shipka 2011).

El cine *quinqui* se articula según una serie de episodios. Los trances característicos del género son todos causas o consecuencias del acto delictivo: delito, fuga, relajó, consumo de sustancias, captura. Los actos delictivos suelen desgranarse en espiral [...] como si cada minuto de la película que pasara, se fuera liando más gorda [...] (Cuesta et Cuesta 2009 69).

Nous compléterons cette définition avec trois autres éléments qui nous paraissent tout aussi fondamentaux pour la configuration du genre : une représentation souvent très crue de la sexualité qui relie le cinéma *quinqui* au *destape*, l'utilisation inédite dans les dialogues du langage de la rue, saturé d'expressions argotiques ou vulgaires (rappelons que la tenue du langage était un aspect particulièrement contrôlé par la censure avant 1977, comme nous avons pu le voir dans les dossiers de censure des films d'Eloy de la Iglesia), et enfin l'importance donnée à la musique sur la bande son. La rumba va devenir un des signes distinctifs du cinéma *quinqui*, qui a son tour popularisera ce style musical. Cela fait dire à Steven Marsh (2009 : 60) que le funk de la blaxploitation des ghettos nord-américains trouva son équivalent dans la rumba des films *quinquis*. Les chansons de Bordón 4 (*Los últimos golpes del Torette*), de Rumba 3 (*Navajeros*) et surtout de Los Chunguitos (*Perros callejeros II, Deprisa, deprisa*) et Los Chichos (*Yo, «el Vaquilla»*), les deux principaux groupes gitans de l'époque, rythment l'action trépidante de ces films et glosent la vie des jeunes délinquants, constituant un véritable *cancionero quinquí* à la gloire des jeunes héros marginaux. Pour *Navajeros*, le groupe de rock madrilène Burning composa spécialement une chanson sur la vie de El Jaro. Joaquín Sabina lui avait déjà dédié « Qué demasiao (una canción para El Jaro) » sur son album *Malas compañías* (1980). Dans *Colegas*, Antonio Flores, qui joue le rôle d'Antonio, interprète le thème principal du film, « Lejos de aquí ».

Les films *quinqui* partagent une même esthétique naturaliste et un dispositif narratif qui brouille constamment les frontières entre fiction et réalité référentielle. Comme l'a déjà signalé Merry Cuesta, les réalisateurs font souvent appel pour interpréter les protagonistes de leurs films à de véritables délinquants qui tiennent à l'écran leur propre rôle, à l'instar de Juan José Moreno Cuenca, El Vaquilla, ou d'Ángel Fernández Franco, El Torette dans la fiction, ou à de jeunes garçons qui sans être des délinquants confirmés appartenaient aux milieux représentés, comme José

Luis Manzano (l'acteur principal de *Navajeros*, *Colegas*, *El pico* et *El pico 2*), ou José Luis Fernández Eguía, El Pirri (qui apparaît dans *Navajeros*, *Colegas* et *El pico 2*). Les comédiens improvisés installent ainsi le récit sur le terrain du docu-fiction, les acteurs sont en effet eux-mêmes des *quinquis* avant d'être des personnages *quinquis*. Dans un va et vient constant entre fiction et réalité, de jeunes délinquants bien réels comme El Vaquilla ou El Jaro atteignent définitivement la célébrité (posthume dans le cas du second) lorsque le cinéma s'empara de leur vie et les transforma en mythes ; alors que parallèlement, leurs nouveaux forfaits, leurs fréquentes évasions relayées par la presse et les journaux télévisés s'érigèrent en paratexte des films qu'ils inspiraient, conférant à ceux-ci un véritable certificat d'authenticité et leur faisant au passage une formidable publicité. Beaucoup de ces jeunes acteurs improvisés trouveront la mort quelques années plus tard dans des circonstances très proches de celles qu'ils avaient représentées au cinéma.

1.4. Essor et décadence du cinéma *quinqui*

José Antonio de la Loma, réalisateur formé dans le cinéma d'action, les coproductions de série B et le western spaghetti, inaugure en 1977 le cycle *quinqui* avec *Perros Callejeros*, que l'on peut considérer comme le film fondateur d'un genre dont il deviendra, au fil des années, le principal représentant.

Perros callejeros narre les méfaits de El Torete, un personnage de fiction inspiré de la vie d'un célèbre délinquant juvénile surnommé El Vaquilla. L'action se déroule dans les banlieues de Barcelone, El Torete et ses amis forment une bande de petits délinquants dont l'âge ne dépasse pas 16 ans, leur spécialité est le vol à l'arraché, ils sillonnent la ville à bord de voiture volées, à l'affût de possibles victimes et s'engagent dans de dangereuses courses-poursuites avec la police lancée à leurs trousses. L'énorme succès commercial de ce premier film et l'importante répercussion médiatique qu'était en train d'avoir, à la une de la presse et dans les journaux télévisés, l'inspirateur de cette saga cinématographique naissante – Juan José Moreno Cuenca, le célèbre Vaquilla – ont poussé le réalisateur à tourner une seconde partie, intitulée à l'américaine : *Perros callejeros II, Busca y captura* (1979), qui sera elle-même suivie d'un troisième épisode qui viendra clore la trilogie sur ce Vaquilla fictif : *Los últimos golpes del Torete* (1980).

1980 est une année très importante pour le développement du cinéma *quinqui*, deux réalisateurs aussi différents que Carlos Saura, avec *Deprisa, deprisa* et Eloy de la Iglesia, avec *Navajeros*, vont contribuer de façon décisive à la consolidation de ce genre naissant.

Deprisa, deprisa marque un tournant dans l'œuvre de Carlos Saura ou plutôt un retour aux sources. Le réalisateur aragonais avait déjà traité, nous l'avons vu, une histoire similaire de marginalité urbaine et de délinquance juvénile dans *Los golfos*, son premier long métrage présenté à Cannes en 1960 et projeté en Espagne deux ans après, après avoir subi les foudres de la censure franquiste. Avec son film *quinqui*, qui remporta l'Ours d'or au Festival de Berlin, Saura apporta sa caution artistique et intellectuelle à un genre décrié qui, selon Antonio Trashorras (1998 : 96), ne semblait être au départ qu'une mode commerciale passagère destinée aux cinémas de quartier. Le film fut très favorablement accueilli par la critique et constitua un des plus grands succès commerciaux de la longue collaboration de Saura avec le producteur Elías Querejeta.

Le cinéma *quinqui* recouvre donc une offre très diversifiée qui va des films commerciaux de José Antonio de la Loma, jusqu'au cinéma d'auteur de Carlos Saura, en passant par l'œuvre revendicatrice d'Eloy de la Iglesia qui est l'objet de cette étude. Le genre connut son heure de gloire auprès du public entre la fin de la dictature et l'adhésion de l'Espagne à la Communauté européenne, donnant lieu à de véritables sagas comme celle que nous avons déjà signalée sur *El Vaquilla* et son image spéculaire dans la fiction, *El Torete*, ou encore le diptyque *El pico* signé par Eloy de la Iglesia. Certains films rencontrèrent un énorme succès commercial et devinrent de véritables phénomènes de société. *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) battit tous les records avec 1.813.732 spectateurs, alors que *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) et *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) approchèrent la barre du million d'entrées et que *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) attira plus de 800.000 personnes dans les salles⁶².

Mais au mitan des années 80, à mesure que le système démocratique se consolide, le cinéma *quinqui* commence à montrer de sérieux signes d'épuisement, alors que la crise qui affecte le cinéma espagnol s'aggrave avec la fermeture de

⁶² Respectivement 1.049.029, 996.032 et 810.160, selon les chiffres de la base de données du Ministère de la Culture.

nombreuses salles de quartier⁶³ et que le secteur de la production connaît une profonde réforme impulsée par Pilar Miró, la directrice générale de la Cinématographie du premier gouvernement socialiste, qui favorisa, à travers une politique de subventions publiques, un cinéma « de prestige » centré sur la récupération de la mémoire historique et les adaptations littéraires⁶⁴. Seuls 374.769 spectateurs virent en 1985 *Yo, "el Vaquilla"* qui comptait pourtant sur la présence à l'écran du célèbre délinquant. Cette même année sortit une version féminine : *Perras callejeras* qui ne suscita pas plus l'intérêt du public, le filon s'épuisait et dix ans plus tard la dernière tentative de José Antonio de la Loma de faire revivre le genre avec *Tres días en libertad*, inspiré par une des célèbres évasions de El Vaquilla, son personnage fétiche, se solda par un échec commercial cuisant. La comédie et le drame *yuppy* et les films historiques s'approprièrent du panorama cinématographique national, le cinéma *quinqui* disparut de l'affiche mais connut une nouvelle vie dans le circuit en pleine expansion de la vidéo où il rencontra pendant de nombreuses années encore la faveur du public des vidéo-clubs de quartier. Les principaux films, malgré leur évidente contextualisation, ont résisté au temps, la plupart ont été régulièrement édités, d'abord en VHS puis en DVD, certains sont même devenus des œuvres culte, et continuent de susciter l'intérêt d'admirateurs fervents dans de nombreux blogs ou forums sur internet⁶⁵. On assiste même à un *revival quinqu* à partir de la seconde moitié des années 2000 avec des films comme *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *Volando voy* (Miguel Albadalejo, 2006)⁶⁶, *El triunfo* (Mireia Ros, 2006), *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007), *El truco del manco* (Santiago A. Zannou, 2008), *Criando ratas* (Carlos Salado, 2012), ou encore *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012) dans le registre de la comédie, et la série web à succès *Malviviendo* (David Sáinz, 2008-2010). Il est intéressant d'observer que l'émergence de ce

⁶³ « El cierre masivo de salas de exhibición expulsa a reductos marginales el cine de corte más populachero, que pasa de los circuitos de barrio al vídeo doméstico, entronizándose en los cines más céntricos ese cine 'prestigioso' al que acude un público de mayor *status* económico y cultural » explique Santos Zunzunegui (1987 : 178).

⁶⁴ Roberto Cueto (1998 : 14) évoque sarcastiquement « un cine de prestigio que parecía necesitar la coartada de las glorias de la literatura nacional » et « los años en que las carteleras parecían obcecadas en ofrecer el programa completo de literatura de COU ».

⁶⁵ Voir par exemple les forums « Cine quinqu » de *BloodyPlanet.com* (<http://www.bloodyplanet.com/foros/>) et de *Cinépatas.com* (<http://www.cinepatas.com/forum/>) ou les blogs « Esqueles tristes y leyendas del cine quinqu » de *Copronáutica* (<http://copronautica.blogspot.com/2006/04/esqueles-tristes-y-leyendas-del-cine.html>) et « Cultura cinéfila: el género quinqu/kinki » de *Los Mundos de Franhal* (<http://franhal.blogspot.com/2007/06/cultura-cinefila-el-genero-quinqui.html>);

⁶⁶ Film inspiré par la vie de Juan Carlos Delgado, El Pera, un autre célèbre délinquant juvénile des années 70 dont la carrière délictuelle précoce commença dès l'âge de neuf ans.

cinéma néo-*quinqui* coïncide avec un nouveau contexte de grave crise économique et sociale qui frappe l'Espagne et notamment les secteurs les plus jeunes et les plus démunis de sa population à partir de 2008. Un important cycle de conférences et de manifestation présenté à Bilbao en 2011 sous le titre générique *El grito de la calle*⁶⁷ attirait l'attention sur le parallèle entre la difficile situation contemporaine et celle des années 1970-1980 en incluant dans sa programmation l'exposition *Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle* déjà présentée à Barcelone et à Madrid :

⁶⁷ *El grito de la calle* / Kalearen Garrasia, Alhóndiga Bilbao, 28/10/2011-08/01/2012.

2. Les *quinquis* selon Eloy de la Iglesia

On comprend aisément que les postulats du cinéma *quinqui* tels qu'ils apparaissent dans *Perros callejeros* (Juan Antonio de la Loma, 1977) aient fortement attiré Eloy de la Iglesia, car comme le souligne Maxime Breysse :

[...] on retrouve les obsessions qui parcourent [sa] filmographie [...] : le mélange entre réalité et fiction (tant au niveau des décors, du casting ou des thèmes abordés), l'importance de la marginalité et, bien sûr, la place laissée à la narration, qui, par ailleurs, éloigne définitivement le cinéma « *quinqui* » du documentaire ou du docu-fiction à proprement parler (Breysse 2011a : 27).

Toutefois le réalisateur ne va pas se contenter d'un modèle préétabli, comme à son habitude, il va se réapproprier les codes du genre pour l'amener sur son propre terrain, celui de la dénonciation sociale, du cinéma didactique et militant et de l'homoérotisme, des dimensions déjà bien présentes dans sa filmographie antérieure. C'est précisément dans cet écart générique que réside l'originalité de la contribution d'Eloy de la Iglesia au cinéma *quinqui*. Les films tournés à ce moment-là marquent l'aboutissement d'un projet initié de longue date. Ce genre nouveau, à la naissance duquel il a contribué de façon décisive, lui fournit une matrice idéale qui lui permet d'approcher la quintessence de la marginalité et de développer un discours politique sur l'exclusion sociale. Car ce qui intéresse par-dessus tout le cinéaste c'est l'analyse et la dénonciation de la mécanique sociale qui conduit à la mise à l'écart et à la violence. Il imprime ainsi une marque personnelle indélébile sur un genre populaire encore en gestation. Très habilement, Eloy de la Iglesia prend appui sur l'horizon d'attente du spectateur qui va voir un film *quinqui* pour introduire dans ce genre très codifié un propos subversif et un engagement politique. Comme l'analyse fort justement Maxime Breysse : « ses long-métrages “ *quinquis* ” laissent donc déjà entrevoir leurs ambiguïtés : à la fois commerciaux et subversifs, à la fois politiques et érotiques, ces films font croire, de prime abord, à une utilisation générique pour ensuite en détourner les enjeux » (Breysse 2011a : 28).

Alors que José Antonio de la Loma se contente de répéter de film en film la même formule éprouvée jusqu'à l'épuisement et que la filmographie de Carlos Saura prend un cap tout à fait différent après *Deprisa, deprisa*, Eloy de la Iglesia ne va cesser d'enrichir le genre de nouvelles variations à partir de *Navajeros*, film canonique dans lequel le personnage de El Jaro fait figure d'archétype du *quinqui*.

La jeunesse délinquante fascine le cinéaste par la rébellion qui l'anime et par l'inquiétude ou l'incompréhension qu'elle suscite chez les adultes. Comme le souligne en effet Isolina Ballesteros (2001 : 233), s'appuyant sur les travaux de Gill Valentine, les jeunes occupent dans la société une position liminale, en transition, et sont souvent représentés par les médias comme une menace à l'ordre public. C'est pourquoi la jeunesse est perçue par la société adulte comme un groupe qui doit faire constamment l'objet de contrôle, de surveillance, de répression et de pouvoir disciplinaire (Ballesteros 2001 : 265). Eloy de la Iglesia met ces jeunes délinquants au service d'un discours critique, dans le but de dévoiler les manquements et les contradictions d'un corps social à la dérive à un moment crucial de l'histoire de l'Espagne. « Los delincuentes no hacen más que ser consecuentes con los valores de la sociedad que los genera » a expliqué le cinéaste dans une interview (*El Periódico* 1980a) au moment de la sortie de *Navajeros*.

2.1. *Quinquis* avant la lettre

Avant de tourner ses premiers films *quinquis*, Eloy de la Iglesia nous avait déjà familiarisé avec des personnages appartenant à cet univers dans des œuvres immédiatement antérieures comme *Los placeres ocultos* ou *El diputado*, qui ne sont pas, on l'a déjà dit, des films *quinquis*, car le genre répond à des codes bien définis. Ces personnages qui n'ont pas encore accédé au statut de protagoniste, sont des adolescents issus des banlieues misérables de la capitale qui se livrent à toutes sortes d'activités illégales : vol, trafics en tout genre, chantage, prostitution. Dans ces deux films, le *quinqui* prend l'apparence du *chapero*, le jeune garçon souvent hétérosexuel qui se prostitue pour de riches clients homosexuels, marginaux eux-aussi en raison de la stigmatisation sociale qui les contraint à vivre leur désir dans un monde souterrain⁶⁸ où ces deux groupes antagonistes se rejoignent et s'exploitent mutuellement. Ces *chaperos* n'hésitent pas à dépouiller ou à faire chanter les homosexuels fortunés à qui ils vendent leurs faveurs. C'est le cas de Nes, petite frappe de banlieue dans *Los placeres ocultos* qui avec sa bande de *chaperos* passe à tabac Eduardo et saccage son appartement. On retrouve Nes, interprété par le même acteur, Ángel Pardo, dans *El diputado* ; au début du film, celui-ci est incarcéré dans

⁶⁸ On rappellera que la législation franquiste assimile les homosexuels aux délinquants.

le cadre de la *Ley de Peligrosidad Social* à la prison de Carabanchel où il fait la rencontre du futur député Roberto Orbea, arrêté en raison de ses activités politiques interdites. Ce personnage qui entretient des relations troubles avec des organisations néo-fascistes est à l'origine du piège que tend l'extrême droite au député de la gauche marxiste. Juanito, l'instrument de cette machination, est doté d'une plus grande complexité, *chapero* lui aussi, il accepte de servir d'appât, mû par l'intérêt du gain, mais finit par tomber amoureux de Roberto et par trahir le groupuscule qui l'a engagé. Juanito partage déjà nombre de traits distinctifs avec El Jaro, l'archétype du *quinqui* tel qu'il se dessine dans *Navajeros* : une famille démunie et déstructurée, produit de l'exode rural, un père absent, une scolarité défailante, une vie faite d'expédients depuis le plus jeune âge.

Dans *Miedo a salir de noche*, film dans lequel Eloy de la Iglesia dénonce sur le ton de l'humour grotesque comment la presse d'extrême-droite exploite sans vergogne la psychose de l'insécurité afin de remettre en cause le système démocratique, les *quinquis* n'existent que dans l'imagination du protagoniste. Les individus à la mine patibulaire qui le terrorisent dans le bar où il prend son café et qui hantent ses pires cauchemars s'avèrent être des policiers en civil qui attendent de prendre leur service. Le réalisateur jette un regard ironique sur la surmédiation dont font l'objet les *quinquis*, les voyous sadiques qui menacent le sommeil du protagoniste déboussolé par le changement politique ne sont que le produit d'une paranoïa alimentée de façon intéressée par les médias.

2.2. El Jaro : l'archétype du *quinqui*

Après avoir mis en scène la classe moyenne terrorisée par le sentiment d'insécurité dans *Miedo a salir de noche*, Eloy de la Iglesia va s'intéresser dans ses films suivants à ceux qui sont à l'origine de cette vague de violence afin de tenter d'en analyser les causes.

Pour réaliser *Navajeros*, son premier film *quinqui*, le cinéaste part comme José Antonio de la Loma dans *Perros callejeros* d'un matériau biographique, en l'occurrence la courte vie d'un célèbre délinquant juvénile madrilène, José Joaquín Sánchez Frutos, plus connu sous le surnom de El Jaro, dont la mort prématurée à seize ans, dans des circonstances tragiques, venait de faire la une des journaux

quelques mois auparavant⁶⁹. Avec à son actif une carrière délictuelle impressionnante malgré son très jeune âge : cinq-cents vols à l'arraché, une centaine d'attaques à main armée, vingt-cinq évasions de maisons de correction, son nom avait accaparé les pages des faits divers (Marinero, Manolo 1980). Cet adolescent marginal né de père inconnu et d'une mère prostituée, célèbre pour ses courses-poursuites à bord de voitures volées, était déjà de son vivant devenu une véritable légende.

Contrairement à *Perros callejeros*, *Navajeros* assume pleinement son caractère de « biopic » d'une des premières *quinqui*-stars espagnoles, que le quotidien *El País* décrivait avec les mots suivants : « uno de los delincuentes juveniles más famosos de España [...] en quien más genuinamente se habían combinado la juventud y la delincuencia » (Iglesias 1979). Le héros de fiction porte le même surnom, *El Jaro*, que le délinquant réel et le film met en scène les principales péripéties de sa destinée tragique telles qu'elles avaient été rapportées par la presse.

Navajeros adopte le schéma narratif propre au cinéma *quinqui*, le protagoniste est situé au centre d'une collectivité (la bande), ce dont rend compte le pluriel du titre. Il est opposé à une série d'adversaires contre lesquels il devra lutter dans une guerre perpétuelle : la police bien sûr, mais également des bandes rivales ou des caïds de la pègre, comme le redoutable Marqués, qui réapparaîtra sous le nom de Rogelio dans *Colegas*, incarné par le même acteur, Enrique San Francisco. D'autres personnages, au contraire l'aideront dans ses tribulations et feront office de figures maternelles, paternelles ou fraternelles de substitution, c'est le cas notamment de Mercedes, la prostituée mexicaine au grand coeur, comme plus tard, de Mikel, le sculpteur homosexuel de *El Pico*, de El Pirri ou du personnage plus ambivalent de El Lenda rencontrés à la prison de Carabanchel dans *El Pico 2*.

Comme dans tout film d'action, les péripéties s'enchaînent rapidement, les figures imposées : cambriolages, attaques à main armée, courses-poursuites, arrestations, évasions... alternent avec de brefs moments de répit, dominés par le sexe, la drogue (qui n'a encore qu'un rôle récréatif⁷⁰), ou des instants de détente

⁶⁹ Voir par exemple l'article de *El País* «Un vecino mató a 'El Jaro', de un disparo, el sábado por la noche», (Iglesias 1979).

⁷⁰ Les substances psychotropes consommées sont principalement le haschich et le LSD.

partagés avec les autres membres de la bande à écouter de la musique sur le terrain vague qui surplombe le cimetière, dans les discothèques.

Les personnages *quinquis* sont interprétés par des acteurs non-professionnels issus des milieux représentés : José Luis Manzano et son ami El Pirri, deux loubards qui, sans être des délinquants aussi dangereux que El Jaro, appartenaient selon les mots du réalisateur au sous-prolétariat de la banlieue madrilène (Mauri 1998 : 71), et étaient à ce titre garants de l'authenticité *quinqui* de leurs personnages par leur façon de parler, leurs gestes. Eloy de la Iglesia a confié à Carlos Aguilar et Francisco Llinás (1996 : 147) à ce sujet : « Buscábamos chavales de barrio, pero no queríamos que fueran auténticos delincuentes; no era el caso de *Deprisa, deprisa*. Nos interesaba encontrar una forma de hablar, de moverse, que solamente podían dar no profesionales ».

Ces jeunes acteurs sans aucune expérience cinématographique préalable, qui selon l'expression de Maxime Breysse (2011a : 70) « avant même d'être personnage 'quinqui', [...] sont quinquis eux-mêmes », vont faire corps avec les personnages qu'ils interprètent, fusionner avec eux. Le même acteur, José Luis Manzano, est tout à la fois El Jaro dans *Navajeros*, José dans *Colegas* et Paco dans *El pico*, mais il est surtout José Luis Manzano, « acteur-personnage » qui « passe d'un film à l'autre, emportant avec lui son identité 'quinqui', au-delà de la trajectoire propre à son personnage dans chaque long-métrage » (Breysse 2011a : 70). José Luis Manzano tout comme El Pirri qui interprète son propre rôle dans *El pico 2* partageront le même destin tragique que leurs doubles spéculaires. Tous deux feront l'expérience de la dépendance à l'héroïne avant de mourir d'une overdose à quelques années d'intervalle⁷¹.

Ce qui distingue cependant *Navajeros* d'autres films *quinquis*, c'est la perspective sociologique à partir de laquelle le cinéaste choisit d'aborder la vie de son héros *quinqui*, car parallèlement aux aventures de El Jaro, nous suivons en contrepoint l'enquête que réalise un journaliste bien intentionné sur la vie du jeune délinquant. Narrateur intradiégétique et alter ego du réalisateur, ce personnage offre un point de vue externe, commente et interprète l'action en voix *off* dans une optique marxiste, égrenant tout au long du film des statistiques et autres données

⁷¹ El Pirri, à 23 ans, dans un terrain vague des environs de Madrid, en 1988. José Luis Manzano dans l'appartement d'Eloy de la Iglesia en 1992 à l'âge de 29 ans.

sociologiques visant à démontrer que la délinquance naît de l'injustice sociale et que le système lui-même génère une violence inévitable. Le journaliste lit en voix *off* le texte du reportage qu'il est en train de taper sur sa machine à écrire :

Entre el millón y medio largo de parados que hay actualmente en nuestro país, más del 45% son jóvenes, casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de 18 años. [...]

De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, sólo un 2% vivía en zonas urbanas lujosas. Un 5% en barrios bien situados socialmente. Un 19,5% en casas de tipo medio, el 73,5% restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total, el 88% de los menores detenidos eran hijos de obreros manuales.

Puis il décide de quitter son bureau et sa machine à écrire pour se confronter à la réalité en allant enquêter sur le terrain. Nous partons avec lui, appareil photo autour du cou, magnétophone à la main, à la découverte des banlieues misérables de Madrid, sur les traces de El Jaro qui se montre toujours insaisissable. Les images qui se figent comme des instantanées offrent une vision documentariste des bidonvilles situés aux confins de la capitale et nous éclairent sur le contexte social qui a vu naître le jeune délinquant.



Navajeros 00:53:06

El Jaro partage avec d'autres héros *quinquis* comme El Torete ou El Vaquilla un profil commun, son extraction sociale très modeste le situe dans le lumpenprolétariat victime du déracinement et de l'acculturation provoqués par

l'exode rural massif⁷², sa mère se prostitue sous la coupe d'un souteneur, le père a depuis longtemps abandonné le foyer familial. Trop tôt livré à lui-même, l'adolescent a trouvé dans la bande une famille de substitution, une société parallèle, avec ses propres valeurs. La loyauté au clan, la solidarité, le respect de la parole donnée figurent en bonne place dans le code de l'honneur *quinqui*.

Le film s'ouvre sur un plan panoramique de la banlieue populaire du sud de Madrid, la caméra fait défiler, sous un ciel gris, les immeubles au loin et les terrains vagues au premier plan, puis s'arrête sur un plan fixe de la prison de Carabanchel, un mouvement qui reproduit la trajectoire vitale de beaucoup de *quinquis*⁷³. El Jaro rend visite à son frère incarcéré. Après le générique, un plan très bref montre le visage de El Jaro derrière des barreaux, on comprend très vite qu'il se trouve dans le parloir, mais le rapide quiproquo suffit à suggérer que tôt ou tard lui aussi se retrouvera de l'autre côté, perpétuant l'histoire familiale. Le bref dialogue que les deux frères échangent nous renseigne sur le contexte d'éclatement familial et les conditions de vie extrêmement précaires de l'adolescent qui vit dans la rue, abandonné de tous :

- ¿Y cómo te lo haces? ¿Dónde duermes?
—En portales, en bugas⁷⁴ reventaos o en el quelí⁷⁵ de alguna puta.
—Y a la vieja, ¿sigues sin verla?
—Mientras siga enrollada con ese macarra, paso de ella, paso descarao.
—Vale Jarucho, pero piénsate que el padre la dejó plantada hace la tira, que una mujer se busque un apaño es normal.
—Será normal para ti.
—O sea que tú no estás en la vida, ¿o qué?
—Yo estoy donde me han dejado.

⁷² Comme avant lui bien d'autres personnages d'Eloy de la Iglesia : Juan dans *La otra alcoba*, Miguel dans *Los placeres ocultos* ou Juanito dans *El diputado*.

⁷³ El Jaro et sa bande ont l'habitude de se réunir sur un terrain vague qui surplombe un cimetière, autre lieu prémonitoire d'un funeste destin.

⁷⁴ « Automóvil » selon le *Diccionario de argot español* (León, Víctor 1986 : 41).

⁷⁵ « Casa » (León, Víctor 1986 : 133).



Navajeros 00:00:05



Navajeros 00:00:13



Navajeros 00:06:55

« Yo estoy donde me han dejado », tout est dit du conditionnement familial et social qui déterminera le destin du jeune *quinqui* dans cette formule lapidaire avec laquelle El Jaro met fin à la conversation. Le film le représente comme la victime d'une société qui exclut les plus démunis et les contraint à la violence. Il semble condamné à l'avance par une sorte de fatalité qui pèse sur lui et à laquelle il ne pourra se soustraire, il est né *quinqui* et sa destinée est dès lors toute tracée. Plus tard, la mère convoquée au poste de police avouera que son fils s'est enfui du foyer familial à l'âge de douze ans. Le *quinqui* est le produit d'un contexte social et familial particulier mais sa condition de paria, on le verra, se transmet aussi inexorablement de génération en génération dans une prédestination de classe.

Une scène est particulièrement révélatrice de la fracture qui scinde la société, en faisant se télescoper deux mondes qui normalement ne se rencontrent jamais. Au cours d'une des nombreuses course-poursuites qui ponctuent le récit, El Jaro et sa bande, suivis de près par la police, font brutalement irruption dans une salle où a lieu un cours de danse classique. Le contraste ne peut être plus saisissant, alors qu'ils ont plus ou moins le même âge, tout sépare la bande de *quinquis* des délicates danseuses en maillot. Les gestes brusques des jeunes voyous, leur fuite désordonnée, les cris et les insultes qu'ils profèrent s'opposent aux mouvements silencieux, gracieux et concentrés des ballerines. La musique est également un signe distinctif qui scinde les deux groupes, les jeunes filles font leurs exercices sur un fond de piano alors que la fuite des *quinquis* est rythmée par les accords du groupe Burning qui interprète « La canción del Jaro », le thème musical du film. Tout est dit dans cette courte séquence d'une société divisée socialement et géographiquement par une lutte des classes perpétuelle, l'irruption soudaine des *quinquis* dans ce monde qui n'est pas le leur est présentée comme une rupture saugrenue d'un ordre immuable où chacun doit rester à sa place, où le sous-prolétariat et la bourgeoisie, le centre et la périphérie ne sont jamais censés se rencontrer.



Navajeros 00:39:34

2.3. Construction et déconstruction du mythe du héros *quinqui*

Les médias, le cinéma, la littérature de kiosque⁷⁶ et la chanson⁷⁷ se sont emparés de la figure du *quinqui* et l'ont amplifiée, fabriquant, par la mise en récit, de « petits mythes urbains », selon l'expression de Josep Ramoneda (in Cuesta et Cuesta 2009 : 184), à partir de vies souvent tragiques qui ont fait naître chez leurs contemporains un sentiment ambivalent où prédominait l'admiration malgré l'extrême violence dont pouvaient faire preuve ces jeunes criminels au moment de commettre leurs forfaits.

La gloire médiatique a donné naissance à de véritables *quinqui-stars*. Devenus des vedettes, les délinquants célèbres et les jeunes acteurs improvisés qui les ont

⁷⁶ *Los niños bandidos*, le livre de témoignages publié en 1982 par José Luis Martín Vigil et sous-titré : « Una crónica humana sobre la delincuencia juvenil » fut un grand succès de librairie, la couverture représentait José Luis Manzano interprétant El Jaro sur un photogramme tiré de *Navajeros*.

⁷⁷ Voici le portrait que dresse Joaquín Sabina de El Jaro dans sa célèbre chanson « Qué demasiao (una canción para El Jaro) » : « Macarra de ceñido pantalón / pandillero tatuado y suburbial, / hijo de la derrota y el alcohol, / sobrino del dolor, / primo hermano de la necesidad. / Tuviste por escuela una prisión, / por maestra una mesa de billar, / te lo montas de guapo y de matón. / De golfo y de ladrón / y de darle al canuto cantidad. / Aún no tienes años pa votar / y ya pasas del rollo de vivir. / Chorizo y delincuente habitual / contra la propiedad / de los que no te dejan elegir. / Si al fondo del oscuro callejón / un Bugatti te come la moral. / A punta de navaja y empujón / el coche vacilón / va cambiando de dueño y de lugar. / Que no se mueva nadie -has ordenao-/ y van ya quince atracos en un mes. / Tu vieja apura el vino que has mercao / y nunca ha preguntao: / ¿De dónde sale todo este parné? / La pasma va pisándote el talón, / hay bronca por donde quiera que vas, / las chavalas del barrio sueñan con / robarte el corazón / si el sábado las llevas a bailar. / Una noche que andabas desarmao / la muerte en una esquina te esperó, / te pegaron seis tiros descaraos / y luego desangrao / te ingresaron en el piramidón. / Pero antes de palmarla se te oyó / decir: “Que demasiao, / de esta me sacan en televisión” ».

interprétés à l'écran sont passés dans un va-et vient constant des pages des journaux de faits divers à celles en papier glacé des reportages photographiques des magazines de célébrités, aux côtés des personnalités du monde du spectacle dont ils faisaient eux-mêmes désormais partie intégrante.

On assiste donc à la fictionnalisation du délinquant réel à travers une mise en récit où l'imaginaire le dispute au réel, la fiction à l'actualité. Il quitte la seule sphère du réel pour devenir personnage de fiction paré de toutes les qualités dévolues au héros, comme l'annonce le carton qui ouvre *Navajeros* : « Esta historia está basada en hechos reales aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen ».

La presse dès le départ joua un rôle privilégié dans la mythification du *quinqui*, renvoyant une image héroïque du délinquant et insistant sur sa temérité, son courage et son charisme. C'est avec ces mots que l'hebdomadaire de faits divers *El Caso* rapportait la mort du bandit adolescent :

El vecino no sabía que en esos momentos terminaba con toda una leyenda de la delincuencia. El Jaro con dieciséis años recién cumplidos, era toda una institución, un ídolo entre maleantes y un «reyezuelo» de la calle. Sus fechorías corrían de boca en boca, cruzando las fronteras del barrio. La fama era ya una losa que pesaba sobre sus espaldas, y su valentía era aireada constantemente por aquellos que le conocían. El cartucho de la «Baretta» del calibre doce, había paralizado el corazón de un rebelde sin causa, de un héroe de papel.

El Jaro, paso a paso, «tirón» tras «tirón», atraco tras atraco, construyó la historia de un delincuente nato, al que todos respetaban y temían. El autor del disparo no sabía que aquel intrépido muchacho que se abalanzaba sobre él era un lobo solitario, popular y peligroso, cuya fama no le daba otra opción que intentar darle muerte (Aguilera 1979).

El País se faisait l'écho de la fascination qu'il exerçait autour de lui y compris sur la police lancée à ses trousses :

A veces, los policías hablaban de él con un asombro levemente matizado por la indignación, como se hablaría de un pequeño Fu Man Chu a quien se admira más por prestidigitador que por criminal. Maneja a docenas y docenas de muchachos, algunos de ellos mayores de edad, con un extraño dominio. Provoca en ellos una especie de fascinación que se traduce en una lealtad ciega, ilimitada. Es muy chiquitillo, no levanta ni esto del suelo, pero les habla, les controla y les dirige como lo haría un auténtico líder (Iglesias 1979).

L'Espagne des années 1970, comme le remarque Jean-Paul Aubert (2010 : 2) fait « l'expérience nouvelle de la puissance des média et de leur capacité de prêter à un individu au fond très quelconque des actions dont la portée sera perçue par toute

une collectivité comme symbolique », ce qui est vrai pour El Lute, vaudra aussi quelques années plus tard pour El Jaro ou El Vaquilla. Leur légende, amplifiée par les médias, le cinéma et les chansons, sera colportée par le bouche à oreille dans les cours de récréation, les bars, les salles de jeu des quartiers de la périphérie où l'on raconte et commente leurs « exploits ».

Dans *Navajeros*, El Jaro apparaît comme un Robin des bois des temps modernes qui brave les dangers et rivalise de ruse et de courage pour survivre dans la jungle urbaine et contrer ses nombreux ennemis. Il n'hésite pas à prendre la défense du faible et met en déroute une bande de jeunes bourgeois néo-fascistes dans le parc du Retiro. Dans la scène finale, il s'avance seul et sans peur à la rencontre de son destin, défiant l'honnête citoyen, défenseur de la propriété, qui le tient en joue avec son fusil.



Navajeros 00:32:05



Navajeros 01:30:55

Sur la bande originale du film, c'est le groupe de rock madrilène Burning qui est chargé de mettre en musique la vie du jeune délinquant en cavale, victime d'un ordre social injuste, le thème musical du film « La canción del Jaro » ponctue le récit et à la manière du chœur antique commente la destinée du héros tragique :

La policía tiene
Su cara en un papel
Porque roba farmacias
Y algún coche también.
Jaro está en la calle
Sin sitio adonde ir
Sólo junto a Mercedes
Puede sobrevivir.
No le alcanzarán,
Si llega a la frontera
Se podrá escapar.
La justicia es ciega
Por eso nunca ve.
El que tiene dinero
Puede comprar la ley.
Él no tiene nada,
Nada que perder.
Sólo cree en sus leyes,
Nació para correr.

Une scène de *Navajeros* est particulièrement révélatrice de l'épique *quinqui* selon Eloy de la Iglesia⁷⁸, des bandes de loubards convergent de nuit de tous les points de la banlieue vers le centre de la capitale, dévalent les escaliers mécaniques du métro, se déploient sur les principales artères. Les images magnifient la puissance révolutionnaire de cette armée de voyous surgie des bas-fonds de la périphérie pour venger l'honneur d'un des leurs, El Jaro, qui a été violé par un homme de main de El Marqués, un dangereux trafiquant. Les plans d'ensemble en contre-plongée, qui accroissent l'effet de masse de cette marée humaine, alternent avec des gros plans cadrant les visages déterminés et l'entre-jambes de ces jeunes guerriers banlieusards marchant au combat.

⁷⁸ Cette scène est un clin d'œil à *The Warriors* (*Les guerriers de la nuit*, 1979), le film de Walter Hill qui venait d'être présenté sur les écrans espagnols.



Navajeros 00:47:35



Navajeros 00:48:03



Navajeros 00:48:05



Navajeros 00:48:18

Eloy de la Iglesia combine dans *Navajeros* le vérisme sociologique avec la mythification du héros. Le succès commercial du film a contribué de manière décisive à perpétuer le mythe de El Jaro, le bandit adolescent, car si dans le film il est présenté comme victime et révélateur d'un profond malaise dans la société, El Jaro accède aussi au statut de héros mythique, une nouvelle figure de résistance à l'ordre établi dans la lignée du bandolero romantique, qui mêle délinquance, érotisme et rébellion. On retrouve chez le jeune héros *quinqui* les valeurs associées traditionnellement à la jeunesse comme la beauté physique, l'énergie, la liberté, la révolte et la vigueur sexuelle. Le corps du délinquant, souvent dénudé est transformé en objet de désir⁷⁹ mais subit aussi de multiples violences, notamment sexuelles, il est émasculé, sodomisé, percé de balles, couvert de sang. Sa masculinité de héros indomptable est mise à rude épreuve, El Jaro est violé par un acolyte de El Marqués, puis perd un testicule suite à un échange de coups de feu avec la police, à partir de là il sera obsédé par l'idée de la perte de sa virilité. Dans *El pico 2*, Paco subit un viol collectif à la prison de Carabanchel. Dans *Colegas*, le motif du viol réapparaît mais cette fois de façon symbolique lorsque les deux amis descendus au Maroc pour faire du trafic de haschisch doivent introduire la marchandise qu'ils vont faire passer en Espagne dans leur rectum.

Violenté, supplicié, le *quinqui* est présenté comme un martyr moderne, « son verdaderas víctimas sacrificiales, mártires que purgan con su muerte los pecados de

⁷⁹ Voir à ce sujet l'excellente analyse de Maxime Breyse (2011a), particulièrement le troisième chapitre « Résister et désirer : relecture homoérotique du cinéma 'quinqui' d'Eloy de la Iglesia ».

toda una sociedad » écrit Carlos Losilla (1996 : 65). El Jaro apparaît comme une figure christique lorsqu'après avoir été blessé par un agent de la Garde civile, il est montré gisant ensanglanté sur le lit de son ange gardien, Mercedes, la prostituée mexicaine chez qui il a trouvé refuge une nouvelle fois. Jesús Palacios insiste sur l'idée du jeune héros offert au sacrifice pour expier les fautes de la société qui l'exclut :

Recobrar el culto pagano a la juventud, la celebración de dionisiaca de la fuerza y el vigor de la adolescencia, significa glorificar el cuerpo humano en el momento de máximo esplendor. Y no nos engañemos: los jóvenes rebeldes cinematográficos, desde el James Dean de *Rebelde sin causa* hasta los *quinquis* de Eloy de la Iglesia, no son sino descendientes directos del San Sebastián renacentista, celebración homoerótica y esteticista del sacrificio regenerador [...].

De esta tradición, que hunde sus raíces en la historia mágica de la civilización occidental, deriva la necesidad de que, en cumplimiento de unas casi siempre estrictas reglas trágicas, el rebelde juvenil entregue su vida y su sangre al final de su odisea, renovando con ellas la sociedad que lo rechaza, regenerándola como un antiguo «rey que debe morir» pagano, elegido por su juventud y belleza para fertilizar la tierra una vez cada siete años (Palacios 1998 : 115).

Mais en même temps qu'il contribue à la construction du mythe du héros *quinqui*, Eloy de la Iglesia le déconstruit en l'insérant dans un contexte sociologique qui n'a rien de romantique ou de pittoresque. A travers le personnage du journaliste, le film ne cesse de souligner, comme on l'a vu plus haut, le conditionnement social du *quinqui*, d'établir le lien entre misère et délinquance. Les clichés que prend le personnage interprété par José Sacristán pour illustrer son reportage sur la vie de El Jaro montrent dans toute sa crudité la dure réalité des quartiers périphériques qui ont vu naître les *quinquis*.

Navajeros met également en garde contre la surmédiation dont font l'objet les jeunes délinquants et qui les pousse à aller toujours plus loin, dans une surenchère sans fin, pour ne pas faillir à leur réputation, mettant leur vie et celles des autres en danger pour leur quart d'heure de gloire médiatique. On voit El Jaro, qui sait à peine lire, tenter de déchiffrer les articles qui lui sont consacrés tandis qu'un membre de la bande lui lance : « eres más famoso que El Lute ». Juste après, alors qu'ils envisagent de monter un gros coup, ce même *colega* lui assure : « de ésta seguro que sales en el cine ». Fiction et réalité extra filmique s'alimentent mutuellement ; si le cinéma s'est nourri de la vie des jeunes délinquants qui faisaient la une des journaux, ceux-ci à leur tour ont trouvé dans les films *quinquis* une source d'inspiration pour

un nouveau *modus operandi*. L'écrivain-journaliste José Antonio Gabriel y Galán, qui a pu inspirer le personnage interprété par José Sacristán dans *Navajeros*⁸⁰, rapporte ainsi dans *Triunfo* (Gabriel y Galán 1979) que El Jaro avait été très marqué par *Perros callejeros* et que la vision du film lui avait inspiré de nouvelles techniques toujours plus brutales. On assiste à une progression dans la violence, les vols à l'arraché cèdent le pas aux cambriolages avec intimidation, puis aux braquages de pharmacies et d'établissements bancaires, à l'arme blanche ou au fusil à canon scié, la célèbre « recortá » de El Jaro.

Depuis *Miedo a salir de noche* le cinéaste ne cesse d'alerter sur cette manipulation médiatique et politique dont sont victimes ces parias des banlieues, autant admirés que rejetés. C'est le sens qu'il faut donner au dialogue suivant entre le journaliste bienveillant, porte parole du réalisateur, qui cherche à interviewer El Jaro et le juge pour mineurs chargé de suivre le jeune délinquant :

Juge: Bueno, ya sé que ellos no son sólo los culpables, yo soy juez, comprendame, y me limito a aplicar la ley.

Journaliste: Sinceramente, ¿no cree Ud. que se está utilizando toda esta ola de delincuencia?

Juge: ¿Utilizando? ¿En qué sentido?

Journaliste: Utilizando, manipulando, exagerando en definitiva para poder intimidar al ciudadano. Y lo más grave es que, bueno, lo hacen todos de un lado a otro del espectro político.

Juge: ¿Qué quiere Ud. decir?

Journaliste: Un viejo refrán castellano señoría: el miedo guarda la viña. Hay quienes piensan que si no existiesen la delincuencia ni el terrorismo, no faltaría quien se dedicara a inventarlos.

El pico 2 insistera également sur l'instrumentalisation dont font l'objet les *quinquis* de la part de la presse à travers le personnage d'un autre journaliste, dénué de toute éthique professionnelle, antithèse de celui de *Navajeros*, qui suit les pas de Paco à l'affût du scoop qui fera augmenter le nombre de lecteurs et lui permettra de gagner beaucoup d'argent.

Les jeunes délinquants et les acteurs issus des mêmes milieux qui leur donneront vie à l'écran, seront les victimes malheureuses de cette médiatisation à outrance. Le mythe de El Jaro, comme celui d'autres *quinquis* célèbres, perdure encore dans la mémoire de plusieurs générations d'Espagnols (Cuesta et Cuesta 2009 : 194), comme l'a démontré le succès de l'exposition *Quinquis dels 80*. Sur

⁸⁰ Il a consacré plusieurs reportages publiés dans *El País* ou *Triunfo* au jeune délinquant, avant de s'inspirer de la vie de El Jaro dans son roman *A salto de mata* (1981).

internet, il fleurit dans les blogs de fans et les montages video amateurs qui rendent hommage au bandit adolescent, il se confond souvent avec celui de José Luis Manzano, son alter ego au cinéma, précocement disparu lui aussi dans des circonstances tragiques. Ce dernier prête ses traits à Saint Jean, assis à la droite du Christ sur la fresque représentant la Cène⁸¹ qui préside l'autel de l'Eglise du quartier ouvrier de la Alhóndiga à Getafe, dans la banlieue de Madrid (Cuesta et Cuesta 2009 : 194), autre exemple révélateur de la prégnance du mythe *quinqui*.

2.4. *Quinquis* en devenir

Après avoir mis en scène dans *Navajeros*, un des films fondateurs du genre, l'archétype du *quinqui* à travers le personnage de El Jaro, un *quinqui* pure souche, Eloy de la Iglesia va dans ses films suivants montrer comment on le devient. Dans *Colegas*, il poursuit l'exploration de la vie de la jeunesse issue des quartiers populaires de la périphérie madrilène. Si *Navajeros* était le portrait de jeunes marginaux appartenant au lumpenprolétariat, *Colegas* décrit les mécanismes qui vont faire tomber des jeunes gens au départ sans histoires dans la délinquance, à cause du chômage et de l'incompréhension familiale. D'origine modeste (le père d'Antonio et de Rosario est chauffeur de taxi), ceux-ci habitent un édifice monstrueux, barrant l'horizon entre un terrain vague et la M30, le périphérique madrilène, qui marque dès les premières images une frontière physique autant que psychologique entre le centre et la périphérie.



Colegas 00:02:17

⁸¹ *Luz y vida*, Teo Barba, église Nuestra Señora de Fátima, 1989.

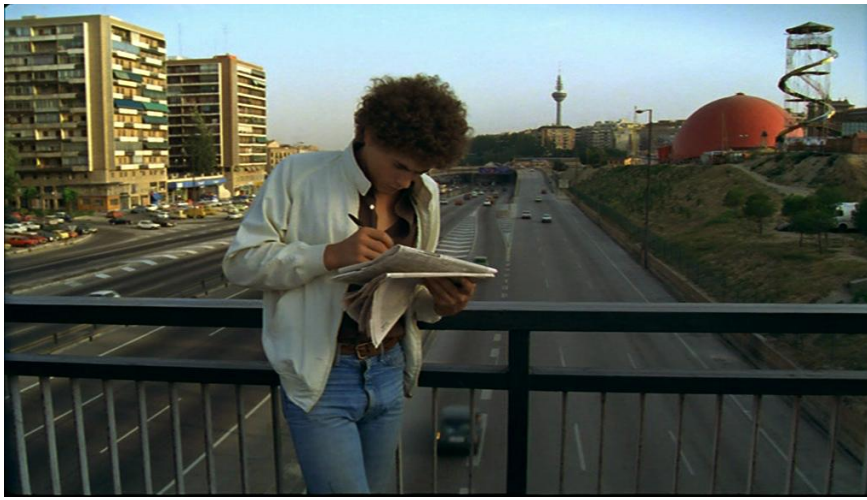


Colegas 00:02:50

C'est la grossesse non désirée de la jeune fille, dans un contexte de chômage et de manque de perspectives en général, qui amène les jeunes personnages à tremper dans des trafics illégaux. *Colegas* décrit les efforts dérisoires et désespérés d'Antonio et de José, frère et fiancé de Rosario, pour réunir l'argent nécessaire à payer un avortement encore illégal. Ils tentent tout d'abord de le faire par des moyens légaux, puis tombent peu à peu dans la petite délinquance avant de se voir entraînés dans une spirale de violence qui leur sera fatale. Antonio et José sont des *quinquis* malgré eux, des apprentis délinquants maladroits qui annoncent les perdants pathétiques de *La estanquera de Vallecas*. Le frère cadet de José, interprété par El Pirri, qui lui est un vrai *quinqui*, les qualifie de « pringaos », c'est-à-dire de pigeons qui se laisseront facilement prendre au piège par d'autres *quinquis* plus expérimentés. On est bien loin de l'archétype du *quinqui* incarné par le personnage de El Jaro dans *Navajeros*.

L'exclusion dont sont victimes les jeunes protagonistes est autant sociale que géographique. La M30, l'autoroute urbaine avec son flot incessant de voitures, qui apparaît dès les premières images du film, scinde l'espace en deux, séparant le centre de la périphérie, telle une barrière infranchissable sur laquelle buttent toutes les tentatives de ces laissés pour compte pour sortir de leur condition d'exclusion. On voit souvent les trois jeunes gens dans leur impossible quête d'intégration marcher le long du périphérique ou sur la passerelle qui permet aux piétons de le franchir. José, à la recherche d'un travail qui le ferait passer de l'autre côté, lit les petites annonces accoudé au garde-fou de ce pont qui surplombe l'autoroute, mais lorsqu'il se rend à l'entretien d'embauche, il ne peut que répondre négativement à toutes les questions que lui pose son interlocutrice et doit rebrousser chemin symboliquement :

- ¿Qué empleo tenías antes?
—Todavía ninguno. Bueno, el año pasado iba a empezar en la gasolinera pero al final el jefe dijo que no quería más personal, así que nada.
—¿Qué estudios tienes?
—Hasta octavo de EGB.
—¿Sabes algo de inglés?
—No.
—¿Tienes carné de conducir?
—No.
—¿Tienes conocimientos de informática?
—No.



Colegas 00:12:18

Désormais, José sait qu'il n'a plus rien à attendre d'une société qui ne fait rien pour l'intégrer mais le pousse au contraire vers la délinquance. Plus tard dans le film, José et Antonio, après toutes leurs recherches infructueuses d'emploi, se résignent à braquer un bureau de tabac, mais leur inexpérience risible fait échouer lamentablement cette tentative désespérée, ils doivent prendre la fuite et traverser une nouvelle fois le pont qui les ramène à leur quartier pour un nouveau retour à la case départ.

Mais autant que le manque de travail et d'opportunités en général, c'est l'incompréhension familiale et l'absence de communication intergénérationnelle qui font sombrer les jeunes gens dans la spirale infernale de la délinquance. Comme l'analyse fort justement Maxime Breysse (2011a : 56-57), ils sont les victimes de structures sociales et de valeurs morales anachroniques héritées du franquisme dont la grossesse non désirée de Rosario est la conséquence dramatique. Comme nous le montre la mise en scène des réunions familiales, le plus souvent à l'heure du repas, la famille est le microcosme qui reproduit le système répressif de la dictature, avec à sa tête le père tout puissant représentant de l'autorité auquel la mère et les enfants

doivent obéissance et respect. A l'intérieur de celle-ci, le rôle de chacun est clairement défini, comme le rappelle la mère d'Antonio et de Rosario en s'adressant à eux. Le fils doit chercher du travail pour aider son père à subvenir aux besoins de la famille, alors qu'elle enjoint à sa fille de songer avant tout à trouver un garçon comme il faut pour fonder une famille.

La charge contre l'institution familiale, ce « totem » du franquisme (Monterde 1993 : 25), n'est pas nouvelle ; comme on l'a vu précédemment, c'est un motif récurrent de la filmographie d'Eloy de la Iglesia. Les jeunes *quinquis* d'Eloy de la Iglesia vont chercher une alternative à la famille traditionnelle dans d'autres structures protectrices moins répressives et plus égalitaires. Ainsi Rosario, Antonio et José fuient ensemble le foyer familial et trouvent refuge dans la chambre d'une modeste pension, où ils partagent le même lit. Ces structures ternaires qui défient la famille patriarcale sont une constante dans la filmographie du réalisateur, on les retrouve dans *Los placeres ocultos*, *El diputado* ou *Navajeros* avec la famille d'un nouveau genre formée par El Jaro, Toñi, qui attend un enfant de lui, et la figure protectrice de Mercedes, la prostituée mexicaine.

Dans *El pico 2*, Paco trouvera une famille de substitution, formée par ses compagnons de cellule : un caïd basque craint et respecté, surnommé El Lenda, qui le prend sous son aile, l'ami de ce dernier, un transexuel à la poitrine velue – figure grotesque de la maternité –, et un jeune toxicomane, El Pirri, avec qui il partagera les affres de la dépendance. Mais toutes ces tentatives sont vouées à l'échec et se soldent le plus souvent par la mort d'un personnage.

2.5. Du *quiqui* au *yonqui*⁸² : l'illusion des paradis artificiels

Un nouveau pas est franchi avec *El pico*, Paco et Urko, les deux amis protagonistes, appartiennent aux classes privilégiées – le père du premier est commandant de la Garde civile, celui du second est député d'un parti de la gauche nationaliste – et habitent les quartiers bourgeois de Bilbao. Dans leur cas c'est l'accoutumance à l'héroïne qui précipite la descente aux enfers vers la délinquance. Le film témoigne d'un nouveau contexte social, les années noires de l'héroïne, une drogue dure qui en l'espace de quelques années va devenir une véritable pandémie

⁸² De l'anglais *junkie* (ou *junky*) : camé, drogué, spécialement héroïnomane.

dont les effets dévastateurs décimeront prématurément toute une partie d'une génération d'Espagnols appartenant aux différentes classes sociales. Comme nous le montre *El pico*, la drogue cesse de se circonscrire aux milieux les plus marginaux ou associés à la contre-culture intellectuelle, elle atteint aussi très rapidement les classes privilégiées. Juan Francisco Gamella insiste sur la progression fulgurante de la consommation d'héroïne :

Antes de 1976 el consumo y comercio de heroína eran casi desconocidos en España [...]. Mientras que en el verano de 1978, los consumidores de heroína en España podían aún contarse por decenas o, a lo sumo, por centenares, en 1982 había ya en España decenas de miles de jóvenes que habían aprendido a inyectarse opiáceos que conseguían en un creciente mercado negro, y que se consideraban a sí mismos adictos a la heroína (Gamella 1997 : 20).

La consommation joyeuse de drogues que décrivait *Navajeros* a cédé la place aux affres de la dépendance. Ce nouveau phénomène va alimenter la délinquance juvénile, les jeunes drogués en état de manque vont recourir au vol et à l'agression pour se procurer leur dose quotidienne. Une nouvelle génération de *quinquis* marquée par la dépendance à l'héroïne fait son apparition. Dans *El pico* et *El pico 2* la drogue dure déplace l'injustice sociale ou la famille pour devenir la force immanente à laquelle les personnages ne peuvent échapper.

Ces deux films nous présentent des jeunes sans illusions, sans engagement idéologique, à l'exact opposé de leurs progéniteurs, et c'est d'ailleurs ce qui rend possible leur amitié, car tout dans leur tradition familiale les oppose. Leur unique objectif est d'obtenir la dose quotidienne rendue nécessaire par l'addiction. Le cadre géographique et sociopolitique est très important, Eloy de la Iglesia choisit de situer l'intrigue dans le contexte de violence politique qui sévissait au Pays basque, une région qui entretient des relations conflictuelles avec le reste de la communauté nationale. Paco est un déraciné à Bilbao qui constitue pour lui un cadre de vie hostile, la ville est filmée en hiver, sous un ciel bas et pluvieux, dans des tons gris et froids. Le jeune homme souffre de l'exclusion liée à sa condition de fils d'officier de la Garde civile et vit constamment sous la menace d'un attentat terroriste. La drogue permet à Paco d'échapper momentanément aux conflits externes et aux normes du groupe auquel il appartient. Mais si elle fait oublier, l'espace d'un instant, les problèmes du quotidien, la drogue précipite les personnages dans un abîme sans fin.

Urko tue le dealer pour lequel Paco et lui travaillaient afin de lui dérober la précieuse poudre blanche, puis perdra la vie des suites d'une overdose.

Contrairement à d'autres films qui avaient traité auparavant la problématique de la toxicomanie en Espagne⁸³, il n'y a aucun moralisme dans *El pico*, ni au contraire aucune apologie de la drogue. Ses rituels sont montrés dans un réalisme glaçant presque clinique, on voit dans un long plan de détail l'aiguille pénétrer dans la veine, comme plus tard on verra les terribles conséquences de l'état de manque sur Paco.

Le film s'attache plutôt au contexte qui permet le développement de ces comportements addictifs, « Mi película [...] no es una película moralista o de condena; por el contrario, tratamos de cuestionar el por qué hay tanta droga en los momentos más conflictivos de un país » déclara Eloy de la Iglesia dans un entretien avant la sortie de *El pico* (Ferrando 1983). Plus tard il affirmera :

Yo creo que la droga es en este momento un exponente muy significativo de un estado de crisis profundo del modelo general de sociedad en que vivimos [...]. La gran escalada de adolescentes, casi niños, que han traspasado la barrera del porro para acercarse al pico, tiene que tener unas razones sociológicas muy profundas (Mauri 1998 : 113).

Les deux films, et tout particulièrement *El pico 2*, mettent au grand jour le cynisme et l'hypocrisie d'une société dont toutes les instances (police, justice, presse) sont gangrénées par la corruption, ils dénoncent la complicité des forces de l'ordre dans le trafic de drogue et vont même jusqu'à accuser le commandement de la Garde civile d'encourager, dans une stratégie délibérée, la consommation d'héroïne au Pays basque, en payant ses informateurs avec de la drogue, des faits graves qui avaient fait l'objet de nombreuses rumeurs dans la presse.

Dans *El pico*, Eloy de la Iglesia lie l'accoutumance aux drogues dures à un système plus vaste d'assujétissement. Si à première vue, la drogue constitue le thème principal du film, celui-ci se donne également à lire comme une réflexion plus subtile sur les dépendances idéologiques, familiales ou affectives. *El Pico* considère en effet d'autres comportements addictifs : à la patrie et à une institution militaire dans le cas du père de Paco, au nationalisme basque pour celui de Urko, ou encore à

⁸³ Comme par exemple *Juventud drogada* (José Truchado, 1977) ou *Chocolate* (Gil Carretero, 1980) adapté du roman *La droga es joven* de José Luis Martín Vigil.

la famille, une institution tellement forte qu'elle dépasse les divisions idéologiques. Des addictions qui peuvent être aussi fortes que l'accoutumance à l'héroïne et avoir des effets tout aussi pernicieux.

Eloy de la Iglesia insiste une nouvelle fois sur le caractère aliénant de la famille comme institution répressive :

Yo he querido decir que, incluso desde posturas ideológicas tan contrapuestas como la izquierda *abertzale*, que es la más radical de la Península, y la Guardia Civil, que es prácticamente lo contrario, puede llegarse a una identificación a la hora de defender la institución familiar, que lleva dentro la ideología más reaccionaria que existe. Dos personas que desde ideologías opuestas defienden a la institución familiar, en el fondo están defendiendo, por encima de sus ideologías respectivas, una superideología común. Mis personajes antes que guardia civil y que dirigente *abertzale* son padres y eso para ellos está por encima de sus ideas (Fernández-Santos 1983).

La remise en cause du père comme figure répressive occupe une place centrale dans *El pico*, d'autant plus que celui de Paco est commandant de la Guardia civil et incarne donc à double titre l'autorité. Eloy de la Iglesia déclara qu'il avait voulu faire avant tout un film sur les relations pères-fils : « [...] para mí el problema real de la película no es la relación Guardia Civil pueblo vasco, ni la relación entre el heroinómano y su ambiente, a mí lo que me interesa de la película es la relación, la difícil relación entre un padre y un hijo » (Ruiz de Villalobos 1983b)⁸⁴.

Paul Julian Smith (1998 : 155) encourage également cette lecture, selon lui le film doit être interprété comme un récit de filiation qui menace l'ordre patriarcal. Cette idée est notamment illustrée par la fête d'anniversaire de Paco, traitée en un long plan séquence, celle-ci projette d'abord l'image d'une famille modèle réunie pour la circonstance, mais cette scène d'apparente union familiale est trompeuse. On perçoit le manque de communication intergénérationnel par le décalage existant entre les aspirations du père qui a déjà tracé l'avenir de son fils et la réalité de la vie de Paco. Le commandant Torrecuadrada a décidé que Paco suivra la tradition familiale, il sera garde civil comme lui, et comme son propre père avant lui. Pour symboliser la continuité de la tradition familiale, le commandant lui fait revêtir l'uniforme vert

⁸⁴ Il revint sur le sujet dans d'autres déclarations : « [...] yo no he hecho una película de provocación, sino una historia familiar, en clave de melodrama, sobre lo que puede suceder cuando dos personas que ocupan cargos como los de mis protagonistas carecen de respuesta que ofrecer a sus hijos víctimas de la droga. He querido hablar de la imposibilidad de entendimiento entre padres e hijos [...] » (*El País* 1983b).

olive et lui colle une moustache. Or, le spectateur sait que ce « moment de reproduction homosociale », comme le qualifie Paul Julian Smith (1998 : 158) est illusoire car le jeune homme est déjà un délinquant, il vend de l'héroïne pour le compte d'un trafiquant afin de se payer sa dose quotidienne. Plus tard dans la soirée, le père emmène son fils dans un bordel pour en faire un homme le soir de ses dix-huit ans, répétant encore une fois un rituel familial, sans savoir que Paco a perdu sa virginité depuis longtemps et qu'il entretient une liaison avec Betty, la prostituée qui l'a initié dans la consommation de drogue et qu'il choisit dans la maison close pour faire plaisir à son père.



El pico 00:26:14

Toutefois, à la fin de *El Pico 2*, le cercle de dépendances se refermera sur Paco sans lui laisser d'échappatoire. Si la séquence finale commence par nous le montrer avec femme et enfant dans ce qui semble être une intégration sociale réussie, les derniers plans se chargent de rompre l'illusion. Le jeune héroïnomane n'est pas parvenu à échapper à l'emprise de la drogue, ni, ironiquement, à la tradition familiale, puisqu'il devient à la fois trafiquant d'héroïne et indic pour le compte de la Garde civile qui rémunère ses services en le fournissant en drogue.

3 Un constat d'aliénation sociale

3.1. Contre la *Quinquexploitation* : un cinéma revendicatif et didactique

Il est clair à présent que les films *quinquis* d'Eloy de la Iglesia dépassent le stade voyeuriste du simple spectacle de la violence dans la représentation de la délinquance juvénile. En cela ils s'éloignent résolument des spectacles violents et lubriques, comme les qualifie Roberto Cueto (1998 : 15), de José Antonio de la Loma⁸⁵ ou du réalisateur-producteur Ignacio F. Iquino⁸⁶ qui, sous prétexte de dénoncer les fléaux de la société du moment, se complaisent dans le sensationnalisme le plus éhonté et n'hésitent pas à exciter les plus basses passions du spectateur.

Eloy de la Iglesia aborde la délinquance juvénile sous l'angle de l'analyse sociologique, du discours idéologique de gauche et de l'empathie pour les *quinquis*, et s'adresse au spectateur dans une intention éminemment didactique. Cette perspective prend corps dans le personnage du journaliste de *Navajeros*, qui, on l'a vu, s'érige en porte-parole du réalisateur et apporte un éclairage politico-sociologique aux actions de El Jaro et de sa bande. L'enjeu principal de ces films est en effet de mettre en lumière les mécanismes qui conduisent ces jeunes à l'exclusion et à la délinquance. Appliquant les principes de la sociologie d'inspiration marxiste (voir Ogien 1999 : 70-71), Eloy de la Iglesia pose dans *Navajeros* et *Colegas* que la délinquance est le reflet de l'inégalité inscrite au cœur des rapports sociaux propres au mode de production capitaliste. Une citation probablement apocryphe d'un prétendu penseur chinois du Vème siècle avant J.-C. est mise en exergue au premier film : « Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad », et face au psychologue qui l'interroge en prison, Butano, l'un des jeunes membres de la bande d'El Jaro, définit

⁸⁵ Particulièrement perceptible dans *Perras callejeras*, sa tentative de créer une version féminine du cinéma *quinqui* mêlant violence et pornographie *soft*. Antonio Trashorras décrit le film dans les termes suivants : « quizá el más coyuntural y desvergonzado de todos los largometrajes firmados en aquellos tiempos por de la Loma, su naturaleza inequívocamente *exploit* queda de manifiesto por el escaso pudor a la hora de vender el más bien enfangado atractivo de las protagonistas con objeto de agitar según qué resortes libidinosos del espectador varón, un poco a la manera en que siempre operaron otros subgéneros, como el de 'mujeres en prisión' o la vertiente femenina de la *blaxploitation* » (Trashorras 1998 : 105).

⁸⁶ C'est sans nul doute ce dernier qui pousse à l'extrême la *quinquexploitation* dans des films qu'il produit ou qu'il réalise lui-même, en mettant en scène la nécrophilie dans *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), le viol d'une femme enceinte dans *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978), ou la prostitution des mineures dans *Las que empiezan a los quince años* (1978).

la violence comme une forme d'autodéfense face à une société hostile. Pour les jeunes *quinquis*, la délinquance est la seule issue face à la violence d'une société qui les rejette et les prive de tout. Quel intérêt ont en effet ceux qui n'ont rien à adhérer au pacte social ? semble se demander Eloy de la Iglesia, pourquoi respecter les valeurs d'une société qui vous exclut ?

Le réalisateur veut démontrer que les causes de la délinquance ne dépendent pas des dispositions morales de l'individu mais sont à chercher dans un ordre social profondément injuste qui va déterminer chez certains individus appartenant à des groupes spécifiques de population des conduites délictuelles. En cela il s'oppose à nouveau aux films *quinquis* de de la Loma ou de Iquino, un cinéma de l'ordre moral et du conformisme social, qui explique la délinquance juvénile par la corruption des mœurs des sociétés modernes et la perte des valeurs traditionnelles⁸⁷.

Comme le rappelait graphiquement l'exposition du CCCB déjà évoquée (voir Cuesta et Cuesta 2009 : 14-47), le *quinqui* est en effet le produit d'une dure réalité sociale. L'augmentation de la délinquance juvénile est un phénomène lié à la misère urbaine de l'Espagne des années 70, ces années qui ont suivi l'exode rural massif et la prolifération autour des grandes villes, et en particulier, autour de la capitale, de véritables bidonvilles ou de grands ensembles construits à la va-vite. Après vingt ans d'autarcie et de pénurie, le plan de stabilisation de 1959 lancé sous l'égide des technocrates de l'Opus Dei a ouvert la voie au libéralisme qui devait favoriser la modernisation rapide du pays et l'avènement de la société de consommation. La croissance économique enregistrée entre 1960 et 1973 a certes permis à une majorité d'Espagnols d'accéder à un niveau de bien-être économique inconnu auparavant, mais les franges les plus fragiles de la population ont fait les frais de l'absence de

⁸⁷ A ce sujet, le long incipit de *Perros callejeros* est particulièrement révélateur du ton paternaliste et moralisateur de de la Loma, une voix off prend des accents dramatiques pour aborder le problème de la délinquance juvénile à partir de valeurs chrétiennes telles que la charité et la rédemption : « Esto es lo que suele llamarse una gran ciudad. Tiene sus anchas avenidas, sus casas señoriales, sus magníficos monumentos y sus problemas. Uno de esos problemas es el de la delincuencia juvenil, y dentro de ella, un reducido grupo de menores entre los 12 y 16 años lanzados a una vertiginosa carrera de delitos hasta hace poco exclusiva de los malhechores más veteranos. Miles de coches robados y estrellados, asaltos a tiendas, robos de armas, atracos a parkings, gasolineras, incluso a bancos, una escalada impresionante que ha producido un triste balance. [...] Por desgracia no es el problema de un barrio como algunos pretenden, ni de un distrito, ni siquiera de nuestra ciudad, sino de toda aquélla que sufren los males de un incremento de población acelerado y sin control, de una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. Nadie debe sentirse aludido por lo que se relata en esta película, pero todos estamos implicados en el problema, y en el fondo todos somos culpables y a todos nos toca hacer algo por remediarlo levantando el brazo de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad y las posibilidades de redención de estos muchachos ».

politiques sociales et de la planification urbaine déficiente de la fin du franquisme, aggravée par la corruption et la spéculation.

Les banlieues des grandes villes ont poussé comme des champignons, ainsi la province de Madrid a vu sa population augmenter de 81% entre 1960 et 1981, passant de 2 606 254 à 4 726 986 habitants, celle de la ville est passée sur la même période de 2 259 931 à 3 188 297, soit une progression de 41%, selon la base de données démographique de l'Instituto Nacional de Estadística⁸⁸. Le régime franquiste répondit au problème du déficit du logement urbain par la création des U.V.A (Unidades Vecinales de Absorción), des constructions préfabriquées en principe provisoires destinées à combattre la prolifération des bidonvilles au moindre coût, et par le développement de grands ensembles (*polígonos*)⁸⁹. Cette politique donna comme résultat un urbanisme de piètre qualité, des quartiers périphériques isolés et mal communiqués, privés de tous les services et équipements urbains de base. Loin de résoudre les problèmes sociaux causés par l'immigration intérieure massive et le déracinement des populations d'origine rurale, cette politique que l'on a qualifiée de « chabolismo vertical », n'a fait que déplacer le problème et concentrer à la périphérie de l'espace urbain les populations les plus défavorisées, dans un cadre rapidement dégradé, favorisant la ségrégation sociale et l'apparition de véritables ghettos où la délinquance et le trafic de drogues à grande échelle n'ont pas tardé à se développer (Cuesta et Cuesta 2009 : 185). Une situation rendue explosive à partir du moment où le « miracle espagnol » laisse place à la crise économique et à un chômage de masse au cours des années 1970. Comme le met en évidence *Colegas*, le chômage affecta en premier lieu les jeunes de banlieue sans formation. A la fin de la décennie, 60% des chômeurs avaient moins de 25 ans et étaient à la recherche de leur premier emploi (Gómez, Carlos 1979). Comme on peut le voir également dans les films, ces jeunes n'ont pas ou peu fréquenté l'école, El Jaro sait à peine lire, José dans *Colegas* a quitté le collège à 14 ans, à la fin de la scolarité obligatoire établie par la Loi Générale d'Education de 1970. Par manque de moyens, cette loi n'a pas mis fin aux graves déficiences du système éducatif espagnol. La pleine scolarisation du segment des 6-13 ans n'a été atteinte qu'en 1975, mais cette année là un quart des jeunes de 14 et 15 ans était encore exclu du système scolaire (Delgado Criado 1994 : 916-925).

⁸⁸ INEbase. *Variaciones intercensales*. En ligne : <http://www.ine.es/intercensal/INE>

⁸⁹ Voir Betrán Abadía 2002.

La formation professionnelle, quasiment absente du système public, était aux mains d'institutions privées : les *academias*, comme on peut le voir dans *Los Placeres ocultos* ou *El Pico*, ou passait par l'apprentissage sur le tas. Or l'âge légal pour commencer à travailler était fixé à 16 ans, beaucoup de jeunes étaient ainsi abandonnés à leur propre sort, sans possibilité réelle de formation ni de s'intégrer légalement au marché du travail, qui d'ailleurs ne pouvait pas les absorber à cause de la crise économique. Dans *Colegas*, les protagonistes et leurs amis désœuvrés tuent le temps dans les salles de jeu du quartier, nouveaux espaces de socialisation, en tirant sur les petits hommes verts des écrans vidéo, dans une première version du scénario le film s'intitulait *Matando marcianos*.

En mettant sur le devant de la scène l'augmentation de la délinquance juvénile, l'exclusion sociale et les ravages de la drogue, les films *quinquis* d'Eloy de la Iglesia nous révèlent la face cachée de l'Espagne de la Transition, qui tranche avec l'histoire officielle d'un pays en marche vers la liberté et le confort à l'européenne ; ils nous donnent à voir, selon l'expression d'Antonio Trashorras (1998 : 88) : « una verdad social prosaica e incómoda de contemplar y contrastar con la España de grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar a la Transición ». Dans ceux-ci, le réalisateur nous explique que les difficiles conditions socio-économiques et la persistance de structures oppressives héritées de la dictature conduisent à des déviances nouvelles.

Eloy de la Iglesia se fait le porte-parole des laissés pour compte, des parias des banlieues, exclus jusqu'alors de la représentation cinématographique « car symboles d'un désordre social que le franquisme, par propagandisme, n'avait de cesse d'occulter » (Breysse 2011a : 50-51). Il pose sur eux un regard complice, non dénué d'idéalisme et de fascination. Cette empathie, il veut la faire partager par le spectateur. Même s'il n'appartient pas à leur génération ni à leur milieu social, il se sent légitimé à les représenter à l'écran car c'est un monde qu'il connaît parfaitement de l'intérieur dans sa vie personnelle. Pour autant, il n'est pas dupe des pièges de la représentation. Comme l'a très bien souligné Roberto Cueto, ces jeunes marginaux n'échappent pas toujours à l'aliénation :

A diferencia de otros grupos sociales [...], nuestros desarraigados carecen, por regla general, de la cultura, la oportunidad y los recursos sociales y económicos para expresarse con voz propia e introducirnos en su mundo. Si están condenados a la elocuencia de otros, por fuerza han de estar sometidos también a la manipulación que

éstos [...] quieran imponer sobre su propia imagen. Ésa es la trampa que se oculta tras muchas cintas de esos años, bien sea usando al marginal como demostración de alguna tesis, bien aprovechando su peculiar *glamour* para enganchar a un público ávido de emociones fuertes. No hablamos sólo de una víctima real de la sociedad, sino también de un icono moldeado y utilizado [...] en el terreno de la propia ficción cinematográfica que aspira a denunciar o llamar la atención sobre su condición (Cueto 1998 : 13).

Une scène au début de *Colegas* illustre ce propos autocritique, les deux amis qui cherchent du travail plaisamment dans une salle de jeu avec un garçon de la bande qui a été engagé pour jouer dans un film sur la délinquance juvénile, un autre jeune prend alors la parole pour mettre en cause la légitimité de réalisateurs extérieurs à leur monde pour les représenter à l'écran. Il lâche : « esos tíos del cine ¿qué cojones saben? Tú diles que vengan a hablar conmigo que yo les explicaré de qué va el rollo ».

3.2. Tragédies individuelles, tragédie collective

Les films *quinquis* d'Eloy de la Iglesia se concluent tous par la mort d'un personnage, véritable victime expiatoire. Dans *Navajeros*, El Jaro est abattu par un voisin armé alors qu'il s'apprête à braquer une voiture ; dans *Colegas*, c'est Antonio qui est tué dans un terrain vague par la bande de trafiquants qui employait les jeunes gens, après que ceux-ci se sont refusés à leur livrer l'enfant qu'attend Rosario et que les malfaiteurs comptaient vendre à un couple stérile. Urko, l'ami de Paco meurt d'une overdose dans *El pico*, alors que le second volet du diptyque se solde par une double mort, le commandant Torrecuadrada, le père biologique de Paco, est abattu par El Lendakari, le père de substitution rencontré en prison, que le jeune homme tue à son tour. Le scénario fonctionne toujours comme une machine infernale où tout conduit à l'inexorable. Dans les tragédies modernes que sont films les *quinquis* d'Eloy de la Iglesia, le système capitaliste implacable et cruel ou la drogue sont les forces transcendantes qui s'abattent sur le jeune délinquant et conditionnent son destin. Comme l'explique Maxime Breyse (2011a : 86), « la linéarité de leur destin qui mène, inexorablement, à la mort, se superpose à la circularité d'une prédestination sociale dont ils sont les victimes ».

Ces morts sont souvent associées à des naissances, qui loin d'annoncer un renouveau et l'espoir d'une vie meilleure enferment les *quinquis* dans un destin

tragique qui se répète à chaque génération. Dans la scène finale de *Navajeros*, la mort du *quinqui* est montée en parallèle avec la naissance de son fils. Carlos Losilla l'interprète comme une victoire sur la mort et l'espoir d'échapper à la fatalité lorsqu'il écrit :

La muerte de «El Jaro» está montada en paralelo con el nacimiento del hijo que esperaba, su sangre derramada en el asfalto se confunde con la sangre producto del parto [...]. El sacrificio, pues, siempre provocado por la jerarquización social simbólicamente reproducida incluso en el universo de la delincuencia, trae consigo la renovación de la esperanza, la fe en el futuro, la confianza en la redención (Losilla 1996 : 65).

Pour notre part, nous pensons au contraire avec Maxime Breysse (2011a : 89) que cette naissance n'augure rien de bon. Plusieurs indices sont là pour appuyer cette lecture pessimiste du destin du nouveau-né. Pendant sa grossesse, dans un exercice de lucidité, Toñi avait déjà prédit un futur aussi sombre que le leur à l'enfant qu'elle portait dans son ventre. Ce sera un pauvre malheureux avait-elle déclaré à El Jaro qui plaçait tous ses espoirs dans cet enfant à naître. Ensuite, la chanson de *Burning* qui se superpose à la fois à la mort du *quinqui* et à la naissance de son fils annonce pour ce dernier le même destin funeste, les paroles de la « Canción del Jaro » s'appliquant déjà à lui. Pas plus que son père, il ne pourra échapper à l'exclusion à laquelle il est déjà condamné. Enfin, l'accouchement lui-même est filmé d'une façon directe et brutale qui éloigne tout optimisme, la scène baigne « dans un vérisme presque *gore* » écrit Maxime Breysse (2011a : 89) qui ajoute : « le corps du bébé, comme celui de son père, est recouvert de sang, signe tragique d'un parcours de croix annoncé, d'une issue fatale inévitable ».



Navajeros 1:31:05



Navajeros 1:31:10

On retrouve le motif du nouveau-né dans la scène finale de *El pico 2* avec des implications tout aussi pessimistes. Paco et Betty mènent une vie apparemment rangée et ont donné naissance à un bébé, mais on découvre très vite que Paco a assumé en réalité les fonctions de El Cojo le trafiquant-collaborateur de la police que son ami Urko avait assassiné dans le premier volet du dytique. Avec la bénédiction de la Garde civile, il est à la tête d'un réseau de distribution d'héroïne et a sous ses ordres de jeunes dealers chargés d'écouler la marchandise dans les rues de Bilbao. El Cojo était marié et avait un enfant en bas âge, souffrant déjà d'une dépendance à l'héroïne transmise par sa mère pendant la grossesse. Dans l'une des scènes les plus saisissantes du film, son épouse excédée par les pleurs incessants du bébé n'hésitait pas à tremper sa tétine dans la poudre blanche afin de le calmer. L'effet de miroir

laisse présager encore une fois le pire pour le fils de Paco dont la mère est également héroïnomane. De même, l'apparition de deux jeunes revendeurs, eux-mêmes accros à l'héroïne⁹⁰, venus s'approvisionner auprès de leur chef, ne manque pas de rappeler les visites de Paco et de son ami Urko au domicile de El Cojo. L'on ne peut dès lors s'empêcher de penser qu'elle annonce la répétition du même cycle infernal : comme avant eux Urko et Paco, les jeunes *quinquis* en état de manque tueront leur chef pour s'emparer de sa précieuse poudre blanche ainsi que de la fonction qu'il occupe.



El pico 1:26:22



El pico 2 1:54:10

Derrière ces tragédies individuelles, Eloy de la Iglesia montre l'échec collectif d'une société dépassée par la grave crise économique qui a frappé l'Espagne de plein fouet après le premier choc pétrolier, parallèlement aux rapides

⁹⁰ Paco leur demande de ne pas trop couper l'héroïne, les soupçonnant en effet d'en garder une partie pour leur usage personnel.

transformations politiques et sociales provoquée par la fin de la dictature. Les libertés démocratiques sont arrivées à une période de grandes difficultés économiques. Sans emploi, sans avenir, les jeunes, et principalement ceux issus des quartiers populaires, sont les premières victimes de la crise et forment une génération de laissés pour compte que la jeune démocratie abandonne à son sort. Le réalisateur met en scène un corps social fragilisé par le chômage et la drogue et souligne le terrible gâchis que constitue cette génération sacrifiée au sein d'une société enfin débarrassée de la dictature. Son cinéma exprime avec crudité cette faillite et ce manque de repères, c'est tout l'envers du décor de l'Espagne de la Transition qu'il nous propose de voir à travers ces formes d'exclusion sociale.

On pourrait facilement appliquer aux personnages d'Eloy de la Iglesia les propos d'Isolina Ballesteros sur le *desencanto* des banlieues, lorsqu'elle écrit :

[...] el sector marginal que habitaba los extrarradios urbanos sufría ya del escepticismo y nihilismo que caracteriza a sus sucesores de una década más tarde. A estos últimos el desencanto les llega antes que a nadie, al hacerse evidente que la democracia no ha creado para ellos las alternativas económicas o sociales necesarias para impulsar su salida de los márgenes y su integración al circuito burgués. Ante la falta de perspectivas, su vida entonces se reduce a apurar el presente, desde los márgenes, sin conciencia del pasado (el franquismo) y, por tanto, sin la necesidad de luchar por el cambio hacia algo mejor, contemplando un futuro (el de la nueva España, moderna, democrática y consumista) que no les propone nada. El desempleo y la falta de programas sociales no elimina en ellos la necesidad de consumir pero sí la posibilidad de hacerlo legalmente. Desprovistos de protección familiar y social, la única alternativa posible que les queda es la delincuencia (Ballesteros 2001 : 236).

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia porte un regard pessimiste sur les changements qui étaient en train de se produire en Espagne et fait un bilan plus qu'amer de la Transition, soulignant l'échec de la solution réformiste, malgré les changements politiques, les perdants restent toujours les mêmes.

A partir de *Navajeros*, il n'y a plus de projet d'émancipation sociale pour les laissés pour compte, qui passerait par l'éducation et le travail comme dans *Los placeres ocultos* ou par la culture et la conscience politique comme dans *El diputado*, c'est au contraire le déclassement qui guette les jeunes protagonistes, car si les problèmes liés à la marginalité concernaient les adolescents issus du lumpen-prolétariat dans le premier film *quinqui*, ceux-ci vont toucher également les milieux populaires dans *Colegas*, avant d'atteindre les classes privilégiées, à travers les fils d'un commandant de la Garde civile et d'un député basque nationaliste dans *El Pico*.

La corruption déplace la dépendance à la drogue comme motif dominant dans le second volet des mésaventures de Paco, le fils du commandant Torrecuadrada, il s'agit d'une corruption généralisée qui gangrène aussi bien les forces de l'ordre, que l'administration pénitentiaire, la justice ou même la presse : la Garde Civile continue de tirer les ficelles du trafic de drogue, un journaliste cynique, antithèse de celui de *Navajeros*, ne recule devant rien pour offrir les nouvelles les plus sensationnalistes à ses lecteurs. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia devient plus pessimiste et désespéré. Il n'y a plus de fenêtre ouverte sur l'espoir, le sacrifice expiatoire – ici celui du commandant Torrecuadrada – ne débouche plus, on l'a vu, sur un processus cathartique comme dans *Colegas*, qui se terminait par la possibilité d'une vie meilleure et plus libre pour José et Rosario loin du quartier qui les avait vus naître.

La estanquera de Vallecas, avec ses personnages pathétiques de perdants, cernés de toutes parts par le cirque médiatique, nous plonge à nouveau quelques années plus tard, au cœur d'un quartier populaire frappé par la crise économique et le *desencanto*. Cette comédie tragi-comique qui revêt aussi une dimension parodique constitue le chant du cygne du cinéma *quinqui* et clôt une série d'œuvres axées sur des personnages d'exclus et les transformations que connaît l'Espagne de la Transition. Après cela, un long silence, Eloy de la Iglesia sera lui-même happé par la marginalité qu'il avait si souvent évoquée dans ses films et qu'il connaissait déjà de l'intérieur.

Pourtant, le cinéma *quinqui* d'Eloy de la Iglesia ne se satisfait pas d'un simple constat pessimiste, comme le signale Maxime Breysse (2011a : 99), il « invite son public à dépasser cette fatalité par l'action sociale et l'engagement politique ». Avec un grand souci didactique, Eloy de la Iglesia met à nu les mécanismes économiques, sociaux, familiaux qui mènent une partie de la jeunesse à l'exclusion. A partir du destin tragique des personnages *quinquis* et de la dure réalité des banlieues qu'il décrit, le réalisateur cherche à provoquer une prise de conscience chez le spectateur qui doit mener à une réaction hors des salles obscures. Ses films *quinquis* dépassent le cadre générique originel pour s'intégrer pleinement dans la cohérence d'une filmographie engagée qui ne cesse de dénoncer, à partir de ses marges, les travers d'une société profondément injuste.

TROISIEME PARTIE

Un cinéma de la transgression

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia a certes ouvert la voie à de nouveaux modèles de représentation dans le cinéma espagnol, en plaçant des identités hétérodoxes et des thématiques propres à la marge au centre du dispositif cinématographique, mais dans le cadre plus vaste d'un projet cohérent consistant à questionner les normes en vigueur dans les domaines esthétique, social et politique, il assume également une fonction critique qui passe par la transgression des règles et des valeurs communément admises.

Le réalisateur mène à bien ce projet dans les limites bien définies d'un cinéma destiné au plus grand nombre et il doit tenir compte d'une double contrainte : la censure politique tout d'abord, qui jusqu'en 1977 surveille d'autant plus près sa filmographie que celle-ci affiche l'ambition de toucher le grand public ; et d'autre part, les mécanismes de production propres au cinéma commercial qui subordonnent la matérialisation des projets cinématographiques à des impératifs de rentabilité économique, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. Eloy de la Iglesia reconnaissait en 1976 dans un entretien la faible marge de manœuvre qui était la sienne et les détours qu'il devait prendre pour introduire dans son cinéma un propos personnel critique :

El resultado económico de un film tiene una importancia decisoria para la carrera profesional de un director. Esto hace que sus intereses se hagan forzosamente comunes a los del productor. El director se ve obligado a servir todos los intereses de los distintos sectores de la industria, así como a estar siempre dispuesto a no defraudar a los medios de financiación sea cual sea su origen. [...]

El director, en la mayoría de las ocasiones, tendrá que introducir su ideología dentro de la película en la que oficialmente figura como autor casi a traición, intentando burlar todo tipo de vigilancia tanto de la productora como de los organismos censores (Maqua et Pérez Merinero 1976 : 74-75).

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier ses nombreux démêlés avec la censure, mais même après la disparition officielle de celle-ci, pendant la Transition, trois de ses films : *El diputado*, *El sacerdote* et *La mujer del ministro* seront classés S, une catégorie normalement réservée à la production pornographique *soft*, une

décision qui fut interprétée comme une forme de censure politique. L'expérience malheureuse de *Galopa y corta el viento*, le scénario signé par Eloy de la Iglesia et Gonzalo Goicoechea qui rencontra mille difficultés pour être financé et ne put jamais être tourné, montre que pour l'industrie aussi la provocation avait ses limites. En dépit de la potentielle rentabilité commerciale du film, certains tabous étaient encore tenaces et avaient un effet dissuasif, « al parecer aún no hay la suficiente democracia para que se pueda narrar una historia de amor entre un etarra y un guardia civil » regretta amèrement Eloy de la Iglesia (C.F. 1986)¹.

A l'intérieur de ces limites, malgré la surveillance de la censure dans un premier temps, puis profitant au contraire du contexte de relâchement de l'après-dictature, particulièrement propice aux provocations et transgressions en tous genres (Larraz 1986 : 248-251, Seguin 1994 : 91-92), le réalisateur pratique un cinéma « à haut risque » (Aguilar *et al* 1996 : 11) qui indispose les autorités aussi bien que la critique. Eloy de la Iglesia parvient à développer tout au long de sa filmographie un discours particulièrement subversif qui questionne et franchit constamment les limites communément admises et bouscule les barrières entre haute culture et culture populaire, cinéma d'auteur et cinéma commercial, réflexion politique et divertissement. Le résultat est un cinéma hybride qui interroge les codes de la représentation et les consensus en vigueur dans la société.

La transgression présuppose l'idée de frontière, de limite, et en ce sens, elle peut déboucher sur l'exploration de nouveaux horizons et devenir une forme d'émancipation. De même, l'acte transgressif tire son pouvoir de la force d'intégration ou d'imposition des principes moraux, sociaux ou de conduite qu'il prétend remettre en cause (Boix 2011 : 17). On remarquera que même à une époque où les règles se relâchent, où tout semble en apparence permis, à mesure que la société espagnole s'affranchit politiquement et moralement des structures de la dictature, balayant au passage nombre d'interdits, la capacité de provocation d'Eloy de la Iglesia reste intacte.

¹ Voir à ce sujet l'excellente analyse d'Emmanuel Le Vagueresse 2014.

CHAPITRE 1.

La radicalité esthétique

1. Une esthétique en marge

1.1 Recherches formelles

Beaucoup de critiques ont insisté sur le manque d'intérêt du cinéaste pour la « forme cinématographique », Eloy de la Iglesia serait selon eux un réalisateur uniquement préoccupé par le récit et le message qu'il souhaite délivrer au spectateur. C'est par exemple le cas de Carlos Aguilar (1996 *et al.* : 12) qui écrit : « Todas sus películas fueron realizadas por un hombre muy joven y vigoroso, más preocupado por el fondo que por la forma » ou encore de Casimiro Torreiro, qui parle de « descuido formal » (1996a : 16).

Contrairement à cette idée largement répandue, nous pensons que l'esthétique n'est pas une préoccupation secondaire, mais bien une question centrale dans l'œuvre du cinéaste. On trouve en effet chez lui une réflexion permanente sur l'adéquation du langage cinématographique aux objectifs idéologiques. Comme l'a très bien vu Maxime Breysse (2011a : 33-34) au sujet de ses films *quinquis*, il y a toujours dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia « un lien profond entre recherche formelle – qui regroupe jeux génériques et conceptions esthétiques – et narration filmique ».

Le réalisateur se charge de réfuter lui-même une autre idée reçue : l'apparente pauvreté esthétique, l'aspect souvent peu soigné des images ou le caractère purement fonctionnel de la mise en scène ne sont pas des déficiences dues à un manque de moyens matériels, mais bel et bien le résultat de choix esthétiques assumés. Il précise à ce sujet : « [...] aunque traten a veces de ambientes cutres, son películas relativamente caras, hechas con medios, con rodajes nada apresurados y donde la pobreza ambiental no se corresponde con la de producción; están muy cuidadas » (Aguilar et Llinás 1996 : 136).

C'est pourquoi nous partageons sans réserve l'opinion de Julio Pérez Perucha et Vicente Ponce selon laquelle la radicalité d'Eloy de la Iglesia réside tout autant

dans les sujets traités que dans l'esthétique des films. Les auteurs incluent sa production parmi les œuvres les plus subversives de l'époque de la Transition, qu'ils décrivent de la manière suivante :

Casi todas ellas son políticamente radicales por cuanto hunden sus propuestas en aquello que la sociedad civil reprime como indeseable y prefiere no decirlo. [...]. Casi todas ellas son textualmente radicales dado que atacan y agrietan convenciones cinematográficas acreditadas, modelos de representación institucional anejos (Perucha et Ponce 2011 : 254-255).

Les choix esthétiques d'Eloy de la Iglesia sont conditionnés dans une large mesure par le contexte socio-politique du moment de la réalisation. Pendant la dictature, les impératifs de la censure l'amènent à cultiver un « art du détour » (Breysse 2011a : 24) qui passe par l'allégorie ou le détournement des genres populaires, point sur lequel nous reviendrons. Les nouvelles possibilités d'expression qui accompagnent le changement politique lui permettent ensuite de se confronter à la réalité contemporaine de l'Espagne. Ses choix esthétiques se dépouillent, privilégiant un langage direct et simple, simpliste diront ses détracteurs, qui n'hésite pas à montrer frontalement et dans une perspective critique, des aspects inédits et conflictuels de la société espagnole de son temps.

Le metteur en scène élabore un style, une esthétique propre, parfaitement identifiable et reconnaissable pour une grande partie du public, créant de film en film un « horizon d'attente ». Son seul nom convoque par avance toute une série d'éléments distinctifs : des sujets sulfureux, un traitement irrévérencieux associé à un fort impact visuel. Un parfum de scandale entoure la sortie de ses films, parfois savamment entretenu, bien qu'il s'en défende, par le réalisateur lui-même, passé maître dans l'art de l'autopromotion.

Diego Galán voit dans son œuvre l'aboutissement de cette troisième voie, entre films de festivals et films commerciaux, que le cinéma espagnol avait vainement tenté de développer à la fin du franquisme. Il écrit :

[...] quizá esté aquí esa 'tercera vía' antes soñada, y que fue también discutida, vapuleada y prácticamente suspendida. Con las excepciones de intentos de comedias de costumbre, de sainetes críticos, poco apreciados en su momento, el cine español no se había abierto a la posibilidad de esta perspectiva, que, con errores, insuficiencias o torpezas, si se quiere, Eloy de la Iglesia viene desarrollando desde

películas desiguales, pero apasionadas y valerosas. La temática del cine popular continúa abierta (Galán 1979b).

Esteve Riambau (1997 : 180) parle quant à lui d'une « quatrième voie » pour qualifier le cinéma d'Eloy de la Iglesia, soulignant par là même sa spécificité dans la cinématographie espagnole des années 70 et 80, alors que Carlos Losilla évoque « un style marginal », marque de fabrique d'un cinéma à contre-courant des discours du discours dominant et de la « légalité esthétique » qui prévaut à l'époque :

A partir de 1976, por el contrario, cuando el cine español se entrega a una progresiva europeización, cuando el acabado técnico de sus productos se convierte en una cuestión cada vez más importante, cuando la pulcritud de la *qualité* acaba dándose la mano –durante el reinado socialista– con el elegante desaliño posmoderno, la respuesta de De la Iglesia adquiere un matiz todavía más extremista. Nada de comedias sofisticadas, nada de dramas rurales que parecen vestidos por Armani, nada de decorativas adaptaciones literarias. En lugar de ello, películas en carne viva sobre la delincuencia y la marginación, denuncias políticas de inusitado radicalismo ideológico, incómodos discursos sobre el poder y sus ramificaciones, sangrantes relatos sobre la lucha de clases. Y por si fuera poco, narraciones en bruto que desprecian cualquier tipo de compromiso “cultural” o “artístico”, que se olvidan por completo del decoro estético burgués [...] (Losilla 1996 : 74).

La filmographie d'Eloy de la Iglesia se place en effet en marge des modèles habituels à l'œuvre tant dans le cinéma d'auteur ou de qualité, par son esthétique, que dans le cinéma commercial, par le discours idéologique qui la sous-tend. Car la transgression est également d'ordre esthétique, ses films sont tout aussi audacieux, risqués et provocateurs, par la façon de narrer les histoires et les images qu'ils montrent que par les sujets abordés. Son cinéma fonctionne en effet sur une tension permanente qui met à l'épreuve les interdits et les seuils de tolérance propres à son époque. Il balaye les bienséances et s'affiche en révolte contre un conformisme moral et esthétique. Soucieux d'explorer des territoires nouveaux, le réalisateur teste en permanence la frontière entre le tolérable et l'inacceptable dans la monstration, soulignant ainsi la permanence d'un certain nombre de tabous dans une société en évolution.

1.2 L'ambition d'un cinéma populaire

Pour aborder les sujets les plus polémiques du moment, Eloy de la Iglesia s'est toujours situé sur le terrain du cinéma populaire, dont le but est avant tout de toucher un public très large, et n'a jamais été tenté par un cinéma *underground*, diffusé hors des circuits officiels et réservé à une élite intellectuelle, considérant que son incapacité à toucher le grand public désamorçait par avance son pouvoir de contestation. Il déclarait en 1981 :

Lo que a mí me gustaba era hacer un cine que la gente viera mucho y que tuviera la máxima audiencia posible. Por eso cuando comencé a hacer televisión comprendí que aquél era el medio natural en el que me hubiera gustado seguir desenvolviéndome. Pero eso era imposible en aquella época... y en ésta. No me interesaban esos planteamientos de hacer cine para los amigos o de llevar la película a un barrio para que la vieran doscientas personas... y hasta que llegues a otro barrio pueden pasar cinco años. Una película mía sin espectadores no tiene ninguna razón de ser. Ni la tenía cuando empecé ni la tiene ahora. Prefería llegar a la gente a través del cine de su barrio que a través de proyecciones marginales, pues lo que cuento hay que contárselo al mayor número posible de gente y para ello son más adecuados los cauces industriales. (Llinás et Téllez 1981 : 29).

Sa filmographie vise le même public populaire qui s'esclaffe devant les comédies de *mariquitas* ou les satires anti-démocratiques, ou qui se laisse émoustiller par les prétendues audaces du *destape*, mais avec un discours tout autre. A ce même public elle offre quelque chose de radicalement différent. Eloy de la Iglesia prend l'exemple de l'homosexualité pour illustrer cette différence de traitement entre son cinéma et les comédies populaires :

[...] lo que se buscaba en ellas de lo popular era la alienación de lo popular. Las mías son todo lo contrario: son temas insólitos, donde se le habla al público de cosas que nadie le ha hablado antes. [...] Incido en los mismos temas, pero las informaciones que doy son contrarias a las de ese cine. La marginación, para aquellos directores, era un motivo de burla, mientras que yo trato de contemplar esa problemática desde una perspectiva sincera y liberalizadora. Mi 'moral' es totalmente contraria a las de esas películas, aunque aspiro a tener la misma audiencia (Galán : 1979b).

Dans ces mêmes déclarations à Diego Galán, il insiste sur sa volonté d'aller à la rencontre du grand public et de l'intéresser par des histoires qui lui parlent, tout en introduisant des thématiques inhabituelles et un point de vue radical sur la société contemporaine :

Con todos los riesgos que puede sufrir el término ‘popular’ y las manipulaciones que sufre, es, sin embargo, mi mayor preocupación. [...]

Hay que utilizar, por lo tanto, trucos de reclamo si aspiras a que vayan y a que, una vez allí, sigan con interés la información que les estás dando.

Un cinéma véritablement populaire est pour lui un cinéma qui ne s’adresse pas à une élite intellectuelle ou sociale mais bien au peuple, qui se met au service de ses intérêts de classe pour contribuer à son émancipation. Il explique :

Mi cine es de los que menos concesiones hacen en este país [...]. Mis películas pueden estar hechas dentro del planteamiento industrial, pero son totalmente sinceras. [...] doy prioridad a los espectadores de una clase con la que me siento comprometido, a la que me gusta contar las cosas (Bayón 1983).

Le type de spectateur qui intéresse le cinéaste est celui des quartiers populaires, c’est à lui qu’il s’adresse en priorité, dans un contexte à priori adverse qui voit de profonds changements sociologiques dans la fréquentation cinématographique. On assiste en effet à une baisse significative des entrées en salle et de plus, le cinéma s’est embourgeoisé, le public dominant n’est plus celui des cinémas de quartier, il est plus éduqué et cinéphile qu’auparavant². Dans l’entretien avec Francisco Llinás et José Luis Téllez publié dans la revue *Contracampo*, Eloy de la Iglesia confie :

[...] la mayor satisfacción profesional que me he llevado ha sido este verano en un cine de Getafe, donde los chavales, viendo *Navajeros*, destrozaron la pantalla a botellazos en esa escena en la que salen los guardias civiles disparando antes de preguntar. Satisfacciones de esas me he llevado bastantes. Desde luego *Navajeros* es la que me ha dado más gratificaciones en ese sentido. [...] Ese contacto tan directo que tienen muchas de mis películas es la verdadera base de su comercialidad, porque son películas sin apoyo crítico, sin la ayuda de ninguna de las plataformas que ayudan a comercializar el cine (Llinás et Téllez 1981 : 30).

Dans la même entrevue, il rapporte que *Navajeros*, malgré une excellente recette, fut retiré de l’affiche du cinéma de centre-ville dans lequel avait eu lieu la première, pour éloigner les bandes d’adolescents de banlieue qui l’avaient littéralement pris d’assaut, un public bruyant et remuant, jugé indésirable par la direction parce qu’il déclassait la salle et faisait fuir les spectateurs « respectables ».

² Comme le lui font remarquer Francisco Llinás et José Luis Téllez (1981 : 31) : « Tu imagen es muy poco confortable para el espectador dominante hoy, que ya no es aquel de los cines de barrio ».

Pour s'adresser à son public, Eloy de la Iglesia privilégie un langage cinématographique simple et direct qui lui permet d'atteindre le plus grand nombre, considérant que le seul art véritablement populaire est le spectacle de masse. Cet objectif était présent dès le début de sa carrière, comme le montrent ces déclarations à Mr. Belvedere publiées en 1972 dans *Nuevo Fotogramas* au moment de la sortie de *La semana del asesino* :

Pretendo que mis películas sean absolutamente populares. El cine de Saura parte de una gran voluntad de autor. Quiere servir a un pueblo. Lo que pasa es que la ortografía con que dirige este mensaje al pueblo es leído sólo por una pequeña selección. [...]

Yo creo que para llegar al pueblo, que es mi objetivo, no tienes más remedio que pasar por la taquilla (Belvedere 1972).

Rappelons que c'est ce caractère populaire qui lui avait attiré les foudres de la censure franquiste qui pouvait se montrer moins sévère avec les films destinés à être projetés dans les festivals (Sánchez-Biosca et Benet 2011 : 9-10). Cette dimension est également à l'origine du malentendu avec la critique, comme l'a signalé Paul Julian Smith dans une des premières études consacrée au réalisateur :

Los críticos españoles que vilipendiaron a Eloy de la Iglesia [...] razonaron desde criterios de cine de arte. Poco partidarios de la teoría del género que había hecho que los críticos franceses o norteamericanos revaloraran las películas populistas o de serie B, no lograron reconocer que el cine de "calidad" era una categoría históricamente construida (Smith 1998a : 163).

Avant lui, le critique Diego Galán, dès 1976, lors de la sortie de *La otra alcoba*, avait alerté de la nécessité d'une nouvelle approche critique pour appréhender l'œuvre d'Eloy de la Iglesia :

De cualquier forma, dentro de sus servilismos, de sus errores, de sus simplificaciones, de lo que se trata es de seguir la trayectoria de este autor, que, al tiempo que películas totalmente equivocadas, va realizando otras de mayor claridad que rompen moldes 'críticos' y que hay que afrontar – afortunadamente – desde perspectivas nuevas. Hay que ver *La otra alcoba* junto a un público que no reprima sus gritos o sus aplausos para ir entendiendo los planteamientos de La Iglesia (sic) (Galán 1976).

Le réalisateur assume l'absence de sophistication de ses films comme un choix esthétique qui privilégie l'immédiateté et la spontanéité. Il confiait dans un entretien en 1973 :

[...] para mí el cine como manifestación estilizada y sofisticada no me ha interesado nunca. Para mí el cine es una cosa que se va haciendo con sensaciones vividas en el mismo momento en que lo haces. [...] Creo que la improvisación es fundamental en cine, porque si no me aburriría hacerlo (Galán et Lara 1973).

Eloy de la Iglesia revendique un art engagé, fortement ancré dans le quotidien, à l'opposé de l'autonomie d'une création artistique déconnectée de la réalité politique et sociale de son temps. Son cinéma est un cinéma d'agitation politique et morale qui vise avant tout à interpeller le spectateur, afin qu'il réagisse et prenne parti par rapport au discours que lui présente le film.

Cet art authentiquement populaire prétend marquer une rupture avec les paradigmes esthétiques hégémoniques qui sont toujours ceux des classes dominantes, car l'art est aussi un enjeu de pouvoir³. Le réalisateur défend alors une position anti-auteuriste et anti-artistique en général. L'idée de l'art pour l'art et de l'œuvre pure se suffisant à elle-même lui semble éthiquement et socialement pernicieuse. Pour lui, l'art ne doit pas être coupé de la société ni de l'histoire mais servir au contraire à appréhender les enjeux du réel et contribuer à l'émancipation des classes dominées. Il doit avant tout être porteur de critique et de subversion, mettre en cause la normalité et bouleverser les traditions esthétiques et la société dans son ensemble.

Il tient des propos très tranchés contre le concept d'auteur, en phase avec les postulats défendus à l'époque par la revue *Contracampo* dont les collaborateurs défendent son cinéma envers et contre tout. Il déclare :

Yo estoy en contra del concepto de autor, sólo sirve para perpetuar una idea de eso que llaman 'arte', que es una concepción ideológica que desprecio : creo que tras este concepto está toda la opresión de las clases dominantes, diciendo, hablando y contando a las clases dominadas lo que se quiere contar y lo que se quiere que esas clases piensen y asimilen (Llinás et Téllez 1981 : 30).

³ Voir le concept de culture légitime développé par Bourdieu dans *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979).

1.3 Contre le bon goût

Le cinéaste veut à tout prix se démarquer de l'idéologie esthétique bourgeoise. Il met en question dans sa mise en scène la notion de bon goût, à laquelle il substitue celle de mauvais goût, voire de dégoût. Les images choquantes, la représentation explicite de la sexualité, la vulgarité et le langage cru font partie des armes utilisées pour stigmatiser l'hypocrisie bourgeoise et son culte des convenances. Il dynamite les règles de la bienséance et de la juste mesure par une esthétique de l'excès, de la stridence et de la provocation.

Ses attaques ne ménagent pas l'intelligentsia de gauche, prisonnière elle aussi des mêmes canons esthétiques, comme il l'affirme sans ambages : « Mis películas no van dirigidas a la progresía y sus esquemas estéticos, porque esa progresía es heredera de toda la ideología pequeñoburguesa de los años del franquismo » (*El País* 1979d). Des réflexes de classe que partage aussi la critique progressiste, comme il le confie dans un entretien publié par *Contracampo* :

Lo que pasa es que la mayoría de esos críticos « progresistas » en realidad están de acuerdo con lo que decía *El Alcázar*, pero emplean la coartada estética para ocultar su oposición ética ; [...] a la mayoría de esta crítica « culta », tanto por su origen como por su ejercicio de clase, les viene muchísimo mejor otro tipo de cine distinto al mío (Llinás et Téllez 1981 : 31).

Eloy de la Iglesia se rebelle ainsi contre une doxa esthétique, le « centrisme » standardisé du cinéma « de qualité » promu par les institutions et la critique la plus conservatrice (Rodríguez et Gómez 1997 : 206). Son cinéma, brut, grossier, irrévérencieux jure avec cette conception du septième art (voir Hopewell 1989 et Palacio 2011 : 26-27). Il s'en démarque par l'utilisation d'images moins policées, un travail de la caméra où la virtuosité se fait discrète⁴, des décors inhabituels (les marges de la ville, les terrains vagues, la prison), la présence d'acteurs non professionnels aux côtés de comédiens reconnus. L'aspect brut et peu soigné des images correspond à une volonté esthétique, celle d'un cinéma viscéral qui privilégie avant tout la spontanéité et la sincérité du propos.

⁴ Le plan séquence de l'anniversaire de Paco – pour ne citer qu'un exemple – dans *El pico* démontre néanmoins la maîtrise technique du réalisateur.

Ce cinéma très direct fait constamment appel à l'émotion et au sens moral du spectateur. Rien ne doit venir contaminer la clarté du récit, l'absence de « bruits » doit éviter toute ambiguïté qui ferait obstacle à la réception du message. Comme le résume Javier Vega (1981 : 25), « se trata de un cine de enunciados donde todo se subordina al 'quod erat demonstrandum' ». Comme nous le verrons, il ne ménage pas les effets mélodramatiques, grandit le héros face à l'adversité. D'une certaine façon, il se pose en héritier de la littérature populaire, d'une esthétique prémoderne.

Contre le bon goût et le sens de la mesure, caractéristiques de l'esthétique bourgeoise, il n'hésite pas à grossir le trait, à recourir à l'hyperbole, et aux métaphores les plus élémentaires, qui conforment selon Casimiro Torreiro (1996a : 16) le « style Eloy de la Iglesia ». Ainsi, dans *La otra alcoba*, pour signifier l'avalissement de la grande bourgeoise qui déroge à son rang en se donnant à un employé de station-service, il la montre dans une scène onirique faisant l'amour dans l'huile de vidange, puis marque un contraste avec la pureté de la neige immaculée. La scène d'amour entre le jardinier et la secrétaire est montée en parallèle avec un plan du jet d'eau jaillissant de la fontaine dans *La mujer del ministro*. Pour évoquer la vigueur sexuelle des héros populaires face aux bourgeois stériles ou impuissants, il les représente un tuyau à la main à la station-service où travaille Juan dans *La otra alcoba*. Ces plans seront d'ailleurs repris dans *Los placeres ocultos*, au moment où le personnage du banquier s'incline pour faire une fellation à un jeune gigolo dans un cinéma qui projette *La otra alcoba*. Rafael, dans *La mujer del ministro*, apparaît souvent en train d'arroser le jardin, là encore avec une symbolique phallique très marquée. Des détails qui provoquaient des rires complices dans les salles de cinéma, comme en témoignent Francisco Llinás et José Luis Téllez (1981 : 31-33) mais qui avaient aussi le don d'horripiler une grande partie de la critique.



La otra alcoba 00:45:38



Los placeres ocultos 00:58:38

La mise en scène pleine d'insistance, schématisée, accentue les clichés dans la présentation des personnages, ne recule pas devant l'emphase, multipliant les gros plans et les plans d'insert. Le réalisateur s'est expliqué sur l'utilisation qu'il fait de l'échelle des plans par le désir de donner une visibilité ou d'amplifier certains aspects de la réalité jusque-là inédits au cinéma :

En la narrativa convencional, el uso del lenguaje tiende a disimularse y yo procuro ser muy consciente de lo que hago, de la importancia ideológica que tiene situar la cámara en una u otra posición; por eso ciertas cosas saltan mucho a primer término. [...] Porque en todo el cine la distancia y ángulo a que se toma el plano sirven precisamente para subrayar lo que se dice. Lo que ocurre es que yo subrayo otras cosas distintas a las del cine habitual (Llinás et Téllez 1981 : 33).

1.4 Images choc et impact visuel

Dès qu'il en a la possibilité, Eloy de la Iglesia n'hésite pas à montrer frontalement et en gros plan ce que la décence et les convenances sociales reléguent habituellement dans l'ellipse et le hors champ, en tout cas dans le cinéma grand public, contribuant résolument au phénomène que Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio (2004 : 14) ont décrit comme « la progresiva ampliación de lo decible ». Le cinéaste va très vite et très loin, repoussant sans cesse les limites de la représentation, il s'agit de lever les interdits, d'exposer au grand jour ce que la société occulte dans la sphère publique. Désormais les faux-semblants ne seront plus de mise, tout est dans le cadre, tout se veut visible.

Les films privilégient une rhétorique de l'image choc destinée à créer un fort impact visuel chez le spectateur, multipliant les plans qui sont autant de défis par rapport à ce qui est considéré comme de bon ton au cinéma. C'est la tête d'un nouveau-né sortant du vagin filmée en gros plan dans la scène finale de *Navajeros*, les préparatifs sordides d'un avortement clandestin dans *Colegas*. C'est encore l'aiguille pénétrant en gros plan dans la veine, lors de la séquence hyperréaliste du premier shoot dans *El pico*.



El pico 00:15:13

Dans ce même film, la mère toxicomane d'un nourrisson trempe sa tétine dans l'héroïne pour calmer son addiction prénatale. On pourrait multiplier à l'envi les exemples de scènes choquantes ou perturbantes pour les standards de l'époque. Dans *El sacerdote*, les jeunes compagnons de jeu du père Miguel se baignent nus dans la rivière, et après avoir comparé la taille de leur pénis, assouissent leurs pulsions adolescentes avec des oies, des images qui, comme le reconnaît le réalisateur n'auraient pas pu être tournées dix années plus tard (Aguilar et Llinás 1996 : 140). Le film contient une des scènes les plus brutales qui aient été montrées jusque-là dans le cinéma espagnol. Tandis qu'ironiquement un chœur d'enfants chante « Noche de paz » la nuit de Noël, le père Miguel s'émascule avec des cisailles de jardinier. Dans *Miedo a salir de noche*, Paco s' imagine très graphiquement qu'un des délinquants qui le terrorisent arrache le mamelon de sa femme avec des tenailles. Le spectateur surprend une fellation furtive dans la pénombre d'une salle de cinéma dans *Los placeres ocultos*, est témoin du viol du protagoniste dans *Navajeros* et *El pico 2*, assiste à des orgies homosexuelles dans *El diputado*. La première partie fine mêle dans un appartement bourgeois de jeunes prostitués dénudés à des hommes plus âgés vêtus de peignoirs de soie. Des couples font l'amour par terre, un homme d'âge mûr fait une fellation à un jeune garçon. Dans la deuxième, le propriétaire des lieux joue les voyeurs et demande à Juanito et à la jeune femme, avec laquelle celui-ci est en train de faire l'amour de mettre de la cocaïne sur leurs sexes.



El sacerdote 01:20:23



El diputado 00:25:00



El diputado 00:25:03



El diputado 00:25:53

Dans une perspective subversive, le réalisateur prend plaisir à représenter des situations que la bienséance ou la morale réproouvent, car comme nous le rappelle Yannick Dehée dans son ouvrage *Mythologies politiques du cinéma français* (2000 : 63) : « Après 'l'ordre public', la deuxième contrainte politique qui pèse sur le cinéaste est celle des 'bonnes mœurs', c'est à dire l'ensemble des normes et des valeurs qui gouvernent les comportements dans la sphère privée ».

A ce propos, l'analyse que fait Carlos Roldán de *El pico* est particulièrement éclairante des réactions offusquées d'une bonne partie de la critique face aux provocations et à la vulgarité du cinéma d'Eloy de la Iglesia :

El largometraje, [...] cuenta con secuencias francamente indigeribles para estómagos delicados y mentes conservadoras. Todas las escenas con jeringuillas de por medio, el menaje à trois entre los dos amigos y la prostituta, la evidencia de que Paco se ha acostado una vez con el escultor [...] para conseguir dinero, son momentos de una crudeza inédita en la pudorosa etiqueta 'cine vasco'. [...] La verdad es que *El pico* se resiente en muchos momentos de ese toque vulgar tan frecuente en la obra de este polémico cineasta. [...] El mismo punto de partida, relacionar de algún modo a los dos sectores más enfrentados de la sociedad vasca, presupone una tendencia deliberada al escándalo gratuito (Roldán 1999 : 208).

Le motif du voyeur, de la pulsion scopique, métaphore évidente du cinéma, est présent dans beaucoup de ses films. Souvent les personnages sont épiés à leur insu par un voyeur qui fait office de relais pour le regard du spectateur. Parfois, c'est le spectateur lui-même qui assume directement ce rôle de voyeur accédant à des moments d'intimité de la vie des protagonistes, il pénètre ainsi dans le secret de la chambre que partagent les trois frères de *Colegas* et est témoin d'« une séquence érotico-comique » (Breysse 2011a : 131) au cours de laquelle deux des adolescents se masturbent puis s'essuient avec une chaussette sale en présence des autres. On surprendra ensuite les jeunes garçons nus dans la salle de bain. On assiste également en voyeur au strip-tease du pompiste de *La otra alcoba* qui se déshabille dans le vestiaire avant de prendre son service. Le même personnage se masturbe, plus loin dans le film, dans les toilettes de la station-service, cette scène aura son pendant féminin. Diana, l'objet du désir de Juan se caresse elle aussi face à un miroir, mais si l'autostimulation féminine était une figure obligée du cinéma érotique, il en allait tout autrement de la masturbation masculine, totalement proscrite des images.

Comme le résumait Ramon Freixas et Joan Bassa :

[...] en Eloy de la Iglesia es loable su desafío de lo políticamente correcto. Su tratamiento del sexo, aunque hoy pueda leerse como una sensibilidad deliberadamente *trash*, es un arma arrojadiza disparada contra el estreñido *establishment* (incluido el *lobby* rosa) y desarrolla una fecunda praxis de la provocación. [...] La sutileza y el disimulo no van con él, pero no cesa en su denuncia del fariseísmo social imperante (Freixas et Bassa 2005 : 250).

Ces images deviennent ainsi le symbole d'une cinématographie émancipée, libérée des tabous idéologiques et esthétiques qui l'avaient jusque-là muselée. En dynamitant les conventions liées à la représentation dans une société habituée à occulter et à taire, il s'agit de déstabiliser le spectateur, de l'agresser visuellement, pour susciter chez lui des réactions émotionnelles fortes.

La représentation de la sexualité joue un rôle important dans ce dynamitage et va bien au-delà de simples intentions érotiques. Dans *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, Brian McNair soutient que la transgression sexuelle est un moyen de résistance et de subversion et que bien souvent, derrière le recours à celle-ci dans la littérature, le cinéma et les autres arts visuels, se cachent beaucoup plus que des motivations érotiques. Mais il souligne aussi que la plupart du temps les artistes ont dirigé leurs attaques contre la morale bourgeoise bien plus que contre les valeurs patriarcales et que de ce fait la transgression est restée largement misogyne et homophobe (McNair 2002 : 173). Ainsi, en Espagne, les prétendues audaces du *destape* se révèlent totalement inoffensives pour l'ordre social, car elles ne font que reproduire les stéréotypes traditionnels d'une société patriarcale et hétéronormée (Melero Salvador 2011a : 126-144). Car comme l'expliquent Pablo Pérez Rubio et Javier Hernández Ruiz, la vague du *destape* ne porte pas de véritable projet de libération sexuelle :

[...] este subgénero, si bien instaurará en nuestras pantallas un aire de liberación sexual escópica, no deja de erigirse en un intento por comercializar y rentabilizar – y, por tanto, domesticar – la anhelada muestra de cuerpos desnudos y coitos simulados, pero casi nunca en una apología valiente y arriesgada de la liberación del goce (tanto masculino como femenino, y no sólo heterosexual) (Rubio et Ruiz 2004 : 161).

Cependant, lorsque la pornographie *soft* envahit les écrans, Eloy de la Iglesia trouve encore le moyen de bousculer les règles de cette nouvelle normalité qui consacre la banalisation du sexe. Ses films se focalisent autour de pratiques

considérées comme déviantes qui obligent à remettre en question les idées reçues. En mettant en scène un désir protéiforme qui se décline en autant de manifestations hétérodoxes, le réalisateur attaque non seulement la morale bourgeoise mais surtout les valeurs patriarcales qui sous-tendent la société, c'est ce qui distingue son cinéma des guignolades érotiques du *destape*. Il utilise le pouvoir transgresseur de la subversion érotique pour attaquer les fondements mêmes de la société patriarcale. La scène dans laquelle Carmen, Roberto et Juanito s'embrassent passionnément avant de faire l'amour dans *El diputado* fit couler beaucoup d'encre à l'époque et provoqua des réactions extrêmement gênées chez de nombreux critiques. Norberto Alcover (1979a : 38) qualifie ainsi cette séquence de totalement gratuite et considère qu'elle provoque « [una] hilaridad que acaba de redondear la molestia ». Les scènes érotiques de trio explicites ou suggérées étaient pourtant monnaie courante dans le cinéma S, mais il s'agissait toujours de la combinaison deux femmes pour un homme, avec celui-ci en position dominante. Emmanuel Le Vagueresse qualifie ce ménage à trois d'un nouveau type de tentative radicale de « renouvellement social-sexuel » (2009 : 361). La scène elle-même a été considérée comme emblématique du cinéma de la Transition⁵. Eloy de la Iglesia brouille les frontières entre homosexualité et hétérosexualité qui ne sont pas considérées comme des catégories exclusives et propose des alternatives transgressives au couple et à la famille traditionnelle.

Avec *El diputado*, en 1979, le public espagnol faisait l'expérience inédite de la fin du tabou de la représentation de la sexualité homosexuelle masculine, celle-ci revêt une dimension particulièrement transgressive à un moment où l'homosexualité est encore un délit passible de peines d'emprisonnement. Alors que le sexe saphique, destiné à un public masculin hétérosexuel, était profusément exploité dans un cinéma érotique en plein essor, le sexe entre hommes restait encore totalement absent des écrans espagnols. Même dans les films traitant le sujet de l'homosexualité, les scènes de sexe étaient soigneusement renvoyées vers l'ellipse ou le hors champs. Comme l'explique Alejandro Melero :

[...] para los cineastas de la Transición, el uso de sexo gay era un límite difícil de cruzar. Las primeras películas que trataron la homosexualidad eran muy

⁵ Le photogramme du plan où les trois personnages s'embrassent, filmés en gros plan, illustre la couverture de l'ouvrage *Voces en la niebla: el cine durante la Transición Española* (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2004).

cuidadosas a la hora de representar actos sexuales y, aunque flirteaban con la idea de transgredir este tabú, no fue hasta *El diputado* cuando se traspasó el límite (Melero 2011a : 141).

Le chercheur considère qu'aucun film espagnol et très peu d'œuvres étrangères étaient jusque-là allés aussi loin dans la représentation du sexe gay (2011a : 136). Gonzalo Goicoechea, co-scénariste du film et collaborateur habituel d'Eloy de la Iglesia, lui a confié quelles étaient les intentions du réalisateur :

Queríamos meter lo máximo posible, llegar tan lejos como pudiésemos. A Eloy le daba completamente igual lo que dijera la prensa y la crítica y además podía permitírsele porque sus películas anteriores, por ejemplo aquella con Ana Belén, que ya habían sido bastante 'guarras', habían tenido mucho éxito. [...] Eloy quería... buscaba eso, llegar a donde no habían llegado antes otros (Melero 2011a : 139).

Dès la première version du scénario, les auteurs avaient accordé une importance toute particulière aux scènes de sexe, au point d'ajouter en annexe un texte intitulé « Algunos datos biográficos sobre la vida sexual de Roberto Noguera [Orbea dans la version finale] » (Melero 2011a : 140).

Dans *El diputado*, Eloy de la Iglesia s'attaque à deux puissants tabous, le sexe homosexuel et le nu masculin, y compris la représentation des organes génitaux. Il abandonne la rhétorique de la connotation, habituelle jusqu'alors au cinéma, en faveur de la représentation directe d'actes sexuels homosexuels dans les scènes d'amour entre Roberto et les jeunes prostitués ou lors des deux séquences d'orgie présentes dans le film. Eloy de la Iglesia a ainsi ouvert la voie à d'autres réalisateurs qui vont à leur tour, dans les années 1980, repousser les limites et explorer le pouvoir transgresseur de la représentation visuelle du sexe gay (Melero 2011a : 141). Les violentes réactions d'une partie de la critique, aussi bien de gauche comme de droite, rendent compte du caractère transgressif et dérangeant du film qui va bien au-delà de son impudicité.

On peut à ce sujet constater la distance qui sépare *El diputado* de *Los placeres ocultos*, tourné deux ans auparavant. Rappelons que dans ce film, interdit pendant plusieurs mois par la censure, le jeune garçon sur lequel le protagoniste a jeté son dévolu est hétérosexuel et ne répond à aucun moment à ses avances. Le film

commence alors qu'un jeune gigolo avec qui Eduardo vient de faire l'amour se douche et se rhabille. Plus tard, Eduardo se contente d'épier les ébats de son jeune protégé avec une prostituée puis de contempler son corps nu endormi en le caressant doucement du bout des doigts. Le scénario prévoyait une scène plus explicite qui fut supprimée au tournage. Dans celle-ci, Eduardo se collait à Miguel qui conduisait une moto et était pris d'un orgasme au simple contact du corps du jeune homme. Le spectateur assiste néanmoins à une fellation pratiquée par Eduardo à un jeune gigolo dans la pénombre d'un cinéma. Plus de vingt ans plus tard, dans un contexte tout différent, la critique relèvera encore l'audace de la représentation du sexe homosexuel dans *Los novios búlgaros*, le dernier film tourné par Eloy de la Iglesia.

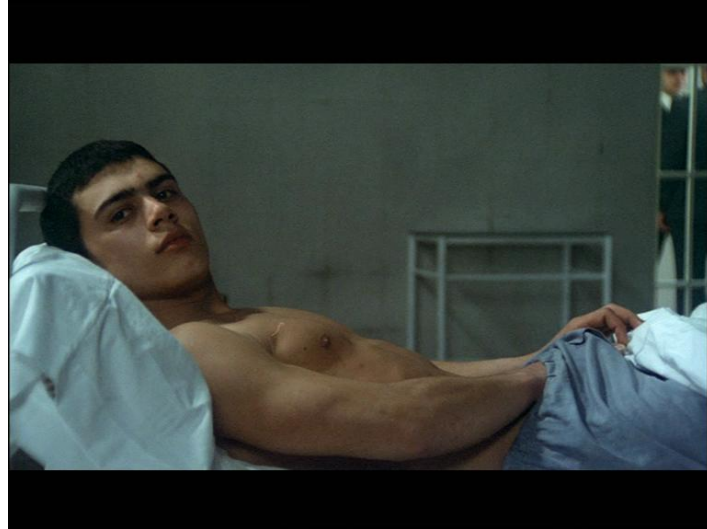


Los placeres ocultos 00:35:41

L'autre grand tabou est la représentation du corps masculin nu et notamment des organes génitaux. Lorsque les spectateurs espagnols ont pu voir les premiers nus intégraux à l'écran à partir de la seconde partie des années 1970⁶, il s'agissait toujours de corps féminins. Dans *El diputado*, un gros plan montre ce qui est très probablement la première image d'un pénis en érection dans un film commercial espagnol (Melero 2011a : 137). Le scénario allait beaucoup plus loin : « la mano de Roberto se pierda por la entrepierna del muchacho [...] el pene poco a poco va alcanzando la erección... El sexo del muchacho despunta por el borde de las

⁶ On se souvient que le premier nu intégral féminin apparut fugacement dans *La trastienda* (Jorge Grau) en février 1976.

sábanas » (Melero 2011a : 136). Dans le film, Roberto se contente de contempler à distance le sexe de Nes dans la pénombre de l'infirmierie de la prison de Carabanchel.



El diputado 00:13:25



El diputado 00 :15 :58

Chez Eloy de la Iglesia, la nudité masculine est une constante, depuis le début de sa carrière, il se plaît à dénuder ses personnages, convertis en objets de désir, c'était déjà le cas du corps convoité du jeune Juan Diego, dont un plan du torse nu fut censuré dans *Algo amargo en la boca* ; dans *Cuadrilátero*, la boxe est un bon prétexte pour laisser la caméra s'attarder sur les corps à demi nus des acteurs. L'ouverture de *La otra alcoba* nous gratifie d'un véritable strip-tease au ralenti de Patxi Andión, alors qu'il se débarrasse de ses vêtements de ville pour endosser son

bleu de pompiste, l'image se figeant très opportunément pour laisser au spectateur la possibilité de lire le générique.

L'impudicité, l'un des aspects de l'œuvre qui a sans doute été le plus médiatisé a valu au metteur en scène des réactions souvent violentes et viscérales. On a déjà évoqué comment la critique a raillé son « esthétique du slip », embarrassée par la visibilité inédite donnée au corps masculin. Même s'il fait des concessions évidentes aux modèles de l'érotisme dominant dans *La otra alcoba* ou *La mujer del ministro*, en affichant la plastique parfaite de l'actrice Amparo Muñoz, dans la plupart des films les corps sont moins stéréotypés, la représentation privilégie un plus grand réalisme, une plus grande « physicalité » du corps humain. Le nu n'est pas considéré comme forme esthétique idéale, mais est souvent montré frontalement, sans glamour. Ce sont des corps en défaut par rapport aux canons en vigueur, mais des corps singuliers : femmes d'âge mûr, et surtout jeunes garçons au physique pasolinien, qui donnent lieu à un nouvel archétype érotique transgressif.

Le rejet des règles de la bienséance ou des « bonnes manières » passe aussi par le langage utilisé. A l'obscénité des images répond celle des dialogues caractérisés par un parler très cru, ponctué d'interjections grossières et de jeux de mots graveleux propres du comique troupier. Dans une scène digne du théâtre de boulevard, dans *Los placeres ocultos*, Rosa, la voisine d'âge mûr qui entretient une liaison avec le jeune Miguel, se plaint à la mère de celui-ci : « su hijo no ha venido a arreglarle la cañería », la mère consternée reprend : « ¿Cómo no has ido a arreglarle la cañería a esa señora? ». Le jeune frère de Miguel file encore la métaphore lorsqu'il lui lance un peu plus tard : « Jo macho, la traes loca, ¿cómo le debes arreglar la cañería! » Les critiques Francesc Llinás et José Luis Téllez ont été témoins des tonnerres d'applaudissements que provoquaient ces répliques dans la salle du cinéma Postas où était projeté le film à Madrid (Llinás et Téllez 1981 : 33). « Sólo tengo quince años pero tengo más rabo que la pantera rosa », se vante El Jaro dans *Navajeros*, avant de faire l'amour avec Mercedes au son d'une chanson de Burning dont les paroles on ne peut plus explicites clament : « De rodillas ante mí es como te gusta a ti, por detrás es como te gusta más. No, no es extraño que tú estés loca por mí ». Autre exemple parmi mille du caractère graveleux des dialogues : le fils de la gouvernante interprété par El Pirri dans *La mujer del ministro*, a lui aussi recours à des allusions salaces lorsqu'il se moque de Rafael, le jardinier, et des services que

celui-ci rend à sa patronne, il lui lance : « pa eso te pagan, pa que le des bien con la manguera ». On se souvient que la tenue du langage dans les dialogues était surveillée de très près par les censeurs et que, sans parler de films plus anciens, plusieurs répliques jugées par trop grossières furent coupées dans *La otra alcoba* ou *Los placeres ocultos* alors que l'on assistait déjà aux derniers soubresauts de la censure.

2. Détournements génériques

Nous souhaiterions nous pencher à présent sur l'utilisation que fait Eloy de la Iglesia des genres populaires dans son œuvre⁷. Le jeu générique est en effet une constante dans sa filmographie, le réalisateur s'approprie des conventions et des codes des formats populaires pour immédiatement les transgresser. Si le but est toujours d'appréhender de façon critique la réalité du moment présent par le truchement de la fiction et de s'adresser au grand public, les moyens mis en œuvre pour y parvenir vont dépendre du contexte sociopolitique et c'est celui-ci qui en dernier recours va motiver ses choix esthétiques. Dans ce sens, la fin de la censure représente une importante césure dans sa filmographie. Nous nous intéresserons plus particulièrement à deux films : *La semana del asesino* et *Otra vuelta de tuerca*, réalisés respectivement au début et à la fin de sa carrière, dans des contextes très différents, qui nous semblent révélateurs de la façon dont Eloy de la Iglesia aborde le genre en fonction de ses intérêts idéologiques et des contraintes existantes au moment de la réalisation.

A ses débuts, sous le franquisme, le passage par le film de genre a permis au jeune réalisateur autodidacte et inexpérimenté de mettre un pied dans l'industrie cinématographique et de se faire un nom, le genre constitue alors pour lui un tremplin commode, car il rassure les producteurs. N'oublions pas que pour ces derniers le genre offre une grande sécurité, car en reproduisant des formules éprouvées, il minimise la prise de risque et représente une promesse de retour sur investissement facile (Moine 2002 : 63-64). Pour le réalisateur, un format aussi codifié que le film d'horreur ou le thriller offre l'occasion de toucher un large public. Pour le spectateur, enfin, le genre offre des balises rassurantes, car comme le rappelle Vincent Pinel (2006 : 5), « le genre n'a d'autre utilité que de fournir un repère au public, il a une fonction de préparation et d'appel. Il est 'l'horizon d'attente' du spectateur selon la définition du théoricien Hans Robert Jauss ».

Mais très vite, Eloy de la Iglesia va découvrir dans les conventions génériques et les formats préétablis le moyen d'instiller, de façon détournée, un propos critique dans ses films, tout en esquivant la vigilance de la censure qui cherchait à éviter à tout prix que le cinéma populaire ne s'intéresse de trop près à la

⁷ Sur la notion de genre au cinéma et les nombreuses interrogations qu'elle ne manque pas de susciter, on consultera l'ouvrage de Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma* (2002).

réalité contemporaine du pays. Avec l'alibi du film de genre, le réalisateur réussit à créer une fissure à travers laquelle se dessine une Espagne noire peuplée de personnages socialement marginalisés. Il a alors recours au thriller (*Techo de cristal*, *Nadie oyó gritar*) ou au film d'horreur (*La semana del asesino*), ou encore à l'anticipation (*Una gota de sangre para morir amando*) pour attaquer les fondements de la société franquiste en évoquant la violence des rapports sociaux et des tensions qui l'habitent. Dans le dernier film cité, la dystopie installe l'action dans le futur pour mieux parler au présent d'une société dictatoriale.

A l'optimisme et à la modernité de l'Espagne du « miracle économique », Eloy de la Iglesia oppose une Espagne noire, violente et sordide qui se résiste à disparaître, à l'instar de la maisonnette de Marcos, entourée de toutes parts par de hauts immeubles modernes, symboles de la croissance économique qui est en train de métamorphoser le pays.

2.1 Une horreur sociale très quotidienne

L'exemple le plus parfait de ce détournement générique est sans conteste *La semana del asesino*, un film d'horreur dans la tradition du *gore* que le réalisateur a défini comme son premier film politique⁸. Eloy de la Iglesia y détourne les codes de ce sous-genre du cinéma d'horreur alors en plein essor, qu'il associe à une esthétique réaliste qui inscrit l'action dans le paysage urbain des faubourgs madrilènes, afin d'offrir au spectateur une lecture subversive de la société espagnole du début des années 1970, dans laquelle il questionne la morale dominante et l'ordre établi. Le film, rappelons-le, décrit la spirale criminelle dans laquelle se trouve entraîné malgré lui un ouvrier des abattoirs et met en scène de façon très graphique les meurtres sanglants qu'il commet une semaine durant. Pour occulter les crimes précédents, il est amené à tuer successivement chacun de ses proches qui découvre son terrible secret. Il entasse d'abord les cadavres dans sa chambre à coucher, puis lorsque l'odeur de décomposition devient insoutenable, il les démembre et transporte les

⁸ Dans un entretien publié en 1996, Eloy de la Iglesia confiait à Carlos Aguilar et à Francisco Llinás au sujet de ce film : « Hay que señalar que [*La Semana del asesino*] es mi primera película explícitamente ideológica. En las otras podía haber una postura ética o moral, pero aquí hay ya una dimensión política, casi militante » (Aguilar et Llinás 1996 : 110).

morceaux dans un sac de sport jusqu'à l'usine où il travaille afin de s'en débarrasser dans la nouvelle machine qui sert à fabriquer les bouillons de viande.

La définition très ouverte de l'horreur qu'avance Philippe Rouyer dans *Le cinéma gore : une esthétique du sang* peut aisément s'appliquer au film d'Eloy de la Iglesia : « on peut parler d'horreur lorsque, dans le monde du réel ou de l'imaginaire, on se trouve en présence de phénomènes qui tendent à susciter chez le spectateur certaines réactions psychiques ou viscérales dans le registre de la peur et/ou du dégoût ». Le chercheur français précise plus avant qu'il considère le cinéma *gore* comme un sous-genre « qui soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier ; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film *gore* est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces » (Rouyer 1997 : 17).

Marc Godin souligne, pour sa part (1994 : 12), que « basé sur la représentation graphique de la violence, le *gore*, par une accumulation de l'horreur et une complaisance certaine dans la façon de filmer, cherche moins à effrayer qu'à choquer, écœurer, répugner ». *Gore* est, en effet, un vieux mot anglais qui désigne le sang versé, coagulé (Rouyer 1997 : 12)⁹. Selon Vincent Pinel (2006 : 114), le *gore* à l'origine « appartient à *l'exploitation film*, cette tranche miteuse de la production américaine qui cultive le sexe, la violence et l'horreur en vue d'alimenter les salles de troisième ordre, les *drive-in* et le bas de gamme du marché vidéo ». Les spécialistes s'accordent à faire naître ce sous-genre en 1963 avec *Blood Feast (Orgie sanglante)*, premier volet de la « trilogie du sang » de Hershell Gordon Lewis¹⁰. Celui-ci, visiblement inspiré par le théâtre du Grand-Guignol parisien¹¹, « inaugura la voie de l'outrance et de la surenchère dans l'horreur sanglante » (Pinel 2006 : 114), enchaînant en couleur et en gros plan les scènes de mutilation et d'éviscération, le tout noyé sous des flots d'hémoglobine. Le succès inespéré de cette production à petit budget encouragea son réalisateur à répéter la formule dans ses films suivants et

⁹ Le terme *gore* disparaît du vocabulaire cinématographique anglo-saxon qui lui préfère les expressions *splatter* (du verbe *to splatter*, éclabousser, gicler) ou *slasher* (de *to slash*, taillader, lacérer) *movies* (Rouyer 1997 : 12 ; Laroche 2007 : 18-19).

¹⁰ Il sera suivi de *Two Thousand Maniacs ! (Deux mille maniaques)* en 1964 et de *Color Me Blood Red* en 1965.

¹¹ Inauguré en 1897, le théâtre mythique de la rue Chaptal, dans lequel, raconte la légende, les spectateurs s'évanouissaient d'effroi, ferma définitivement ses portes en 1962.

« entraîna une dérive sanglante de l'horreur qui atteignit l'Europe, notamment l'Espagne et l'Italie » (Pinel 2006 : 114).

On peut dater la naissance d'un genre fantastico-horrifique ibérique avec le film fondateur de Jesús Franco, *Gritos en la noche*, en 1961, et le grand succès commercial de *La marca del hombre lobo* de Enrique L. Eguiluz en 1968, qui lança la carrière de l'acteur Jacinto Molina, plus connu sous le pseudonyme de Paul Naschy, qui laissa une empreinte durable sur la production nationale. Philippe Rouyer situe entre 1968 et 1975 « l'âge d'or » du cinéma d'horreur espagnol », il ajoute que celui-ci s'accompagna « d'une surenchère dans l'érotisme *soft* et le *gore* » et précise que « jusqu'à la mort du général Franco en 1975, le cinéma d'horreur est un genre très porteur en Espagne. La censure tolère ses débordements [...] dès l'instant que l'action est censée se dérouler hors du territoire national » (1997 : 75)¹². Si la commission de censure se montre toujours aussi sévère en ce qui concerne la nudité ou les scènes d'amour trop explicites, elle fait preuve d'une certaine permissivité vis-à-vis de la violence, pourtant condamnée par la norme 12 du code de censure, mais à la condition expresse que cette violence ne renvoie pas au contexte contemporain espagnol.

Le cinéma d'horreur est, avec le film policier/criminel un des genres les plus populaires de la fin des années 60 et du début des années 70 et c'est, au même titre que ce dernier, un genre transnational, qu'un ensemble de traits communs rend à priori facilement exportable et compréhensible par des publics au-delà des frontières nationales (Moine, Rollet et Sellier 2009 : 11). Les producteurs espagnols vont s'engouffrer dans la brèche et fabriquer des films d'horreur à la chaîne, souvent en régime de coproduction¹³ et avec un système de doubles versions, plus ou moins violente et déshabillée selon que l'on s'adressait au public espagnol ou international. Selon Carlos Aguilar (1999 : 42), le *boom* du cinéma d'horreur espagnol a ainsi donné lieu à : « [una] producción sistemática de filmes de coste mínimo y género universal, realizados e interpretados por profesionales recurrentes con destino al consumo indiscriminado en salas de programa doble y circuitos rurales ». Il souligne cependant qu'à côté de cette production industrielle, certains réalisateurs de renom

¹² Voir également sur ce dernier point Willis 1995 et 2003.

¹³ Rappelons que ce n'est pas le cas de *La semana del asesino*, qui est une production cent pour cent espagnole.

comme Vicente Aranda, Juan Antonio Bardem, Jorge Grau ou encore Eloy de la Iglesia ont vu dans ce genre populaire l'opportunité de critiquer les valeurs du régime franquiste. Andrew Willis (2003) défend également la thèse selon laquelle ces cinéastes « radicaux » auraient trouvé dans les genres populaires et notamment dans le film d'horreur un moyen détourné pour introduire des sujets subversifs et atteindre le grand public, contrairement au cinéma d'art et d'essai, destiné à une petite minorité et dont l'opposition était plus ou moins tolérée par le régime qui s'en servait comme d'une vitrine à l'étranger pour promouvoir une image plus libérale de l'Espagne franquiste.

Une double transgression

L'horreur, et à plus forte raison le *gore*, est déjà en soi un genre transgressif qui propose de nouvelles représentations, en donnant à voir de façon détaillée ce qui auparavant restait caché, « à cause d'un interdit qui relevait de la morale (la décence) et n'avait pas le droit d'être montré » (Dufour 2006 : 46-47). Cinéma de l'extrême, il s'attaque aux derniers tabous, à l'inmontrable. Eric Dufour, qui s'est penché sur la question depuis le champ de la philosophie, ajoute encore que « cette caractéristique est liée à une critique sociale et à une critique des valeurs morales » et que « ce qu'on pourrait qualifier de 'mauvais cinéma' est en vérité une mise en question des codes mêmes de la représentation cinématographique ». Comme l'écrit Philippe Rouyer (1997 : 14), le *gore* propose en effet « une nouvelle façon d'aborder la mort et la violence au cinéma et remet en cause une syntaxe cinématographique (ellipse, hors-champ) jusqu'ici adoptée par la majeure partie des réalisateurs ». Les images chocantes proposent une expérience cathartique, en jouant sur le voyeurisme et la fascination/répulsion qu'exerce la violence sur le spectateur, à qui ils servent de formidable exutoire. Par ailleurs, le *gore* est un genre qui s'est essentiellement construit en marge de l'industrie cinématographique, tout du moins à ses débuts, avant que les grands studios, flairant le bon filon, ne le récupèrent.

Dans *La semana del asesino*, Eloy de la Iglesia adopte une démarche doublement transgressive, puisqu'il subvertit un certain nombre de codes génériques du cinéma *gore*, un genre, comme on vient de le dire, lui-même transgressif par

nature. Contrevenant aux conventions du genre¹⁴ et en particulier à celles des films d'horreur espagnols de l'époque qui, afin de ne pas heurter la censure, offraient des coordonnées spatio-temporelles très floues¹⁵ ou bien transportaient leurs récits dans des décors exotiques et des temps reculés, le réalisateur apporte beaucoup de soin à situer l'action dans un environnement familier et contemporain : les faubourgs de Madrid au début des années 70. Ici les références nationales jouent en effet un rôle de tout premier plan. Le montage de la version espagnole commence directement par des plans aériens de la banlieue de Madrid alors que, dans la version destinée au marché anglo-saxon, il commence par un pré-générique qui montre en détail l'abattage d'un taureau, l'animal totémique devenu symbole national. Tandis que défile le générique, on voit apparaître des plans d'ensemble d'immeubles neufs, symboles de l'Espagne du « miracle économique » des années 1960 qui est en train de métamorphoser le pays, puis la caméra s'attarde sur une petite maison basse promise à la démolition. Plantée au milieu d'un terrain vague, cernée et dominée de toutes parts par les hautes constructions d'une nouvelle zone résidentielle bourgeoise, c'est le dernier vestige de l'habitat traditionnel du quartier, Nous avons d'entrée l'un des axes principaux du film. Au-delà de l'intrigue criminelle, celui-ci va s'intéresser au contexte social et à l'opposition entre classes figurée par les différents habitats. La situation politique est introduite très discrètement, censure oblige, par les informations que les personnages entendent à la radio. Un des tout premiers éléments de la bande-son dans la version espagnole est la voix d'un présentateur qui parle du Ministre Secrétaire Général du Mouvement National, Torcuato Fernández Miranda. Le film tente ainsi de nous montrer que Marcos, l'assassin, est le produit d'une situation donnée, laissant entendre par là que l'horreur peut avoir des causes politiques et sociales et qu'une société répressive peut créer des monstres qui ne sont

¹⁴ Marc Godin (1994 : 17-18) fait remarquer que le *gore* emprunte beaucoup d'éléments de sa structure narrative au conte de fées : temps flou et incertain, lieux vagues, personnages sans épaisseur psychologique mais incarnant un défaut ou une qualité. Il ajoute qu'il s'agit en outre d'un cinéma essentiellement nocturne, se déroulant le plus souvent sur un laps de temps très court et privilégiant les espaces confinés ou souterrains : la maison hantée ou maléfique, la cave, la forêt, les sombres marécages, le château moyenâgeux ou encore l'île éloignée de la civilisation sont certaines des figures habituelles (68-78).

¹⁵ Comme par exemple *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969). Dans tous les cas, ces films évitaient soigneusement toute allusion à la réalité espagnole du moment et mettaient en scène des personnages étrangers, (Aguilar 1999 : 24). Ainsi, Waldemar Daninsky, le célèbre loup-garou interprété par Paul Naschy, n'était pas espagnol, mais originaire d'Europe de l'Est, et les zombies-templiers d'Amador de Ossorio reviennent à la vie au Portugal... Ces œuvres de pur divertissement, qui étaient la plupart du temps des coproductions avec la France ou l'Italie, s'appuyaient sur des archétypes universels pour raconter des histoires susceptibles de plaire à des publics paneuropéens.

que le reflet de sa propre monstruosité. Aucune composante fantastique n'intervient dans le récit, d'un réalisme sans faille. Ici, l'horreur naît de la réalité la plus banale, l'assassin n'est ni un savant fou, ni une créature surnaturelle issue de la nuit des temps, vampire, zombie ou loup-garou, ni même un psychopathe, mais au contraire, un ouvrier triste et solitaire qui tue malgré lui.

On est en effet très loin des films espagnols à la De Ossorio ou à la Klimovsky, offrant eux-aussi toutes sortes de scènes extrêmement violentes, mais situées dans des châteaux, des cavernes ou de vieilles bâtisses chargées de mystère et d'exotisme. Le titre du film d'Eloy de la Iglesia est inspiré de celui de films célèbres qui commençaient par *La nuit...*¹⁶, mais la semaine renvoie cependant au cycle du travailleur, et fait ironiquement référence au premier chapitre de la Genèse : après avoir semé la mort sans relâche six jours durant, Marcos se repose enfin le septième jour.

La semana del asesino s'écarte également des modèles génériques contemporains de l'élégant *giallo* italien¹⁷ et de ses meurtres stylisés et érotisés, mis en scène, comme le décrit très justement Philippe Rouyer (1997 : 203), « avec un raffinement comparable aux trésors d'ingéniosité déployés par ses assassins pour accomplir leurs forfaits », ou encore du prototype du *psychokiller* sanguinaire américain. Dans tous ces films, un petit groupe d'individus tente désespérément d'échapper à un tueur fou sadique qui les abat un à un. Or ici, c'est l'assassin qui ironiquement tente coûte que coûte de se soustraire à la spirale meurtrière qu'il a involontairement déclenchée, se voyant à chaque fois obligé de tuer une nouvelle victime pour dissimuler ses crimes précédents. Le réalisateur ne s'embarrasse pas d'effet de suspense, il ne joue pas avec les nerfs du spectateur et ne cherche pas à faire en sorte que ce dernier partage l'angoisse des victimes. Le film, tout entier centré sur l'assassin, adopte au contraire le point de vue de celui-ci et ce faisant, opère une inversion des valeurs : le meurtrier est montré lui-même comme une victime qui se débat contre l'adversité, c'est sa crainte d'être découvert que partage

¹⁶ *Night of the Living Dead* (*La Nuit des morts-vivants*, George A. Romero, 1968), *Night of Bloody Horror* (Joy N. Houck Jr, 1969), *La notte dei diavoli* (*La Nuit des diables*, Giorgio Ferroni, 1972), et en Espagne : *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1971) ou *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971).

¹⁷ En italien : jaune, la couleur traditionnelle des livres de littérature criminelle, « par extension film policier regorgeant de scènes violentes et sanglantes » (Laroche 2007 : 17) ; « dans le *giallo* », poursuit Vincent Pinel (2006 : 125), « un mystérieux assassin, impeccablement vêtu de noir, masqué et ganté, commet ses meurtres en série à l'arme blanche selon un rituel élaboré ».

avant tout le spectateur qui se solidarise dès lors avec lui et pousse un soupir de soulagement après chaque meurtre commis ou lorsqu'il parvient à se tirer d'affaire, alors qu'il était sur le point d'être confondu à l'usine par ses collègues ou ses supérieurs au moment où il transporte les corps démembrés pour s'en débarrasser dans la machine à fabriquer les bouillons de viande. D'autant plus qu'il n'est jamais présenté comme un monstre ou un tueur froid sanguinaire, mais bien comme un ouvrier aliéné, un pauvre hère en détresse, fatigué de lutter contre la pression sociale et l'adversité. L'empathie du spectateur est dirigée toute entière vers Marcos qui est le véritable personnage en danger. Exceptionnellement, un assassin est le héros ou tout du moins le protagoniste d'un film qui ne propose pas de personnage positif auquel le spectateur puisse s'identifier, alors que comme le souligne Eric Dufour (2006 : 64), habituellement « le film d'horreur oppose à la figure du monstre, c'est-à-dire du mal, la figure positive, celle du bien, auquel le spectateur peut et doit s'identifier ».

Une autre différence de taille avec le schéma traditionnel du cinéma *gore* concerne la psychologie des personnages, ceux de *La Semana del asesino* ne sont pas les êtres réduits au statut de « corps sans âme purement fonctionnels » que décrit Philippe Rouyer : « d'un côté, les victimes vouées à la destruction, de l'autre, le bourreau trop occupé à remplir son office pour être autre chose qu'une main armée » (1997 : 173). Marcos et Néstor, son jeune voisin homosexuel qui l'observe à distance, sont au contraire des personnages complexes et ambigus, dotés d'une réelle épaisseur psychologique.

Gore et critique sociale

Dans *La semana del asesino*, Eloy de la Iglesia combine l'horreur graphique des scènes de meurtre filmées en gros plan dans la meilleure tradition du *gore* avec un réalisme social et une peinture des milieux populaires tout à fait inhabituels dans le genre. Le film nous plonge d'emblée dans un contexte d'extrême violence, dès les premières images, Marcos est présenté dans son cadre de travail à l'abattoir, des plans filmés en mode documentaire montrent comment les animaux sont égorgés, saignés, dépecés, alors que des ouvriers s'affairent remplissant des seaux de sang et lavant le sol souillé, tout cela sous le regard indifférent du protagoniste qui mange

son sandwich avec appétit, indifférent à tout ce qui l'entoure. Cette séquence de présentation est ironiquement mise en scène de façon tout aussi crue et choquante que celles des scènes de meurtres commis plus tard par Marcos. Tout le film baigne dans une ambiance sordide et brutale, peu fréquente dans le cinéma populaire espagnol de l'époque, et une sensation de tristesse mélancolique le parcourt de bout en bout, le seul moment de répit offert au protagoniste est la scène du bain nocturne en compagnie de Néstor dans une piscine déserte qui, par contraste, prend une dimension presque onirique.

Le film ne se présente nullement comme une énigme dont il faudrait découvrir le secret, comme c'est souvent le cas dans les histoires de *serial killers*. Bien au contraire, la carrière criminelle de Marcos est totalement due au hasard, à un enchaînement de circonstances tragiques sur lesquelles il n'a aucune prise. Le réalisateur délaisse volontairement l'intrigue criminelle, ici complètement escamotée, au profit de la recréation d'une ambiance et d'un contexte social. Pour Eloy de la Iglesia aborder ce milieu populaire de façon réaliste était déjà en soi une prise de position militante, comme il le déclarait dans un entretien publié en 1996 :

El realismo hoy me parece ingenuo, pero entonces el naturalismo me resultaba fascinante, porque me parecía que los coches, las cabinas de teléfono, los objetos del cine español no tenían nada que ver con los de la vida cotidiana. Teníamos mucho más conocimiento de una calle de Manhattan que de una de Madrid, y no se conocía el mundo suburbial español, que era un terreno donde la censura estaba menos dispuesta a ceder. Entonces descubrí que la censura estaba aterrada ante el fantasma de la España negra y que ciertas cosas pasaban sin problemas si los actores iban vestidos con una cierta corrección, pero no si iban como los de la calle (Aguilar et Llinás 1996 : 110-111).

Malgré l'intervention très lourde de la censure, *La semana del asesino* est de tous les films qu'a réalisés Eloy de la Iglesia sous la dictature, celui où transparaît le plus clairement un discours politique sur l'aliénation du prolétariat. Le cinéaste a précisé ses intentions dans un entretien publié quelques années après la sortie du film :

Quería mostrar la soledad absoluta del trabajador que pertenece al subproletariado urbano, que vive en esos barrios en continua evolución que están siendo devorados por la gran ciudad, donde las chabolas y los apartamentos lujosos se entremezclan. Era un trabajador sin conciencia de clase que asustado, se ve obligado a matar a los que lo rodean porque éstos se han convertido en agentes represores (Dopazo 1976).

Il pousse de surcroît l'audace jusqu'à introduire une dimension homosexuelle explicite à travers le personnage de Néstor, le jeune bourgeois désœuvré qui épie l'assassin. Or l'homosexualité de ce personnage, loin d'être représentée comme une condition aberrante ou monstrueuse, comme c'était encore souvent le cas dans le cinéma d'horreur¹⁸, est présentée au contraire comme une figure apaisante et réconfortante pour Marcos. Ce dernier semble lui-même mal à l'aise avec les pressions qu'exerce sur lui une société machiste et hétéronormée, ce qui ajoute encore à son désarroi. La scène où Néstor l'observe avec des jumelles depuis son appartement qui surplombe la maison de Marcos, juste après le générique, est assez ambiguë. Les photos de pin-ups dénudées épinglées sur le mur qui font face à Marcos, allongé torse nu sur son canapé, plus que des objets de désir semblent représenter un rappel à l'ordre, et sont pour lui autant d'injonctions à la virilité.

L'épisode du bain nocturne à la piscine, qui se termine par le réveil de Marcos dans la voiture de Néstor, est perçu par le premier comme un rêve, au milieu du cauchemar qu'il est en train de vivre au quotidien. Une séquence coupée dans la version espagnole, et qui est comme le pendant de la première scène voyeuriste, présentait Marcos chez lui, allongé à nouveau sur son canapé, transpirant, alors qu'un montage alterné introduisait en *flashback* des images des jeux des deux hommes pendant la soirée à la piscine. Cette scène qui semblait révéler un trouble homoérotique chez Marcos fut supprimée par les censeurs qui ne pouvaient tolérer une référence aussi explicite à l'homosexualité. La violence hyperbolique dont fait preuve Marcos peut ainsi être interprétée à la lumière d'une sexualité refoulée. On sait qu'il n'est toujours pas marié malgré son âge, qu'il repousse sans cesse l'idée malgré l'insistance de sa fiancée et qu'il fuit les avances de la propriétaire du bistrot où il prend ses repas. Le dépeçage du taureau à l'abattoir peut également être lu symboliquement comme la mise à mort des valeurs traditionnelles de virilité et de machisme représentée par cet animal totémique. Eloy de la Iglesia détourne les codes du film d'horreur pour aborder des sujets exclus de la représentation cinématographique comme l'homosexualité et des questions hautement subversives

¹⁸ Voir Benschhoff 1997 et Lázaro Reboll 2002.

telles que la pression du machisme ou l'aliénation sociale et sexuelle, car la frustration et la répression sont étroitement liées au comportement de l'assassin.

Un jeu de massacre social

Marcos, on l'a dit, commence par tuer sans le vouloir, sous l'emprise de la colère, puis continue de le faire mécaniquement, sans montrer la moindre émotion, pour occulter les crimes précédents, car il ne croit pas à l'impartialité de la police ou de la justice, mais aussi et surtout, comme réponse à la profonde frustration qui l'habite. Sa première victime est rappelons-le, un chauffeur de taxi qui s'érige en gardien de la morale d'une société patriarcale, castratrice et intolérante, lorsqu'il surprend les caresses furtives qu'échangent Marcos et sa fiancée sur la banquette arrière du véhicule.

Chaque jour de la semaine, Marcos va éliminer des individus qui d'une façon ou d'une autre représentent cette structure patriarcale : sa fiancée qui le presse de l'épouser, son frère qui allait lui-même se marier, la future épouse de ce dernier, son beau-père, et pour finir, la femme de l'aubergiste qui voudrait devenir sa maîtresse. Le film contient ainsi une charge d'une rare violence contre la famille, institution clé du régime, première cellule de la « démocratie organique » franquiste, « institution naturelle et fondement de la société » selon la terminologie officielle. Marcos accumule les cadavres dans la chambre à coucher des parents décédés, siège symbolique de l'institution familiale, il leur fait d'abord adopter des configurations nouvelles, puis mélange pêle-mêle les corps, abolissant toute hiérarchie, avant de les démembrer et de les faire disparaître dans la machine à fabriquer les bouillons de viande. Comme l'écrit très justement Sergi Ramos Alquezar (2009 : 214-215) : « La chambre devient l'espace fantasmé de la famille morte, déstructurée et reconfigurable à souhait contre la rigidité de la famille franquiste ».



La semana del asesino



La semana del asesino



La semana del asesino



La semana del asesino

Pour parachever la destruction de la famille traditionnelle, le personnage de Néstor, le jeune bourgeois ambigu, dont l'homosexualité est plus que suggérée, finit par prendre une place prépondérante dans la vie de Marcos, jusqu'à remplacer complètement ses proches qu'il vient de décimer. Ainsi, les représentants de la famille traditionnelle sont annihilés parce qu'ils représentent un danger pour Marcos, alors que le personnage qui incarne l'écart par rapport à la norme sociale et sexuelle assume un rôle salvateur et est épargné par l'assassin bien qu'il soit le témoin de son terrible secret.

Marcos le prolétaire, meurtrier malgré lui, victime lui-même d'une société qui broie les individus comme la nouvelle machine à triturer la viande, va s'ériger involontairement en métaphore de la rébellion contre l'ordre établi. L'espace d'une semaine, il va se livrer à un véritable jeu de massacre et détruire systématiquement le parfait engrenage qui gouvernait l'ordre social et moral. Ce brusque accès de violence n'est que le reflet de celle qui régit les rapports sociaux, le film nous renvoie l'image très forte d'une société industrielle capitaliste, représentée par la nouvelle machine, dévorant ses victimes et les convertissant en aliments pour d'autres futures victimes. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la censure a tenté par tous les moyens de gommer toute référence explicite au cannibalisme, car le scénario original l'évoquait ouvertement, même si le tabou était atténué par la transformation industrielle qui rendait méconnaissable la matière première. L'horreur ici est avant tout sociale et se construit au quotidien, elle est le produit d'un contexte

répressif qui étouffe les citoyens, sans que la moderne société de consommation qui se met en place n'y change rien, bien au contraire. La machine, symbole de l'entrée de l'Espagne dans la modernité, broie les corps morts des individus qui deviennent de la viande au même titre que les animaux que l'on voit au début du film dans la scène de l'abattoir, transformant du même coup les consommateurs en anthropophages.

Une réception problématique : confusions génériques

C'est l'inscription de l'horreur dans le quotidien des faubourgs de Madrid qui, rappelons-le, attira sur le film les foudres de la censure, qui se montra d'autant plus sévère que celui-ci était destiné au grand public, comme le déclare sans ambages un censeur dans son rapport, que nous avons évoqué dans la première partie de ce travail. Massacré par les censeurs, sorti tardivement et mal distribué en Espagne, le film suscita la perplexité du public et de la critique qui eurent du mal à cerner son appartenance générique. Sa diffusion internationale, sous le titre racoleur et mensonger de *Cannibal Man* inventé par le distributeur et avec un montage différent, fut la cause d'un nouveau malentendu avec le public. Le matériel promotionnel prit bien soin de gommer toute dimension de critique sociale. Détaché de son contexte de production, commercialisé comme un film *gore* classique, il déçut les attentes des inconditionnels du genre, troublés par le manque d'orthodoxie générique du produit et visiblement incapables d'apprécier sa charge subversive. Il parvint malgré tout à atteindre le statut de film culte, pour une petite minorité d'amateurs d'étrangetés cinématographiques (Willis 2003 : 71-76), pour qui il constitue une sorte de curiosité exotique, ringarde et fauchée.

2.2 Hybridité générique

Les nouvelles possibilités d'expression ouvertes par la fin de la censure permettent à Eloy de la Iglesia de prendre ses distances avec des modèles aussi formatés que l'horreur ou le thriller. S'il peut désormais aborder directement et d'une façon critique l'actualité la plus immédiate, et n'a plus besoin de déguiser son propos en usant de l'alibi du film de genre ou du passage obligé par la métaphore, il

n'abandonne pas pour autant les jeux génériques. Il continue de pratiquer un art consommé du détour, mais en privilégiant désormais, dans des films dont l'appartenance générique est beaucoup plus diffuse, le mélange des genres et la rupture de ton. La question de l'hybridité va devenir centrale, à travers une stratégie narrative faite de croisements et d'échos génériques. C'est ainsi que par exemple *La Mujer del ministro* emprunte à la fois au film noir, au thriller politique, au roman-feuilleton, au mélodrame et au film de *destape*, alors que *Miedo a salir de noche* fait le choix de la farce *costumbrista* pour traiter d'un sujet très grave : la montée de la violence et l'insécurité dans l'Espagne de la Transition, et dénoncer la dangereuse aporie selon laquelle « con Franco se vivía mejor ».

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia à la fois commercial et contestataire mêle les stratégies narratives et discursives des genres et des formats populaires, pour mettre à la portée d'une audience la plus large possible des thématiques et des points de vue subversifs généralement absents du cinéma grand public espagnol de l'époque, tout en évitant d'être enfermé dans la catégorie des films à thèse, qui ferait fuir une grande partie des spectateurs. Les codes génériques lui servent d'appau pour rassurer ce grand public non acquis d'avance et l'emmener ensuite sur un terrain non balisé où il ne serait pas allé de lui-même. Ce faisant, il allie un propos politique « sérieux » à une esthétique plus propre des films de série B, de la bande-dessinée, du feuilleton ou du roman-photo, peu habituelle pour traiter de sujets graves. Dans *La mujer del ministro*, il met ironiquement ce commentaire méta-cinématographique dans la bouche du ministre :

¿Te imaginas, yo subido a una tribuna? : queridos conciudadanos, aquí donde me veis soy un estúpido cornudo. Sí, mi mujer me engaña y sabéis con quien, con otro ministro, con un diputado, con un embajador, pues no, nada de eso, con el jardinero, igual que en los folletines por entrega.

Comme l'a très bien vu Carlos Losilla, et comme nous-même avons déjà eu l'occasion de le signaler, Eloy de la Iglesia a recours à des schémas narratifs d'une extrême simplicité qui empruntent aux genres non légitimés culturellement pour transmettre des messages d'une très grande radicalité politique et morale. Ce qui fait dire au critique espagnol que l'œuvre d'Eloy de la Iglesia se rattache à des formes

« pré-réalistes » populaires comme le roman-feuilleton et le mélodrame (Losilla 1996 : 75).

Paul Julian Smith considère que le dédain professé par nombre de critiques et d'historiens du cinéma à l'égard de sa filmographie s'expliquerait justement par leur incapacité à « lire » l'utilisation qu'il y fait des genres populaires, tout en observant : « sus extremadamente viscerales filmes plantean cuestiones de gusto y valor que deben resultar inquietantes para aquéllos que quisieran promover el cine como 'el séptimo arte' » (Smith 1998a : 133), une analyse à laquelle nous souscrivons entièrement.

L'humour est une dimension qui a été très peu relevée par la critique. Dans presque tous ses films, le réalisateur multiplie les ruptures de ton, les situations cocasses cohabitent avec des moments dramatiques. Sans parler des trois comédies dramatiques qu'il a réalisées : *Miedo a salir de noche*, *La estanquera de Vallecas* et *Los novios búlgaros*, de très nombreux autres films à la tonalité beaucoup plus dramatique font intervenir des éléments ou des personnages secondaires comiques, souvent interprétés par des acteurs reconnus et associés à la comédie la plus populaire : ainsi, Gracita Morales, à la voix nasillarde si caractéristique, joue le rôle de la bonne de la grand-mère de Paco, elle-même interprétée par Rafaela Aparicio, dans *El pico 2*. La découverte d'une seringue dans la poubelle donne lieu à un quiproquo comique digne d'une comédie de boulevard, les deux femmes étant convaincues que Paco est diabétique. Le thriller *Nadie oyó gritar* mettait déjà en scène un personnage de concierge à moitié sourd qui comprenait tout de travers et était à l'origine de méprises comiques.

Ce procédé est bien sûr encore plus présent dans les comédies dramatiques. Dans *Miedo a salir de noche*, des personnages secondaires apportent un contrepoint humoristique aux sujets dramatiques de l'insécurité et des menaces de l'extrême-droite pour mettre fin au processus démocratique. C'est le cas de doña Paulita, la voisine interprétée par Florinda Chico – une actrice habituelle de la comédie populaire, où elle incarnait l'archétype de la ménagère corpulente à la langue bien pendue – ou des collègues de travail de Paco à la banque, tous plus farfelus – l'un d'entre eux est obsédé par les OVNI et les forces magnétiques –. Soulignons encore le personnage du vigile inepte, moustachu et ventripotent prénommé Agapito, brute

épaisse ridicule « sin capacidad de reflexión pero muy obediente », selon les dires du directeur de l'agence de sécurité, qui recommande aux copropriétaires : « será necesario que le expliquen muy clarito lo que esperan de él, pero sin matices, todo muy clarito ». Le gag répété des touristes japonais qui prennent des photos de la répression policière – avant de se faire eux-mêmes matraquer par les forces anti-émeute –, puis de l'évacuation par les pompiers de la famille de Paco, enfermée chez elle, après que la nouvelle porte blindée est restée bloquée, participe également de ces effets comiques.

La estanquera de Vallecas touche les problèmes brûlants du chômage et de l'insécurité en partant d'un cas de syndrome de Stockholm *castizo* et dans le registre de la comédie. Le fait divers devient un véritable show médiatique à partir du moment où une unité mobile de la télévision se déplace sur les lieux. La mise en scène tire tout le parti de l'histrionisme de l'actrice Emma Penella qui donne vie au personnage de doña Justa, la buraliste, ainsi que de l'aspect physique et de la voix de sa nièce, un laideron affublé d'un appareil dentaire protubérant interprété par Maribel Verdú. Ce film qui joue sur le pathétique des situations et insiste sur les aspects caricaturaux ou grotesques, peut être considéré comme le chant du cygne du cinéma *quinqui* d'Eloy de la Iglesia et prend les formes de l'autodérision.

On retrouve également chez Eloy de la Iglesia des éléments issus de la tradition littéraire et cinématographique espagnole. La scène de l'affrontement entre les deux familles sur le palier, sous l'œil des voisins, après la découverte de la grossesse de la jeune fille dans *Colegas*, s'inscrit dans la tradition du *sainete*. L'hystérie de la mère de Rosario donne une saveur comique à cette version de Roméo et Juliette du pauvre. L'*esperpento* basé sur la déformation grotesque de la réalité est un procédé récurrent dans l'œuvre du réalisateur. Dans *Navajeros* on assiste à une fête donnée chez un riche homosexuel, le clou de la soirée est un concours de *chotis*, un travesti déguisé en *maja*, présentée comme « la reina de la verbena [...], la auténtica Flor de Otoño », descend les escaliers de façon théâtrale et jette des fleurs sur les participants qui exécutent ce pas de danse, symbole du Madrid le plus *castizo*. Lorsque la bande del Jaro fait irruption dans la luxueuse villa de Puerta de Hierro en brisant les baies vitrées à coup de barre de fer, les invités croient tout d'abord à une nouvelle surprise organisée par le maître de maison. La mise en scène rappelle alors une séquence de *Una gota de sangre para seguir amando* qui

citait elle-même une célèbre scène d'*Orange mécanique*. La lutte entre Tocho et Leandro, dans *La estanquera de Vallecas*, filmée au ralenti et avec des gros plans sur les visages déformés renforce le grotesque de la situation.

La réalisation joue souvent sur le décalage saugrenu entre l'indécence ou la violence des images et le caractère inoffensif et conventionnel des chansons qui les accompagnent sur la bande son. Dans *La criatura*, Cristina revêt sa robe de mariage pour se lancer dans une danse endiablée avec son chien au son de la Marche nuptiale. Dans ce film, la protagoniste fait référence à cette déformation grotesque qui n'est en fin de compte que le reflet fidèle d'une réalité monstrueuse, lorsqu'elle explique à son mari :

Para entender ciertas cosas, hay que saber hundirse poco a poco como yo lo he hecho, porque entonces desde esa monstruosidad puedes contemplar todo lo que te rodea de una forma clara, precisa. Así vas descubriendo que tampoco hay tanta diferencia entre lo que tú haces y lo que hacen los demás. Resulta incluso divertido, es como si de repente descubrieras que esa imagen grotesca que se ve en los espejos deformantes de las barracas no está en los espejos sino en las personas que se reflejan

Dans *El sacerdote* la scène de la communion enchaîne les images scabreuses, fruit des visions obscènes du prêtre. Celui-ci imagine l'époux de la femme qui l'obsède la sodomiser en plein banquet alors que l'un des invités chante une chanson très populaire de Juanito Valderrama, intitulée « La primera comunión ». A la fin du film, le père Miguel s'émascule alors qu'un chœur d'enfants entonne « Noche de paz », (« Douce nuit »), le célèbre chant de Noël, pendant la messe de minuit. Ce procédé de distanciation parodique était déjà à l'œuvre dans des films plus anciens, comme dans la scène finale de *Una gota de sangre para seguir amando* où le trio de délinquants prétendument rééduqués, après les expériences pratiquées sur eux par les neurochirurgiens afin de protéger la société, fredonne « El pequeño tamborilero », autre célèbre chant de Noël, tout en s'entretenant.

2.3 Des mélodrames marxistes

Au début de la Transition, Eloy de la Iglesia expérimente les possibilités du mélodrame pour développer dans ses films un discours idéologique qui dénonce

l'injustice sociale. Il adopte ainsi les stratégies narratives d'un genre décrié et qui a longtemps été le reflet d'un certain conformisme social.

Malgré la quantité de travaux qui lui ont été consacrés, la difficulté à définir le mélodrame reste entière (Moine 2002 : 147-154). La définition proposée par Jean-Loup Bourget dans son ouvrage sur le mélodrame hollywoodien (2001) constitue cependant un bon point de départ, l'auteur explique : « Le terme de « mélodrame » est toujours employé de façon péjorative : il désigne une œuvre à l'intrigue à la fois invraisemblable et stéréotypée, donc prévisible, aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écœurante ». Francis Vanoye, Francis Frey et Anne Goliot-Lété (2005 : 52) le définissent comme « un genre codifié et stéréotypé qui trouve ses origines dans le théâtre et la littérature populaire », ajoutant « qu'on le reconnaît à sa manière d'appuyer les émotions et les sentiments » et lui donnent les caractéristiques suivantes : préférence pour les situations pathétiques, présence d'un personnage victime, le plus souvent une femme, un schéma narratif basé sur des oppositions fortes. Les auteurs citent parmi ses thèmes de prédilections : les amours contrariées, le sacrifice, la trahison, les problèmes sociaux (contraste pauvres-riches), les tabous (différence d'âge, adultère, etc).

Dans les films d'Eloy de la Iglesia, le schéma mélodramatique est centré sur l'antagonisme de classe à travers les relations amoureuses entre des personnages appartenant à des milieux très différents. Soumise aux rapports de force présents dans la société, la relation amoureuse reproduit à l'échelle intime le fonctionnement de la mécanique sociale. L'amour est présenté à la fois comme source de libération et d'aliénation. Tout y est rapporté à un point de vue de classe, l'exploitation, y compris sur le terrain amoureux ou sexuel, est un motif central des films de cette période.

Les différences sociales sont illustrées dans *La otra alcoba* par l'opposition entre l'intérieur moderne et luxueux de la maison de Diana et les difficultés que connaissent Juan et sa fiancée pour acheter et meubler leur modeste appartement de banlieue ou entre la fête de la haute société à laquelle assiste Diana et la discothèque populaire que fréquente Juan. Le pompiste travaille depuis l'âge de 12 ans, tandis que Diana n'a jamais éprouvé la nécessité de le faire. Alors qu'elle repousse les avances que lui fait l'ami de son mari, cette dernière jette son dévolu sur un homme

appartenant à une classe inférieure, afin d'être sûre de toujours garder le contrôle, elle sait aussi que son mari accepterait beaucoup plus difficilement que sa femme le trompe avec quelqu'un de même statut social, qu'il considérerait son égal. S'il est conscient de son exploitation dans le cadre de son travail, Juan est d'abord loin de penser que cette même exploitation existe aussi dans sa relation avec Diana ; aveuglé par l'amour et ébloui par la beauté et la distinction de cette femme et par tout ce qu'elle représente, il fait preuve d'une grande ingénuité. La violence éclate quand il se rend compte qu'il a été manipulé, mais lorsqu'il pense avoir enfin restauré sa dignité en flanquant une raclée au mari de sa maîtresse qui cherche à l'acheter, qu'il est retourné avec sa fiancée compréhensive et ébauche des plans d'avenir pour ses futurs enfants, il reçoit la visite d'hommes de main qui le tabassent violemment. Dans une société de classes, ceux qui se situent en haut de l'échelle sociale finissent toujours par arriver à leurs fins, comme le montre la scène finale dans laquelle Diana repart à la chasse d'un nouvel étalon, sous le regard complice de son mari.

L'intrigue bouscule souvent les catégories, les personnages homosexuels notamment sont à la fois opprimés et oppresseurs dans *Los placeres ocultos* et *El diputado*. Dans d'autres films, c'est un personnage masculin, placé au centre du schéma narratif qui incarne le statut de victime et assume les notions de fragilité et d'impuissance qui lui sont associées. Dans *La otra alcoba* c'est toujours Diana qui prend l'initiative, qui abandonne Juan dès qu'il a rempli sa fonction de reproducteur. Celui-ci est présenté comme un objet sexuel, dans les scènes d'amour on le voit nu, alors que ce n'est jamais le cas du mari bourgeois. La femme assume des prérogatives normalement attachées à la figure masculine, « los hombres sois muy vanidosos, os creéis que ser cínicos y aprovechados es una exclusividad vuestra », lance-t-elle à son amant éconduit. Par un détournement du mélodrame classique, c'est l'homme qui est séduit et abandonné, c'est lui qui fait preuve de romantisme et de naïveté. Quant à Diana, elle n'est pas à proprement parler une femme fatale, le but qu'elle poursuit en séduisant des jeunes gens de condition modeste est la maternité. Ce qui semble une transgression par rapport au système de valeurs et à sa classe sociale, n'est en fait qu'un moyen de reproduire la cellule familiale traditionnelle et de permettre la continuité biologique des classes dominantes. Mais on notera cependant que le statut de victime dépend moins du sexe que de la classe sociale. Si Juan est utilisé par Diana pour parvenir à ses fins, sa fiancée est elle-même harcelée

par son patron qui lui propose ouvertement de coucher avec lui en échange d'avantages matériels.

Dans les films suivants, une certaine innovation apparaît dans le triangle amoureux, souvent à la base du mélodrame, qui s'enrichit de nouvelles variations. L'on trouve ainsi une femme, un homme et un chien dans *La criatura* ; un couple marié dont l'homme est homosexuel et un adolescent dans *El diputado*. Le triangle devient même un quadrilatère dans *Los placeres ocultos*, où un jeune garçon est l'objet du désir croisé d'un homme et d'une femme d'âge mûr, alors que lui-même est amoureux d'une adolescente de son âge. Rappelons que *Cuadrilátero* était déjà le titre d'un film plus ancien, un mélodrame situé dans l'univers de la boxe et réalisé en 1970 que le réalisateur a ensuite renié. Le motif de la lutte des classes associée au schéma mélodramatique y était déjà en germe avec l'opposition entre le grand patron véreux qui vit dans l'opulence et le groupe de déshérités qui s'oppose à lui.

Le réalisateur assume les excès et les poncifs selon lui propres au mélodrame (Aguilar et Llinás 1996 : 104). Dans *Los placeres ocultos*, la famille de Miguel survit péniblement dans une pauvre mesure d'un quartier misérable de la lointaine banlieue dont l'intérieur contraste fortement avec la décoration bourgeoise élégante de l'appartement d'Eduardo. La mise en scène insiste sur la promiscuité et l'insalubrité. Comme dans les feuilletons populaires, la mère, abandonnée par son mari, est une femme digne et honnête qui se tue à la tâche en faisant des lessives pour élever sa progéniture. Miguel, l'aîné, joue le rôle du père de famille ; en plus de son travail, il suit des cours du soir pour sortir sa famille de la misère. On retrouve le motif de l'abandon paternel et des enfants livrés à eux-mêmes dans *El diputado* ou *Navajeros*. Juanito résume ainsi sa vie à Roberto dans le premier film : « Nunca he conocido a mi padre, mi madre es soltera. Las hemos pasado muy putas, ¿sabes? Yo empecé a irme con tíos cuando tenía 13 años ».

Tous ces films opposent l'innocence des classes populaires et l'égoïsme des classes dirigeantes qui ne cherchent qu'à tirer profit des premières et insistent sur l'impossibilité d'une alliance de classe, même sur le terrain amoureux. *El diputado*, le film où l'on s'approche le plus de cette alliance, se conclut sur la mort sacrificielle de Juanito, le jeune prostitué issu du sous-prolétariat.

2.4 Homoérotisme et cinéma *quinqui*

A partir de *Navajeros*, Eloy de la Iglesia trouve dans le cinéma *quinqui*, dont il s'approprie les codes d'une façon encore une fois toute personnelle, le moyen de se confronter à l'analyse de la société espagnole de son temps. Le réalisateur laisse ainsi son empreinte sur un genre qu'il a contribué à populariser, en l'amenant sur son propre terrain. A partir d'un genre commercial, il va faire des films au propos éminemment subversif, à la fois politiques et homoérotiques. Il utilise d'une part, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler dans la deuxième partie de ce travail, le cinéma *quinqui*, au départ un genre d'exploitation, dans un objectif idéologique, pour mettre à nu les mécanismes d'exclusion à l'œuvre dans la société espagnole. Mais parallèlement à la critique sociale, il donne une dimension homoérotique à un cinéma à priori machiste et homophobe dont il se plaît à subvertir les codes de l'intérieur, comme l'a magistralement démontré Maxime Breysse dans son analyse du cycle *quinqui* du réalisateur. Le chercheur français y évoque « une esthétique homoérotique intime, curieusement intégrée, comme superposée, à son discours politique » (2011a : 120) et estime qu'« aucun autre cinéaste ne s'est risqué à projeter sur ce groupe social un tel regard érotique, pleinement assumé [...] » (2011a : 106-107). Le cinéma *quinqui* d'Eloy de la Iglesia revendique un désir hétérodoxe qui dérange, comme le montre la violente réaction de la critique qui se gaussa de son « esthétique du slip », des jugements derrière lesquels on sent tout le poids d'une homophobie généralisée, qui était loin d'être l'apanage des secteurs les plus conservateurs, comme le suggère aussi le texte publié par Fernando Trueba dans les pages du quotidien *El País* (Trueba 1979a) sous le titre « Sexo y política, un cóctel que vende ».



Colegas 00:26:07



El pico 2 00:55:03

Selon l'analyse de Paul Julian Smith (1998a : 135) :

Parece probable que lo que preocupe a los críticos de estos filmes (en los que salen cuerpos masculinos desnudos y se repiten constantemente los mismos jóvenes actores) sea la irrupción directa del deseo homosexual bajo la forma masiva del cine comercial. Esta resublimación es lo que resulta intolerable.

A travers des scènes voyeuristes qui ne sont pas nouvelles dans sa filmographie, il multiplie les clins d'œil et s'adresse à une partie du public jusqu'alors ignorée : les spectateurs homosexuels

[...] qui voient, érotisées, transposées à l'écran, des scènes du quotidien, dans lesquelles gigolos et homosexuels vivent, ensemble, des situations dont le vérisme, qui sert à authentifier le point de vue politico-social du réalisateur, renvoie en outre, à leur réalité, celle de la prostitution masculine, que certains d'entre eux connaissent bien (Breysse 2011a : 119)

Alors qu'à l'intérieur de la diégèse, les personnages homosexuels sont placés dans la position de voyeurs et « renvoient au spectateur gay une image spéculaire d'eux-mêmes » (Breysse 2011a : 119).

A une époque où le dévoilement du corps est presque exclusivement féminin, Eloy de la Iglesia fait du corps masculin un objet de contemplation érotique, même si cela n'est pas tout à fait nouveau dans sa filmographie car on en trouve de nombreux exemples antérieurs. C'était déjà le cas notamment dans *La otra alcoba*, où un striptease « immotivé » du pompiste ouvre le film¹⁹. La caméra s'introduit dans la chambre que partagent les trois frères ou dans la salle de bain et saisit des moments d'intimité dans *Colegas*, renvoyant le spectateur à son statut de voyeur. Même dans les scènes d'amour hétérosexuelles, le corps masculin est offert au regard du spectateur, bien plus que celui de la femme. Dans *Colegas*, lorsqu'Antonio couche avec une femme plus âgée, la caméra s'attarde sur le corps du jeune homme, ignorant celui de sa partenaire, on peut faire la même analyse de la scène d'amour torride entre El Lenda et Betty dans *El pico 2*.

2.5 Une adaptation transgressive

En 1985, Eloy de la Iglesia crée la surprise avec un film que l'on n'attendait pas venant du réalisateur de *Navajeros* ou *El pico* : une adaptation en costumes d'un court roman fantastique de Henry James, *Le tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*) publié en 1898. Si comme nous l'avons vu dans la première partie, à ce moment de sa carrière, le cinéaste fait mine de se plier aux injonctions d'un modèle institutionnel, celui de l'adaptation littéraire, favorisé alors par les télévisions publiques et les gouvernements central et autonomes, et qu'il s'était jusque-là refusé à adopter, il évite pour autant de se laisser enfermer dans un carcan. Bien au contraire, il prend aussitôt ses distances avec les canons de ce cinéma « de qualité » qui privilégie l'illustration appliquée et la correction formelle, au risque de tomber bien souvent dans l'académisme le plus vain (Pérez Bowie 2008 : 86-87), affirmant ainsi sa liberté créatrice face aux tentatives d'assimilation institutionnelles et face à l'œuvre originale elle-même.

¹⁹ On trouve encore d'autres exemples dans *La semana del asesino* ou *Los placeres ocultos*.

Rappelons tout d'abord la trame narrative du roman : un prologue introduit le récit autographe d'une jeune provinciale anglaise engagée, il y a longtemps de cela, comme gouvernante pour s'occuper de deux orphelins. Son employeur, un homme du monde qui réside à Londres, lui délègue l'entière responsabilité de l'éducation de ses jeunes neveux, prénommés Miles et Flora, et lui interdit égoïstement de le déranger sous aucun prétexte. A Bly, dans l'ambiance gothique de l'imposant manoir campagnard, elle s'efforce de se montrer à la hauteur de sa nouvelle responsabilité et succombe instantanément au charme et à l'innocence des enfants, une innocence pourtant vite démentie par une lettre qui lui annonce le renvoi de Miles du collège où il était interne, pour des raisons qui restent mystérieuses. Très vite, la jeune femme est le témoin d'inquiétantes apparitions qu'elle identifie comme étant celles de Peter Quint, l'ancien valet du maître des lieux et de Miss Jessel, la précédente gouvernante qui entretenait une liaison coupable avec le domestique et qui est morte comme lui dans d'étranges circonstances. Convaincue que ces fantômes en veulent à ses jeunes protégés, elle soumet ces derniers à une surveillance constante, cherchant à découvrir ce qui se cache derrière leur apparente perfection. Voient-ils comme elles les revenants ? Sont-ils déjà en leur pouvoir ? A trop vouloir sauver les innocents (mais le sont-ils vraiment ?), elle finit par les mettre en danger et provoquer la mort du jeune garçon.

Comme souvent, le romancier américain privilégie l'ambiguïté, l'allusion et l'implicite. Selon l'analyse de Julie Wolkenstein, « le texte tresse ellipses et sous-entendus et se refuse, au prix d'une abstraction maintenue, au sens unique » (1999 : 8). Le roman ne répond jamais aux questions qu'il ne manque pas de soulever chez son lecteur : les fantômes ont-ils une existence réelle ou ne sont-ils que le résultat de la névrose hallucinatoire de la gouvernante obsédée par l'ampleur de sa tâche et effrayée par ses propres désirs ? Le pacte inhérent au genre fantastique favorise une double lecture, autorisant le lecteur à envisager aussi bien l'hypothèse surnaturelle (l'existence des fantômes) que l'explication rationnelle (les troubles psychologiques de la gouvernante, une seconde éventualité d'ailleurs tout aussi inquiétante que la première), sans jamais trancher clairement entre les deux. On se souvient en effet que pour Todorov (1970 : 28-45), le fantastique peut être défini par l'irruption dans un univers diégétique régi par les lois qui ont cours dans le monde réel d'événements

rigoureusement incompatibles avec ces mêmes lois, de sorte que se met en place un espace de doute insoluble.

Tout d'abord, on remarquera qu'Eloy de la Iglesia, à la différence de beaucoup de cinéastes espagnols à la même époque, ne choisit pas l'œuvre littéraire dans le fonds culturel hispanique mais se tourne, au contraire, vers un classique de la littérature universelle. De même, s'il accepte de s'intégrer dans le cinéma basque que tentent de promouvoir les autorités régionales, sa seule concession au localisme consiste à situer l'action en Euskadi, sans que cela n'ait d'implications particulières sur l'intrigue, autre que la forte répression morale et sexuelle exercée par l'Eglise catholique à la fin du XIXe siècle.

Mais surtout, *Otra vuelta de tuerca* n'est pas une simple adaptation du roman de James dans un autre medium, le film ne se limite pas à mettre en images le récit littéraire. Le réalisateur aborde l'œuvre préexistante avec une entière liberté, s'appropriant le texte de départ pour l'amener sur son propre terrain et l'utiliser à des fins qui lui sont personnelles, car le film, comme on va le voir, exprime souterrainement toutes les obsessions récurrentes chez lui. Eloy de la Iglesia s'en est expliqué en insistant sur la continuité que marque cette œuvre à priori si différente avec le reste de sa filmographie : « No es que me haya cansado de hacer películas de un género que me sigue interesando muchísimo, el de los marginados, el lumpen. Yo diría que esta película varía en lo anecdótico y en lo estético pero no varía en lo ideológico ni en lo político » (Fondevila 1985).

A y regarder de plus près, on comprend aisément ce qui a attiré d'emblée Eloy de la Iglesia dans le roman de James : la répression sexuelle et la perversion, les relations pédérastiques, la différence de classe, l'égoïsme des puissants... sont autant de thématiques que l'on retrouve invariablement de film en film. L'opposition entre les classes sociales est clairement marquée dans le roman, la stricte hiérarchie sociale n'y est rompue que par les fantômes des anciens domestiques. Eloy de la Iglesia a confié à Carlos Aguilar et Francisco Llinás :

Había un elemento que me parecía básico, y que si os fijáis es el mismo que sustenta *Rebeca*, el del desconcierto que experimenta un pobre cuando se ve en el mundo de los ricos, tan distinto al suyo: es un mundo con pasado mientras que el suyo no lo tiene [...]. Es ese pasado, que no es el de Roberto, el que provoca los fantasmas (Aguilar et Llinás 1996 : 163).

Il décrit également à Fabián Mauri :

Un tutor deslumbrado por el mundo opulento de los ricos, del poder, del esplendor. Un escenario fascinante para él. Una casa deslumbrante con escenarios grandiosos: tapices, alfombras, cuadros, jardines; una casa viva que como la más famosa casa viva de la literatura, la de Mujica Láinez, enamora y subyuga a nuestro tutor de forma delirante (Mauri 1998 : 134).

Sans doute influencé par les interrogations autour de la sexualité ambiguë de l'écrivain américain, le réalisateur avoue également avoir deviné dans *Le tour d'écrou* un sous-texte homosexuel. Il a ainsi expliqué qu'il avait toujours vu, derrière le personnage principal du roman d'Henry James, une figure masculine que les convenances de l'époque, qui ne pouvaient tolérer la moindre allusion à l'homosexualité, avaient obligée à travestir en femme. (Mauri 1998 : 133).

Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont les démons intérieurs, les fantasmes du personnage principal à qui sa propre sexualité fait horreur. C'est ce qui explique que la mise en scène des créatures surnaturelles et de leurs apparitions soit si peu spectaculaire dans le film. Au-delà des apparences, on peut donc établir des liens thématiques étroits avec le reste d'une filmographie dotée d'une grande cohérence, dans laquelle cette œuvre insolite finit par trouver sa place. Le film entre plus particulièrement en résonance avec certaines de ses réalisations plus éloignées dans le temps. Car c'est bien mal connaître la production du cinéaste que de la réduire à son cycle *quinqui* de la fin des années 1970 et du début des années 1980. C'est ainsi que le personnage principal de *Otra vuelta de tuerca* n'est pas très éloigné de celui du prêtre de *El sacerdote*, ou d'autres figures névrotiques torturées par une sexualité refoulée, comme les vieilles filles esseulées de *Algo amargo en la boca* ou les épouses insatisfaites de *El techo de cristal* ou *La criatura*. Il rappelle aussi, par bien des aspects, certains autres personnages qui cherchent à tout prix à sauver des victimes qui ne demandent pas à l'être, à l'instar de l'infirmière psychopathe de *Una gota de sangre para seguir amando* ou du professeur sadique de *Juegos de amor prohibido*. Dans beaucoup de ces films on trouvait déjà cette même ambiance gothique de vieilles demeures isolées renfermant de lourds secrets.

Réécriture et appropriation

Si Eloy de la Iglesia maintient le titre original, contrairement à ses prestigieux prédécesseurs, et reste fidèle à la trame narrative du roman, il se livre à une véritable réécriture de l'œuvre de James. C'est ce qui distingue, au-delà de tout jugement artistique, *Otra vuelta de tuerca* de *Les innocents* (Jack Clayton, 1961) un magnifique exemple d'adaptation, qui tente de rendre dans un médium différent toute la complexité de l'œuvre originale sans autres interventions sur le contenu que celles automatiquement liées à l'opération de transfert ou de traduction du texte littéraire en images (Pardo García 2010 : 64)²⁰. Cela explique que le film de Clayton²¹ soit devenu l'adaptation canonique et paradigmatique du roman, référence indiscutable pour toutes les versions à venir, au point de déplacer souvent l'hypotexte littéraire (Pardo García 2010 : 89-91), comme c'est le cas dans *Otra vuelta de tuerca*.

Eloy de la Iglesia se propose de transformer l'histoire de départ à la lumière d'un nouveau contexte culturel qui génère à son tour d'autres conflits pour les personnages. C'est-à-dire qu'il raconte la même histoire mais en introduisant toute une série de modifications à la fois diégétiques et sémantiques. *Otra vuelta de tuerca* offre d'importants changements par rapport à l'œuvre originale et aux célèbres adaptations cinématographiques qui l'ont précédé : il transforme d'une part la gouvernante, fille de pasteur, en un jeune séminariste qui a renoncé aux ordres et transpose d'autre part l'action de l'Angleterre victorienne au Pays basque de la fin du XIXe siècle. Le changement de sexe du protagoniste permet au réalisateur de jouer sur l'ambiguïté de sa relation avec son élève et d'introduire un discours idéologique sur l'homosexualité.

Le film d'Eloy de la Iglesia sort ainsi du cadre de l'adaptation proprement dite pour entrer dans celui de la réécriture ou de l'appropriation, catégorie dans laquelle Pedro Javier Pardo García range *Otra vuelta de tuerca*, en partant de la définition donnée par Francis Vanoye : « L'appropriation désigne donc pour nous le processus d'intégration, d'assimilation de l'œuvre (ou de certains aspects de l'œuvre)

²⁰ Nous reprenons ici la typologie utilisée par Pedro Javier Pardo García (2010 : 45-102) dans sa brillante analyse des différentes adaptations auxquelles a donné lieu le roman de James.

²¹ Pour une analyse du film de Clayton et notamment de la figure des enfants, nous renvoyons à l'article de Pascale Risterucci (2008) : « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton ».

adaptée au point de vue, au regard, à l'esthétique, à l'idéologie propres au contexte d'adaptation et aux adaptateurs » (1991 : 153).

Autrement dit, les changements introduits ne se limitent pas à ceux imposés par le nouveau medium, mais découlent d'une interprétation personnelle de l'adaptateur. La réécriture d'Eloy de la Iglesia dépasse le simple jeu intertextuel, elle ne se borne pas à raconter la même histoire dans un autre contexte géographique et culturel, avec des personnages eux-aussi sensiblement modifiés pour s'insérer dans ce nouveau cadre, mais vise avant tout un objectif idéologique particulier, qui n'est autre que la dénonciation de la répression morale et sexuelle exercée par le catholicisme. C'est ainsi que Denis Tredy a vu dans *Otra vuelta de tuerca* un des rares exemples d'utilisation d'une œuvre de Henry James au service d'un engagement politique ou social²². Pedro Javier Pardo García précise cependant :

[...] por osada o heterodoxa que pueda parecer *Otra vuelta de tuerca*, no subvierte el hipotexto, [...] simplemente desarrolla posibilidades que estaban ahí apuntadas, si bien en una dirección o al servicio de una intención nuevas –lo que determina su carácter de apropiación–, la de un discurso sobre la homosexualidad [...]. Se trata de una revisión extensiva, en cuanto que extrovierte la reescritura al terreno del compromiso ideológico y la acción cultural, pero no correctiva o revisionista [...] sobre todo porque afirma la vigencia del texto, su validez transcultural para examinar otros conflictos en otras coordenadas culturales y, por tanto, el universalismo del clásico (Pardo García 2010 : 78).

Les principaux déplacements par rapport à l'œuvre originale sont explicités dès les premières images du film, tout comme l'importance que prendra dans l'histoire la religion catholique. Dans un prologue qui précède le générique, la voix *off* d'un narrateur contextualise le récit qui va nous être présenté rétrospectivement et à la première personne, comme dans le roman de James. Mais la voix est celle d'un personnage masculin, Roberto, qui est entré au séminaire jésuite de Loyola au Pays basque où il a dû faire face à de nombreux doutes spirituels mais aussi surmonter bien des difficultés pour s'adapter à ce nouveau cadre de vie, en raison de ses origines très modestes.

²² « [*Otra vuelta de tuerca*] is thus one of the few instances in which a work of James has been used to bring about genuine political and social change. When the following generation of Spanish filmmakers would in turn take on the governess's tale, their productions would indeed be more aesthetically and less politically orientated » (Tredy 2006 : 219).

Nous apprenons après le générique, qu'il a abandonné sa vocation religieuse, alors que nous le voyons en train de prier, le dos ensanglanté par la flagellation qu'il vient de s'infliger. La séquence suivante le montre sur un char à bœufs conduit par son père, le sacristain du village, qui lui annonce en basque que le curé lui a trouvé un emploi de précepteur chez le comte d'Etxeberria. A partir de l'entrevue avec l'aristocrate, le récit suit assez fidèlement les grandes lignes de celui de James, ou plutôt du film de Clayton, car de nombreux détails absents du roman sont pris directement du film²³. Seuls changent le cadre géographique : la côte basque au lieu de la campagne anglaise, et le nom des personnages : Miles est prénommé Mikel et est ici un préadolescent, Peter Quint et Miss Jessel deviennent respectivement Pedro Braña et la señorita Cristina ; Mrs Grose, la femme de charge, est appelée simplement Antonia. En revanche, il n'y a pas de déplacement temporel, le récit est situé en 1898²⁴.

On l'a dit, la principale innovation consiste à introduire un discours sur l'homosexualité, c'est ce qui a motivé le changement de sexe du personnage principal. Comme le souligne Pedro Javier Pardo García (2010 : 77) : « *Otra vuelta de tuerca* no sólo explicita el subtexto sexual de *The Innocents* [...] sino que además lo modifica o lo desarrolla en un nuevo contexto homoerótico y desde una perspectiva o sistema de valores diferente ». Roberto est clairement troublé par la beauté de l'adolescent que l'on voit fréquemment torse nu ou dans des positions lascives. Lors de la première apparition de Braña, le précepteur découvre le garçon au sommet de la tour le pantalon dégrafé. Le personnage de la sœur cadette reste en retrait et à tout moment la tension érotique est focalisée sur le jeune éphèbe qui tente à plusieurs reprises de séduire son précepteur, ou en tout cas de l'ébranler. Mikel

²³ Parmi les nombreux exemples d'influence directe de *Les Innocents* dans *Otra vuelta de tuerca*, on peut citer : les circonstances de la mort de Pedro Braña et de la señorita Cristina telles qu'elles sont rapportées par Antonia, l'annonce du retour imminent de Mikel faite par Flora, le baiser sur la bouche – ici entre les deux enfants –, le poème que récite Mikel à son précepteur, la découverte préalable du portrait de Braña (élément absent du roman) qui permet à Roberto d'identifier l'apparition et le dialogue qui s'ensuit avec Antonia, qui reprend presque mot pour mot celui entre Miss Giddens et Mrs Grose dans le film de Clayton. Pedro Javier Pardo García ajoute encore d'autres correspondances : « En lo que a tratamiento audiovisual de la historia se refiere, son reveladores de la influencia de Clayton la utilización del sonido o la imagen de forma subjetiva (los ruidos y las voces que oye Roberto, la secuencia de imágenes que están sólo en su cabeza), los paseos por la casa durante la noche a la luz de las velas con toda la parafernalia gótica, la forma en que se visualizan las apariciones, la presencia de la muñeca sin ojo o la paloma muerta, o los tres espacios en que transcurre la escena final (comedor, invernadero y jardín con columnas) » (Pardo García 2010 : 76, note 22).

²⁴ La date de publication du roman, dans ce dernier les coordonnées temporelles sont beaucoup plus floues.

semble assumer son homosexualité, « no puedo arrepentirme de algo que estoy dispuesto a seguir haciendo » déclare-t-il à Roberto, il lui avoue que sa « différence » est la cause de son renvoi du collègue; alors que l'ex-séminariste, victime de l'auto-répression inculquée par l'Eglise catholique tente à tout prix de la nier, comme le montrent les deux scènes d'auto-flagellation, symbole de la lutte acharnée qu'il mène contre la tentation, représentée par l'adolescent. C'est ce que lui reproche ce dernier dans la scène finale :

Usted también me ve distinto, por eso me tiene miedo. [...] Se equivocó usted, sí rotundamente, nunca debió entrar en la villa de los Leones. Tendría que haberse quedado de lego en el convento o en la sacristía con su padre encendiendo y apagando velas o tocando las campanas a ver si así conseguía espantar esos fantasmas que tiene usted encerrados en su pobre cabeza de beato aldeano

Les paroles de Mikel laissent entendre que les hallucinations du précepteur sont le résultat de l'éblouissement que lui cause cet univers luxueux qui lui était jusque-là étranger et de la lourde répression morale qu'il a subie tout au long de sa vie. Comme l'analyse fort justement Pedro Javier Pardo García :

Los fantasmas surgen así de la necesidad de sacar de sí, demonizar y exorcizar sus impulsos homosexuales de acuerdo con los dictados de su formación católica. Por ello él es el culpable de la muerte de Mikel, pero detrás de su culpa está una sociedad y una moral represivas, un catolicismo que convierte la homosexualidad en fantasmas que hay que exterminar (Roberto) y que conduce al exterminio de los que se relacionan con ellos sin temor (Mikel) (Pardo García 2010 : 77).

Afin de ne laisser planer le moindre doute quant à l'interprétation du récit, la mise en scène d'Eloy de la Iglesia atténue l'ambiguïté présente aussi bien dans le roman que dans *Les Innocents*, jusqu'à l'éliminer presque entièrement, apportant un soin tout particulier à multiplier les indices qui contestent l'existence des fantômes, dans le but de démentir toute hypothèse autre que le déséquilibre psychologique du protagoniste, laquelle finit par s'imposer au spectateur. Les apparitions sont beaucoup plus fugaces et subjectives que dans le roman ou dans l'adaptation de Clayton (Pardo García 2010 : 76). De même, le scepticisme d'Antonia est beaucoup plus marqué et débouche à la fin du film sur une franche hostilité vis-à-vis de Roberto.

Loin de la lecture irrésolue propre au genre fantastique, le film d'Eloy de la Iglesia accrédite donc l'explication rationnelle qui voit dans les fantômes des hallucinations d'un esprit malade, le résultat du refoulement et de la hantise de la sexualité. A la fin du film, juste avant de mourir, Mikel lance à son précepteur : « ¿Qué es lo que busca usted ? ¿Qué es lo que pretende ? A no ser que usted se lo crea porque se ha vuelto loco. Sí, ¡loco, loco, loco! Por eso hace preguntas y más preguntas, buscando desesperadamente que nosotros le digamos que tiene razón ». Quant à la mort du jeune garçon, elle trouve elle-aussi une cause naturelle absente du roman et du film de Clayton, dans lesquels rien ne permet de conclure avec certitude ni de faire sens de la chute finale. Ici elle a été provoquée par un souffle au cœur qu'un médecin a fort opportunément diagnostiqué chez l'adolescent peu de temps auparavant, en recommandant au précepteur de veiller à lui éviter tout choc émotionnel. Le réalisateur se détourne donc résolument du modèle générique de l'œuvre originale pour amener le récit sur des terrains qui lui sont plus beaucoup plus familiers, ceux du réalisme, de la critique sociale et du combat idéologique.

Parallèlement, *Otra vuelta de tuerca* insiste de façon beaucoup plus explicite sur la réalité de la « corruption » des enfants, même s'il le fait à travers le regard subjectif de Roberto, narrateur homodiégétique qui borne nécessairement l'information délivrée au spectateur. Là encore, Eloy de la Iglesia réduit considérablement l'ambiguïté présente dans le roman. Ce qui fait dire à Pedro Javier Pardo García (2010 : 76) : « no hay fantasmas, pero sí corrupción, aunque la película nos invita a verla de otra manera, como *diferencia* ». L'ex-séminariste est scandalisé par le comportement des enfants qui prennent encore leur bain ensemble et s'embrassent sur la bouche, là où Antonia ne voit que des jeux innocents ; ou par ce qu'il perçoit comme des incitations pernicieuses de leur part à son égard. C'est le cas par exemple lorsque Flora, après lui avoir préparé son bain, le jour de son arrivée, fait mine d'attendre qu'il se déshabille, ou lorsque Mikel lui déclame un poème enflammé de Saint Jean de la Croix qui lui cause un profond malaise. De même, il voit le prêtre prendre une mine horrifiée en entendant la confession de Mikel, celui-ci interrompt brusquement le jeune garçon et se met à prier avec ferveur, avant de recommander à Roberto d'en faire autant. Les détails qu'offre Antonia sur la liaison qu'entretenaient les anciens domestiques et sur la nature suspecte de leur relation avec les enfants se font plus précis et s'inspirent clairement du film de Michael

Winner, *Le corrupteur* (1971). Elle décrit Pedro Braña et la señorita Cristina comme des êtres abjects dotés d'une sexualité animale et tient des propos inquiétants au sujet des enfants qui remplissent Roberto d'horreur. Pour autant, le film ne porte aucun jugement moral sur cette « corruption », au contraire, il désigne clairement l'ex-séminariste comme la victime de la véritable perversion, celle d'un appareil idéologique répressif qui cherche à annihiler toute forme de sexualité hétérodoxe.



Otra vuelta de tuerca 01:13:54

Pour ce qui est de la réception, on l'a vu dans la première partie, *Otra vuelta de tuerca* a été jugé à l'aune de la transgression et de la provocation, le film désarçonne une grande partie des spectateurs habituels d'Eloy de la Iglesia et indigné de nombreux critiques. Les premiers ne retrouvent pas leur horizon d'attente, et s'estiment en quelque sorte trahis par un cinéaste qui, loin de sa radicalité habituelle, semble s'être rendu aux impératifs institutionnels. Les seconds voient dans le film une nouvelle provocation de la part du réalisateur, une intrusion malvenue dans un univers qui n'est visiblement pas le sien, le comparant à un éléphant dans un magasin de porcelaine. Comment l'auteur de *Navajeros* ou de *El pico* osait-il se frotter au chef-d'œuvre délicat d'Henry James ? Eloy de la Iglesia devait retourner à ses marginaux, ses drogués et ses homosexuels (Lara, Antonio 1985, Fernández-Santos 1985).

Après cette déconvenue, Eloy de la Iglesia reviendra vers les horizons plus familiers de l'Espagne contemporaine observée à travers le prisme de la marginalité,

avec *La estanquera de Vallecas*, l'adaptation de la pièce de José Luis Alonso de Santos, qui lui permettra de renouer avec le succès en 1987, et bien plus tard avec *Los novios búlgaros*, d'après le roman d'Eduardo Mendicutti. Mais il ne pourra plus se passer de la caution du texte littéraire, qu'il abordera désormais d'une façon beaucoup plus orthodoxe que dans *Otra vuelta de tuerca*, pour tenter de poursuivre envers et contre tout une carrière chancelante.

3. Un cinéma journalistique

3.1 Le choix de la fiction pour parler du réel

Tout aussi transgressive que ses choix esthétiques ou ses détournements génériques est la conception du cinéma que défend Eloy de la Iglesia, radicalement éloignée des visions dominantes du cinéma comme septième art ou à l'inverse comme simple divertissement. Pour le réalisateur, le cinéma doit avant tout servir à établir une communication avec le spectateur afin de lui parler de sa propre réalité. La disparition de la censure permet au réalisateur d'évoluer vers toujours plus de réalisme social et de délivrer un propos critique de plus en plus explicite, un mouvement qui trouve sa culmination dans les films *quinquis* qu'il réalise à la fin des années 1970 et au début de la décennie suivante. Ces films hyperréalistes questionnent la notion même de réalité et explorent les limites qui la séparent de la fiction, jusqu'à atteindre un type de représentation quasi documentaire. Le réalisateur a en effet toujours cherché à atténuer la distance qui sépare l'univers fictionnel et le monde réel qui entoure le spectateur. Ce projet était déjà présent au moment d'aborder le tournage de *La semana del asesino*, comme il le rappelle dans l'entretien avec Carlos Aguilar et Francisco Llinás publié en 1996 (110-111) à l'occasion de l'hommage qui lui fut rendu par le Festival de Saint-Sébastien.

Pour autant, Eloy de la Iglesia n'a jamais été tenté par le documentaire, l'autre pôle majeur autour duquel s'est exercée l'analyse de la réalité au début de la Transition (Pérez Perucha et Ponce 2011 : 259). C'est toujours par le truchement de la fiction qu'il aborde le contexte espagnol contemporain. S'il est conscient des problèmes de distribution rencontrés par le documentaire et de sa difficulté à toucher ce grand public auquel il veut s'adresser, il est surtout convaincu des nombreux avantages qu'offre le récit fictionnel pour rendre compte de la réalité du moment. La fiction dispose en effet d'un formidable pouvoir de suggestion. Elle présente tout d'abord l'intérêt de pouvoir jouer sur le spectaculaire et l'émotion, alors que la non-fiction historique, selon Bill Nichols (1997 : 159), revendique avant tout une authenticité basée sur des arguments et des preuves.

Par ailleurs, la fiction peut prendre une dimension capitale dans la vie quotidienne de l'individu et lui donner sa signification. Paul Ricoeur a montré

l'importance des œuvres de fiction dans la lecture que l'on fait du monde, lorsqu'il écrit :

Je dirai que, pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés [...]. C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des « ombres »... les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'augmentant de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnement illustrées par la mise en intrigue (Ricoeur 1983 : 121).

C'est en effet dans la « mise en intrigue » que réside l'apport essentiel de la fiction. Le développement du schéma narratif dans un temps limité oblige à une condensation. C'est pourquoi la fiction se présente comme un concentré de la réalité, avec en outre des vertus émotionnelles énormes. Elle peut nous éclairer sur notre réalité d'une façon particulièrement expressive car elle fait intervenir la rhétorique des sentiments.

Comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 65), « la fiction représente un monde en même temps qu'elle le crée ». Reprenant les travaux de T. Pavel (1988), il définit de la façon suivante le mécanisme et les caractéristiques de la représentation fictionnelle :

[...] l'opération représentationnelle caractéristique de la fiction consiste en l'ajustement d'une imitation et d'une invention : elle s'efforce d'imiter un monde réel qui est sa 'base' et d'y insérer une narration inventée 'saillante'. Il en résulte un univers fictionnel unique dont les propriétés représentationnelles sont évidemment différentes de celles des univers historiques (Esquenazi 2009 : 111).

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne prétend pas reproduire la réalité mais la reconstruit, la réinvente, le réalisateur fait des choix sur ce qu'il va raconter, comment il va le faire, quels aspects de l'intrigue il va mettre en valeur, quel point de vue il adoptera. A travers l'émotion que le récit provoque, le film crée un réseau d'empathies et d'oppositions vis-à-vis des personnages, et donc une prise de position. Dans certains films l'identification à des personnages « consensuels » est favorisée, c'est le cas notamment de Juan, le pompiste abusé de *La otra alcoba*, victime désignée dans le schéma narratif classique du mélodrame, ou de Paco, représentation

de l'Espagnol moyen déboussolé par les changements dans *Miedo a salir de noche*, ou encore de Rafael, autre victime innocente dépassé par les turpitudes de la classe dirigeante dans *La mujer del ministro*, et des jeunes héros de *Colegas* qui subissent les conséquences d'un ordre économique injuste. D'autres au contraire, jouent sur des mécanismes tels que la reconnaissance et la compréhension. Plutôt que l'identification avec des protagonistes souvent problématiques (assassins, délinquants, homosexuels, marginaux), le récit utilise des personnages intercesseurs qui vont permettre au spectateur d'accéder à leur perspective et de comprendre leur motivation. C'est vrai par exemple dans *Navajeros*, où la problématique de la délinquance juvénile est abordée par le biais de l'enquête du journaliste, témoin intradiégétique, dont le regard fait office de relais par rapport à celui du spectateur. Dans les films centrés sur des protagonistes homosexuels, ce sont les narrataires : Miguel, l'adolescent hétérosexuel de *Los placeres ocultos*, ou Carmen, l'épouse du député Roberto Orbea, qui jouent ce rôle de médiateur.

Les films d'Eloy de la Iglesia parlent donc de la réalité de l'Espagne de la Transition, mais à partir d'un récit fictionnel que le spectateur pourra s'approprier et interpréter d'autant plus facilement qu'il lui rappelle à chaque instant la réalité qui est la sienne hors des salles obscures. L'univers diégétique que propose le réalisateur à son spectateur est très proche de celui que ce dernier s'apprête à délaissier un instant pour s'attacher aux péripéties de personnages imaginaires et fait écho à des situations ou des problématiques qu'il connaît directement ou que lui rapportent les médias, créant ainsi une impression de réel. La représentation se veut la plus proche possible de la réalité référentielle car le récit fictionnel repose sur des bases partagées par ses spectateurs et va être interprété par le destinataire à la lumière de cette « base réelle », selon la terminologie de Thomas Pavel (1988 : 76). La narration construit ainsi une fable qui pourrait s'inscrire avec vraisemblance dans le monde réel du spectateur (Esquenazi 2009 : 112). Le cinéaste joue sur l'interaction constante entre les deux univers, favorisant de la sorte ce que Jean-Marie Schaeffer (1999 : 179-198) a défini comme « l'état d'immersion fictionnel ». Ce dernier explique que les représentations vécues en état d'immersion fictionnelle sont l'objet d'investissements affectifs, mais ajoute que pour que le processus puisse fonctionner, « il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements réels » (186).

Le récit devient un outil au service du spectateur pour l'aider à mieux interpréter les enjeux du monde qui l'entoure, en révélant ses dysfonctionnements et ses injustices. L'univers fictionnel contenu dans les films constitue alors une « paraphrase » du monde réel du spectateur (Esquenazi 2009 : 169), il le renvoie à sa propre réalité et devient ainsi le point de départ d'une réflexion sur celle-ci. Car s'immerger fictionnellement, ne signifie pas ici oublier complètement la réalité. Le spectateur doit interpréter le récit fictionnel en fonction de la base réelle et vice versa, la fiction doit lui donner des clés pour appréhender de façon critique sa propre réalité, car la vérité du récit fictionnel « implique une réflexion autour de notre monde contemporain, [...] ou même une transformation de notre regard à ce sujet » (Esquenazi 2009 : 181).

La vraisemblance

Le défi qui se présente alors au réalisateur est le suivant : comment convaincre le spectateur que ses récits lui parlent de sa réalité ?²⁵. De ce point de vue, la vraisemblance est un élément clé. La fiction base son pouvoir de suggestion sur la suspension de l'incrédulité du spectateur (Roscoe et Hight 2001 : 54). Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 113), l'acceptabilité du récit dépend de sa plausibilité. La vraisemblance est la condition de l'appropriation. La connaissance qu'ont les destinataires du monde réel qui sert de cadre au récit va leur permettre d'évaluer sa vraisemblance. Le spectateur peut ainsi juger que « l'univers fictionnel dans certains de ses aspects est une exemplification juste de son univers réel dans certains de ses aspects » (Esquenazi 2009 : 158). Eloy de la Iglesia le souligne : « Es fundamental que el espectador se crea la película, y ya sabemos que no tiene nada que ver la verosimilitud con la verdad de lo que se cuenta, que conseguir aquélla es un problema formal » (Aguilar et Llinás 1996 : 162).

Le cinéaste prend bien soin de distinguer la vraisemblance de la vérité. Il ne cherche pas à tromper le spectateur en lui faisant croire que ce qu'il représente est conforme à une vérité historique, même si dans ses déclarations à la presse il

²⁵ Nous faisons ici allusion au sous-titre de l'ouvrage déjà cité de Jean-Pierre Esquenazi (2009) : *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*

entretient parfois une certaine ambiguïté, par exemple en laissant courir les rumeurs sur l'existence réelle d'un député homosexuel qui aurait servi de base à la fiction. Le spectateur d'ailleurs n'est pas dupe, il sait pertinemment que ce qui est représenté à l'écran n'est pas la réalité, que les événements qui font partie de l'intrigue n'ont pas eu effectivement lieu ou exactement de la même façon dans « la vraie vie », le pacte fictionnel exige seulement que le spectateur admette que ceux-ci auraient pu avoir lieu, que les péripéties du récit sont plausibles dans ce contexte donné. C'est l'hypothèse que développe Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 118) lorsqu'il souligne que « pour que la possibilité d'un jugement de véridicité soit possible, il semble essentiel que l'univers fictionnel soit ressenti comme 'proche', d'une façon ou d'une autre, de l'univers réel du destinataire », une partie des spectateurs doit pouvoir percevoir que les films leur parlent de leur propre monde. C'est à partir de cette analogie qu'ils vont juger que l'univers fictionnel que leur offre le film est « vrai ». Pour cela, nous explique-t-il, il faut que trois conditions soit réunies, le destinataire doit trouver plausible le récit, il doit être lui-même concerné par le problème ou la situation présenté, enfin, il doit admettre une des perspectives proposées (Esquenazi 2009 : 180-181).

Eléments d'authenticité

Pour assurer ce contrat de vraisemblance et de conformité à une réalité sociale donnée, le cinéaste introduit toute une série d'éléments d'authenticité de façon à ce que la base réelle soit lisible pour le public. Il multiplie les interférences et les correspondances entre l'univers réel et l'univers fictionnel que le spectateur voit sur l'écran. Celui-ci va retrouver dans la fiction un cadre spatio-temporel qui lui est très proche, celui de l'Espagne du moment de la réalisation. De nombreux films –*La semana del asesino*, *Navajeros*, *Colegas*, *El pico*– s'ouvrent sur des plans panoramiques qui présentent l'environnement spatial et social dans lequel vont évoluer les personnages. Il s'agit d'une toponymie et d'une physionomie urbaine facilement reconnaissable par le spectateur espagnol : les quartiers populaires de Madrid (Carabanchel dans *Miedo a salir de noche*, le Barrio de la Concepción dans

Colegas, Vallecas dans *La estanquera de Vallecas*), la gare d'Atocha et le complexe AZCA dans *Colegas*, les abords de la *ría* et la banlieue industrielle de Bilbao dans *El pico*.



El pico 00:00:23



La estanquera de Vallecas 00:02:51

On retrouve d'ailleurs les mêmes lieux emblématiques d'un film à l'autre, les bidonvilles en périphérie de la ville dans *Los placeres ocultos*, *La otra alcoba*, et *Navajeros*, le pont sur la M30, le périphérique de la capitale dans *Navajeros*, *Colegas*, *El pico 2* et *La estanquera de Vallecas* ou encore la célèbre prison de Carabanchel, reconstituée dans *El diputado* et filmée en images réelles dans *Navajeros* et *El pico 2*. Le cinéma Carretas, célèbre lieu de rendez-vous homosexuel est présent dans *El diputado* et *Navajeros*, tout comme les urinoirs de la place Tirso de Molina qui apparaissent dans *El diputado* après *Los placeres ocultos*.

L'inscription de l'action sur l'axe temporel se fait la plupart du temps à travers les médias : la radio, les manchettes des journaux et surtout la télévision, lucarne intra-diégétique qui marque l'irruption du monde réel dans la fiction. Le récit est ainsi ancré dans la contemporanéité immédiate du spectateur par des images d'événements marquants de l'actualité connus de tous : l'enterrement des avocats de la rue d'Atocha assassinés par l'extrême droite dans *La criatura*, le discours prononcé par le roi lors de l'ouverture des *Cortes* constituantes dans *El diputado*. De même, nous aurons l'occasion d'y revenir plus avant, de nombreuses personnalités historiques de tout premier plan interviennent dans le récit. Enfin, les personnages de la fiction partagent beaucoup de préoccupations quotidiennes avec bon nombre de spectateurs. On citera pêle-mêle la difficulté à se procurer des moyens de contraception dans *La otra alcoba*, les grossesses non désirées dans *Colegas*, le sentiment d'insécurité, l'augmentation de la délinquance juvénile, l'inquiétante progression du chômage et de la consommation de drogue, le manque d'opportunités pour la jeunesse...



La criatura 00:41:15



El diputado 00:30:28

Toujours dans le but d'accentuer l'effet de réalité, de longs plans filmés sur un mode documentaire et qui n'ont pas toujours de fonction particulière dans le développement de l'intrigue sont intégrés dans la narration. *El diputado* introduit ces plans documentaires lors de la scène de la manifestation syndicale, où l'on voit les protagonistes du récit fictionnel se mêler aux participants réels du cortège, parmi lesquels on reconnaît le critique Francisco Llinás et Eloy de la Iglesia lui-même (Aguilar et Llinás 1996 : 143). Dans *Navajeros*, on voit le journaliste visiter, pour les besoins de son enquête, le bidonville où a grandi El Jaro, appareil photo autour du cou. Toujours dans cette première incursion dans le genre *quinqui*, la naissance du fils du jeune délinquant, dans la scène finale, est représentée par les images explicites et crues d'un film médical. José et Rosario participent dans *Colegas* à une scène de carnaval prise sur le vif; dans ce même film, l'excursion des deux jeunes amis dans le nord du Maroc pour s'approvisionner en haschisch donne lieu à des séquences documentaires sur la géographie et les habitants du Rif.

On retrouve cette hybridation entre fiction et non-fiction dans de nombreux autres films. Dans *El pico 2* des détenus de Carabanchel, à qui le film est dédié, jouent leur propre rôle dans la cour de la prison. Autre élément d'authenticité, des acteurs non professionnels, directement issus des milieux représentés, interviennent au milieu d'acteurs professionnels dans les films *quinquis*.

Même si les films de la période franquiste sont moins enracinés dans la réalité du temps présent, il y a cependant quelques références discrètes à l'actualité, qui

permettent de les relier à l'Espagne du moment de la réception. Dans l'intrigue futuriste de *Una gota de sangre para morir amando* on reconnaît sans mal le Madrid du « miracle économique », en particulier les quartiers nord de la capitale autour de l'hôpital de La Paz.

3.2 L'actualité sur grand écran

Le réalisateur rejette l'immanence de l'œuvre cinématographique détachée des circonstances et des contingences historiques qui l'ont vu naître. Il en fait au contraire un objet conjoncturel qui s'inscrit dans une temporalité essentielle pour sa réception à travers des récits soigneusement contextualisés dans lesquels micro et macro histoire se conjuguent. Presque toujours, l'action des films s'inscrit explicitement dans un espace-temps précis, celui de l'Espagne du moment de la réalisation et ce contexte conditionne le développement de l'intrigue. Sur les vingt-deux long métrages à son actif, seuls quatre ne coïncident pas avec le contexte temporel du moment de la réalisation : les trois contes pour enfants qui constituent *Fantasia 3*, *Una gota de sangre para morir amando* – dont l'action s'inscrit dans un futur proche indéterminé mais qui renvoie vers le présent –, *El sacerdote* – situé très précisément en 1966, à la veille du référendum sur la Loi Organique de l'État, qui organisait la continuité du franquisme après Franco – et *Otra vuelta de tuerca*, qui se déroule à la fin du XIXe siècle au Pays basque.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia plonge dans les polémiques et les débats qui agitent l'actualité politique et sociale au moment de la réalisation, quand beaucoup de cinéastes se tournent vers le passé. Casimiro Torreiro, qui cite les films d'Eloy de la Iglesia parmi les rares titres qui abordent de façon frontale le présent complexe et incertain des années de transition, fait remarquer :

[...] apenas hay referencias a personajes y hechos en presente en el cine español entre 1977 y 1982 –en 1977, por ejemplo, sólo ocho películas abordan directamente la realidad– [...].

Pero indudablemente la parte del león en la producción fílmica hispana de los seis años presididos por el centrismo político la constituye, en mayor o menor grado, la de los films que abordan la Historia, operación harto comprensible tras casi cuatro décadas de secuestro de la memoria de un gran segmento de la población, la derrotada en la Guerra Civil, prácticamente ausente del cine español; y de la necesidad de explicar –y explicarse– un país que fue, es y seguramente seguirá siendo un rompecabezas. Muchas son las películas que emplean como referente

temporal los años de la República, la Guerra Civil y hasta las dos primeras y lóbregas décadas del franquismo; otra cosa es cuál fue el punto de vista dominante en este abordaje (Torreiro 1995a : 384).

Cependant, Esteve Rimbau nous le rappelle²⁶ et nous aurons l'occasion d'y revenir, cet abandon n'a pas été total. Dans le domaine de la comédie populaire, l'évocation des changements socio-politiques s'est faite depuis des positions très conservatrices et sur le ton de la satire, dans des films qui ont connu un très grand succès commercial, à la fois lors de leur sortie en salle, mais également sur un marché de la vidéo alors en plein essor (Pérez Rubio et Hernández Ruiz 2005 : 216, Roses Campos et Díaz del Pino : 2004). C'est justement ce discours réactionnaire qu'Eloy de la Iglesia cherche à contrer en promouvant les postulats de la gauche radicale sur ce même terrain du cinéma populaire.

L'intérêt pour le présent de la société espagnole revêt aussi une dimension militante, car il fut longtemps bridé par la censure qui dissuadait de s'intéresser de trop près à la réalité du quotidien. A la faveur des nouvelles possibilités d'expression offertes par le changement politique, Eloy de la Iglesia va pouvoir enfin aborder directement dans ses films la réalité politique et sociale de l'Espagne du moment de la réalisation et développer un discours critique sur les transformations qu'était en train de connaître le pays. Il adapte son langage cinématographique au nouveau contexte sociopolitique et à son projet militant de contribuer à changer la perception de la réalité par le destinataire. Il privilégie désormais une approche naturaliste de cette réalité qu'il va aborder par le prisme de la fiction, convaincu de l'efficacité de celle-ci à rendre compte des enjeux contemporains pour un vaste public.

Le réalisateur a lui-même revendiqué cette mission de chroniqueur du temps présent, comparant son cinéma à un journal, « mi cine es como un periódico » déclarait-il dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Cambio16* à la fin de l'année 1983 (Bayón 1983). Il a souvent utilisé l'image du journal ou du reportage pour expliquer sa conception du cinéma. Evoquant ses films tournés au long de la décennie des années 1970, il déclare : « [...] son unas películas referidas a una época y a una situación. Lo que tengan de reportaje periodístico se podrá convertir con el

²⁶ « [...] surge, sin embargo un enorme vacío temático sobre fundamentales acontecimientos históricos o sociológicos contemporáneos que, en parte, serán sólo abordados desde la derecha » (Rimbau 1997 : 183).

tiempo en crónica histórica, que pasado el tiempo descubran una forma de vivir y entender la vida » (*El País* 1979d). Dans un autre entretien publié dans le quotidien *Pueblo* (Soto 1983a : 31), il explique : « mi último cine es de crónica, periodístico y lo seguirá siendo todavía ».

Au moins deux longs métrages font intervenir dans la diégèse un personnage de journaliste, c'est tout d'abord le reporter bien intentionné, alter ego du réalisateur, qui à travers son enquête dans *Navajeros* tente d'appréhender l'univers des *quinquis* dont la presse a donné une vision déformée, et son exacte antithèse, l'individu cynique et sans scrupule qui a flairé un possible scoop dans l'histoire de Paco dans *El pico 2* et n'hésite devant rien pour offrir à ses lecteurs les informations les plus sensationnalistes.

Comme le journal, les films d'Eloy de la Iglesia s'attachent à rendre compte des grands événements politiques et des faits de société marquants qui faisaient l'actualité au moment de la réalisation afin de mieux les questionner, car, outre le rôle de journaliste d'investigation qui dévoilerait une vérité occultée par le discours institutionnel, il endosse également la position d'éditorialiste polémiste et pose un regard critique sur la réalité de la société espagnole de la Transition, soulignant ses manquements et ses contradictions.

Son cinéma assume ainsi le rôle de contre-pouvoir dévolu à la presse, qualifiée de « parlement de papier » au début de la Transition (voir Castro Torres 2010). Comme elle, il peut contribuer au débat public, en apportant des éléments d'information et de réflexion sur les questions d'actualité. Les films d'Eloy de la Iglesia parlent *de* l'Espagne de la fin des années 1970 et des années 80, et parlent à cette même Espagne confrontée à de nombreux questionnements et qui rencontre beaucoup de difficultés à se libérer des tabous du passé.

Nous avons vu que le cinéaste installe ses intrigues dans la contemporanéité immédiate du spectateur, rapportant des faits historiques sinon en direct du moins en léger différé. On suit l'enterrement des avocats de la rue d'Atocha assassinés par des terroristes d'extrême droite (24 janvier 1977) dans *La criatura* qui sort le 30 novembre de la même année. Dans *El diputado*, projeté sur les écrans madrilènes en janvier 1979, on voit Roberto et sa femme déposer leur bulletin de vote lors des élections générales de juin 1977 sous les flashes des journalistes, le film évoque

ensuite les travaux de la Commission constitutionnelle instituée par le Congrès des députés le 26 juillet 1977 et dont fait partie le protagoniste qui sera également l'un des signataires des pactes de La Moncloa (octobre 1977). Dans *Colegas*, sorti à la fin du mois d'octobre 1982, on peut voir des images de la Coupe du monde de football célébrée en Espagne en été, cette même année. De même, *El pico* qui s'ouvre avec la victoire du PSOE aux élections du 28 octobre 1982 sera présenté au festival de Saint-Sébastien en septembre de l'année suivante.



El diputado 00:28:33



El diputado 00:56:21

On voit défiler sur l'écran les principaux leaders politiques du moment. Lorsque Roberto, dans *El diputado* prononce son discours à la tribune du Congrès des députés, il est écouté depuis les bancs de l'hémicycle par Adolfo Suárez,

Santiago Carrillo, la Pasionaria, Felipe González..., des personnalités bien réelles tirées d'images d'archives. Juan Antonio Bardem, on l'a déjà dit, joue son propre rôle dans la prison de Carabanchel, on entend le roi lire le discours d'ouverture des premières Cortes démocratiques sur d'autres images documentaires représentant l'hémicycle, dans lesquelles s'immiscent des plans avec les personnages de la fiction. Le leader d'Alianza Popular, ministre de l'Intérieur en 1976, Manuel Fraga Iribarne, est nommément cité dans le film et participe directement à l'intrigue en envoyant le protagoniste en prison, après une réunion interdite. D'autres personnages renvoient aussi à des individus dont la présence était habituelle dans les médias de l'époque : un correspondant de presse sud-américain, militant d'extrême droite qui bénéficie de complicités policières est directement inspiré de Jorge Cesarsky, un ultra argentin membre de la Triple A²⁷, collaborateur présumé des services de renseignements de la Garde Civile²⁸ et impliqué dans plusieurs affaires d'assassinats politiques au début de la transition politique²⁹ (Torreiro 1996a : 38). Le sinistre personnage du chef du groupuscule d'extrême droite, Carrés, rappelle par son patronyme et son physique Juan García Carrés, un ancien dirigeant des syndicats verticaux franquistes, proche de l'ex ministre phalangiste José Antonio Girón, qui devint au début de la Transition, une des têtes visibles des nostalgiques du franquisme³⁰, il fut le seul civil condamné pour sa participation au putsch militaire du 23 février 1981³¹.

²⁷ Alianza Americana Anticomunista, organisation paramilitaire d'extrême droite active à la fin des années soixante-dix.

²⁸ Voir : « Altos cargos de la Policía podrían conocer las actividades del piso de la calle de Pelayo » (*El País* 1977d), « El juez mantiene en la cárcel a Cesarsky » (*El País* 1977e).

²⁹ Notamment de l'assassinat d'un étudiant qui participait à une manifestation interdite en faveur de l'amnistie des prisonniers politiques le 23 janvier 1977, il fut condamné pour activités terroristes et possession illégale d'armes à six ans de prison mais obtint la libération conditionnelle au début de l'année 1979. Voir : « Violentos enfrentamientos en las calles de Madrid » (*ABC* 1977), « El argentino Cesarsky, detenido como sospechoso de asesinato » (*El País* 1977a), « Jorge Cesarsky sigue a disposición del juez » (*El País* 1977b), « Auto de prisión contra Jorge Cesarsky » (*El País* 1977c), « Cesarsky, condenado a seis años de cárcel », (*El País* 1978), « Libertad condicional para el ultraderechista Jorge Cesarsky » (*El País* 1979a).

³⁰ Francisco Umbral l'épingla régulièrement dans ses chroniques de *El País*. Voir également : « Me gustan más las Leyes Fundamentales que la Constitución » (Janeiro 1979).

³¹ Voir : « García Carrés pasa a disposición de la autoridad militar » (*El País* 1981a), « García Carrés, procesado por presunto delito de rebelión militar » (*El País* 1981b).



El diputado 00:35:30



El diputado 00:35:50



El diputado 00:35:54

La diégèse intègre les sujets les plus brûlants de l'actualité immédiate, les évènements du récit sont présentés comme liés à des faits historiques extra-diégétiques que le spectateur connaît bien parce que très proches de lui dans le temps, comme l'explique le réalisateur :

Yo me limitaba a hablar de cosas que pasaban en la calle, algo en lo que el cine español no parece que esté, en los últimos tiempos, muy empeñado. Tenía la osadía de darle su nombre a las cosas, de no acudir a las alusiones o a la elipsis. Me creaba problemas de conciencia dejar de hablar de cosas que estaban en el ambiente y por las que me sentía directamente afectado (Aguilar et Llinás 1996 : 162).

Les tentatives de l'extrême droite pour torpiller le processus démocratique apparaissent au grand jour dans *El diputado*. *Miedo a salir de noche* traite le problème de la montée de l'insécurité, exploitée sans vergogne par la presse d'extrême-droite afin de remettre en cause le système démocratique. *Navajeros* prend l'aspect d'un reportage biographique pour raconter le destin tragique d'un célèbre délinquant juvénile, José Joaquín Sánchez Frutos, surnommé El Jaro, dont la mort violente à 16 ans venait de faire la une des journaux.

Eloy de la Iglesia poursuit ensuite dans *Colegas* l'exploration de la vie de la jeunesse issue des quartiers populaires de la périphérie madrilène et décrit les mécanismes qui vont faire tomber des jeunes gens sans histoires dans la spirale de la délinquance, à cause du chômage et d'une grossesse non désirée. Le film aborde de front le sujet alors brûlant de l'avortement, encore interdit en Espagne, en prenant clairement parti en faveur de sa légalisation et en montrant dans toute sa crudité le caractère sordide des pratiques clandestines. Mais *Colegas* rend compte de bien d'autres problèmes qui faisaient la une des médias en cette période de crise économique et de profonds changements sociologiques, comme le chômage, le manque d'opportunités pour les jeunes des banlieues, la sexualité adolescente ou encore les conflits générationnels. On voit également comment la drogue commence à pénétrer la société espagnole. Un autre sujet dont toute l'ampleur ne sera révélée que bien plus tard par les médias est également évoqué, celui du trafic de nouveaux-nés et des réseaux d'adoptions illégales.

Cette volonté de coller à l'actualité est menée à son paroxysme dans *La mujer del ministro*. Rappelons que le tournage eut lieu au début de l'année 1981, dans les

mois qui virent la chute d'Adolfo Suárez, la tentative de coup d'Etat du 23 février surprit d'ailleurs l'équipe en plein travail. Le film passe en revue les sujets les plus brûlants de l'actualité espagnole de cette époque particulièrement troublée : les attentats de l'ETA visant les installations touristiques, les conspirations militaires et tentatives de coup d'État, les rumeurs sur des groupes terroristes secrètement manipulés par le pouvoir, les luttes intestines au sein des services secrets, l'apparition d'une organisation anti-terroriste d'extrême droite, appelée ici « *Batallón Patriótico Antiseparatista* » – une référence claire au Batallón Vasco-Español³² et à la guerre sale menée par les gouvernements centristes au Pays basque –, la corruption et les trafics d'influence liés à la construction et à l'exploitation des centrales nucléaires...

Deux questions particulièrement polémiques de l'Espagne du début des années 80 sont au centre de l'intrigue de *El pico* : l'action de la Garde Civile dans la communauté autonome d'une part, et l'augmentation préoccupante de la consommation de drogues dures chez les jeunes Espagnols d'autre part. Le film montre des agents de la Garde Civile brutalisant des détenus dans les casernes et se fait l'écho de rumeurs qui circulaient à l'époque en accusant la *Benemérita* d'utiliser l'héroïne dans sa lutte contre le nationalisme basque radical. *El pico* accuse le commandement d'encourager le trafic de drogue en rémunérant ses informateurs avec de l'héroïne. Des soupçons confortés par la décision de l'ETA de faire des trafiquants une de ses cibles, comme le souligne le rédacteur en chef du journal sensationnaliste de *El Pico 2*. Ce dernier film dépeint une société rongée par la corruption et évoque une organisation anti-terroriste mise en place par les autorités socialistes pour lutter contre l'ETA de l'autre côté de la frontière, dans une référence claire aux GAL³³. *Colegas* et *La estanquera de Vallecas* révèlent l'ampleur du désenchantement qui a suivi les premières années d'exercice du pouvoir du PSOE.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia prend la réalité contemporaine à bras le corps, avec très peu de recul et non sans risques. Il aborde avec des partis pris évidents les

³² Groupe armé d'extrême droite actif entre 1975 et 1981, qui visait les militants des mouvements indépendantistes basques.

³³ Grupos Antiterroristas de Liberación : organisation contre-terroriste illégale liée à la police et aux services secrets espagnols, créée dans les années 1980, sous le gouvernement de Felipe González, dans le but d'éliminer des terroristes de l'ETA réfugiés au Pays basque français. De 1983 à 1987, les GAL ont commis une quarantaine d'attentats, provoquant la mort de 27 personnes. De hauts responsables politiques ont été condamnés en 1998 à des peines de prison pour leur implication dans certaines des actions des GAL.

sujets les plus sensibles, ceux que beaucoup préféreraient passer sous silence. Le réalisateur enchaîne les tournages, à partir de scénarios élaborés très rapidement, comme il le reconnaît lui-même, toujours animé par un sentiment d'urgence. Ce qui importe avant tout c'est l'immédiateté et la sincérité du propos :

[...] creo que la mayor parte de los guiones que he hecho están poco elaborados, no sé si porque soy muy vago o por la acumulación de películas que tengo, con demasiada continuidad como para poder permitirme la suficiente reflexión. Y es que cuando se me ocurre una película tengo la necesidad de hacerla ya. Los mítines no se pueden dejar para el día siguiente. Cuando se quiere hablar de un asunto hay que hacerlo en caliente. No es una cuestión de oportunismo, sino de estricta coyunturalidad. [...]

Algo así como tener que salir en un periódico al día siguiente: esas son las cosas que tienen la culpa de la escasa elaboración de mis guiones, lo que les da una cierta torpeza... (Llinás et Téllez 1981 : 33).

Cependant, dans les films les plus réussis (*El diputado*, *Colegas*, *El pico*), les histoires parviennent à transcender le cadre strictement conjoncturel pour atteindre une dimension intemporelle et universelle. De la même manière et malgré les apparences, le cinéma journalistique d'Eloy de la Iglesia n'est pas un simple enregistrement de la réalité, mais bien une reconstitution de celle-ci en fonction d'un point de vue. Rien n'est plus éloigné chez lui que la prétendue objectivité du cinéma comme « fenêtre sur le monde », comme tentative de reproduction ontologique du réel, son cinéma est avant tout récit et discours. Par exemple, la spontanéité apparente des films *quinquis* est obtenue en studio et passe par l'artifice. En dépit de leur aspect quasi documentaire, ceux-ci n'ont jamais eu recours à la prise de son directe, comme l'explique le cinéaste :

[...] la espontaneidad se consigue a fuerza de trabajo en la sala de doblaje. Con actores procedentes de la calle, sin experiencia, el doblaje es una ventaja, porque al rodar te desentiendes un poco de las voces para buscar otras más adecuadas y que den la impresión de realidad. A José Luis Manzano, por ejemplo, en *Navajeros*, la primera película que hicimos juntos, le dobló Pedro Mari Sánchez. En las otras ya aprendió a doblarse él mismo (Aguilar et Llinás 1996 : 136-137).

CHAPITRE 2.

Un cinéma politique

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia s'affirme ouvertement comme un cinéma politique au moins depuis *La semana del asesino* (Dopazo 1976), une œuvre, comme on l'a vu, mutilée par la censure qui avait su déceler un propos hautement subversif sous l'habit, en apparence inoffensif, du film d'horreur sanguinolent de consommation courante. Ses films ne cessent d'énoncer un propos critique sur le système politique et social en vigueur en Espagne au moment de la réalisation et de faire la promotion de valeurs alternatives antagonistes. Le réalisateur a toujours revendiqué cette portée politique dans ses nombreuses déclarations à la presse, un important épitexte qui vient commenter l'œuvre proprement dite et participe à sa construction en orientant la réception.

Si tout film est politique par ce qu'il capte ou transmet, directement ou indirectement, des réalités sociales de son temps, ceux d'Eloy de la Iglesia le sont à plus forte raison. Si l'on s'en tient à la distinction qu'établit Emmanuel Barot dans *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique militant* (2009 : 27) entre *la* et *le* politique, on peut considérer que ses films sont politiques à double titre. Alors que la première, nous dit le chercheur français, concerne « la sphère de la conquête, de l'exercice et des rapports de pouvoir », le second fait référence de façon plus large à « la sphère des choses communes – la *polis* ».

1. La critique de l'exercice du pouvoir

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia est politique tout d'abord parce que, dès qu'il en a la possibilité, il fait de la politique son sujet, sa matière, en mettant

explicitement en scène la conquête ou l'exercice du pouvoir³⁴. Il l'avait déjà fait sous le franquisme, mais sous une forme allégorique, dans des titres comme *Una gota de sangre* ou *Juegos de amor prohibido*. A partir de 1976, il met au centre de la diégèse des personnages d'hommes politiques, il s'agit successivement d'un technocrate ambitieux lié au régime dans *La otra alcoba*, d'un candidat à la députation pour un parti d'extrême droite dans *La criatura*, d'un député homosexuel de la gauche marxiste qui doit faire face au chantage d'un groupe néo-fasciste et aux contradictions de son propre parti dans *El diputado*, ou encore d'un ministre corrompu de l'UCD dans *La mujer del Ministro*. Autour de ces protagonistes gravitent d'autres figures politiques réelles ou fictives. Certaines personnalités historiques apparaissent cachées derrière des personnages de fiction, mais les informations biographiques qui nous sont données ainsi que le physique des acteurs qui les interprètent ne laissent guère de place au doute quant aux clefs de lecture. Le professeur Celanova, dirigeant d'Alianza Nacional Española, le parti que rejoint le mari de la protagoniste dans *La criatura* s'inspire à la fois du dirigeant d'Alianza Popular, Manuel Fraga Iribarne – ancien ministre franquiste de l'Information et du Tourisme puis ministre de l'Intérieur du premier gouvernement de la Monarchie – et de Blas Piñar, le leader du parti d'extrême droite Fuerza Nueva fondé en 1976. Si par son physique il rappelle plutôt le second, son patronyme galicien et sa carrière de professeur d'université renvoient clairement au premier. Le président du Gouvernement qui assiste à la réception donnée pour l'anniversaire d'Antonio dans *La mujer del ministro* montre une très grande ressemblance physique avec Adolfo Suárez dont il imite les tics de langage, alors que dans *El diputado*, le personnage du secrétaire général du parti, le professeur Eusebio Moreno Pastrana, poursuivi pour subversion et déchu de sa chaire à l'université sous la dictature, est un alter ego d'Enrique Tierno Galván, le leader du Parti Socialiste Populaire et futur maire de Madrid.

Réalité référentielle et fiction sont particulièrement imbriquées dans ce dernier film, Roberto Orbea, le député du titre, est arrêté le 3 avril 1976 avec

³⁴ Selon Emmanuel Barot (2009 : 28), « les films explicitement politiques sont ceux qui se donnent, d'abord, la politique comme objet ».

l'ensemble des dirigeants de Coordinación Democrática³⁵, après une conférence de presse interdite. Il est envoyé à la prison de Carabanchel où Juan Antonio Bardem, qui tient son propre rôle, évoque dans une conversation avec le protagoniste les responsables politiques et syndicaux arrêtés en même temps qu'eux sur ordre de Manuel Fraga, ministre de l'Intérieur, cette fois nommément cité : « Simón [Sánchez Montero], Ramón [Tamames], Paco Romero, Marcelino [Camacho]... ». Roberto Orbea se présente ensuite comme tête de liste d'un parti de la gauche marxiste, récemment légalisé, aux premières élections démocratiques du 15 juin 1977 et fera partie de la Commission des Affaires Constitutionnelles chargée d'élaborer la future constitution démocratique. On assiste plus tard à une de ses interventions à la tribune du Congrès des députés dans laquelle il condamne la violence de l'extrême droite. On reconnaît alors sur des images d'archives intégrées dans le montage, les principaux dirigeants politiques de l'époque : Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Manuel Fraga Iribarne, Felipe González, Alfonso Guerra, ainsi que le président du gouvernement, Adolfo Suárez, tous écoutent attentivement ses paroles en contrechamp depuis les bancs de l'hémicycle, dans un dispositif proche du docufiction. Roberto explique en voix *off* un peu plus loin dans le film qu'il a assisté aux réunions qui déboucheront sur les pactes de La Moncloa en octobre 1977, tandis qu'à l'image le montage fait apparaître le député fictif parmi les signataires réels des célèbres accords – Felipe González, Enrique Tierno Galván, Manuel Fraga et Santiago Carrillo – descendant de voiture sous les flashes des journalistes. Beaucoup de spectateurs et de critiques ont vu *El diputado* ou *La mujer del ministro* comme des films à clés et ont cherché à reconnaître des personnalités de la vie publique derrière les personnages de la fiction, donnant lieu à de nombreuses rumeurs sur l'identité réelle du député homosexuel du premier titre ou du ministre du second. Le propre réalisateur, reconnaît ce travers dans *La mujer del ministro*, lorsqu'il estime : « Tiene demasiadas claves y creo que el público se queda un poco en el desciframiento de los chistes: ese es Conesa³⁶, el otro Suárez, el de más allá, Billy el Niño³⁷, etc. » (Llinás et Téllez 1981 : 34).

³⁵ Appelée aussi « *Platajunta* », organisation unitaire d'opposition au franquisme créée en mars 1976, fruit de la fusion de la *Junta Democrática de España*, contrôlée par le PCE et de la *Plataforma de Convergencia Democrática* animée par le PSOE.

³⁶ Roberto Conesa (1917-1994) : chef de la Brigada Político-Social, la police politique franquiste, jusqu'à sa dissolution en 1976. Il était connu pour la brutalité de ses interrogatoires (voir « Muere el 'superagente' Conesa, antiguo jefe de la Brigada Político-Social », Delgado 1994).

Après la longue période franquiste où toute allusion trop directe au pouvoir était sévèrement censurée, les hautes sphères dirigeantes deviennent les cibles privilégiées du réalisateur. Dans ses films, la pratique de la politique est toujours abordée dans une perspective critique. L'image qu'ils offrent de la classe politique est bien peu reluisante, les politiciens de droite sont des individus cyniques mus par une ambition personnelle dévorante, quand ils ne sont pas totalement corrompus, comme le ministre de l'UCD impliqué dans des malversations de *La mujer del ministro*, qui a simulé sa propre prise d'otage par une organisation gauchiste pour disparaître avec ses millions sans laisser de traces. Tous les personnages d'hommes politiques ne sont cependant pas considérés de façon aussi négative. Dans *El diputado*, Roberto Orbea, le député homosexuel de la gauche marxiste n'est jamais mis sur le même plan que ses opposants de droite. S'il exploite sexuellement de très jeunes adolescents qui se livrent à la prostitution, s'il est obligé de mentir et de mener une double vie, c'est parce que les préjugés tenaces qui atteignent son propre parti l'empêchent de vivre dans une société réellement libre et démocratique. A aucun moment, le film n'établit de relation d'équidistance entre Roberto et les sinistres sbires du groupuscule d'extrême-droite qui n'hésitent pas à assassiner froidement Juanito, le jeune gigolo qu'ils avaient recruté pour faire chanter le député.

³⁷ Juan Antonio González Pacheco, surnommé Billy el Niño (1946-) : Inspecteur de police, numéro deux du commissaire Conesa à la BPS, il se fit connaître pour les tortures et mauvais traitements qu'il infligeait aux détenus au siège de la Direction Générale de la Sécurité. Le 18 septembre 2013, la justice argentine lança un mandat d'arrêt international contre lui, dans le cadre d'une plainte contre plusieurs tortionnaires franquistes (voir « El inspector "Billy el Niño", separado de la lucha antiterrorista », *El País* 1981c et « Jamás hubo transición en España », Moreno 2011).

2. Entre militantisme et critique sociale

Les films précédemment cités ont tous été réalisés entre 1975 et 1982, le processus de transformation politique que connaît alors l'Espagne ne sert pas uniquement de contexte historique dans lequel insérer le récit, il investit complètement celui-ci. Mais à partir de *La mujer del ministro*, les figures d'hommes politiques s'effacent pour laisser définitivement place aux exclus, aux victimes de l'ordre social mis en place et défendu par les premiers. L'intérêt se déplace de la pratique du pouvoir vers l'analyse sociale des conséquences de celle-ci, mais le propos reste tout aussi politique. Car si, comme l'on vient de le voir, nombreux sont les films d'Eloy de la Iglesia qui se donnent *la* politique comme objet, on peut par ailleurs affirmer, en revenant à la distinction établie par Emmanuel Barot, que toute son œuvre aborde d'une manière ou d'une autre *le* politique, dans la mesure où elle rend compte des conflits ou des rapports de domination au sein de la société espagnole de son temps³⁸. Ses films dépassent en effet l'exploration de l'intime, centrée sur l'individu, pour mettre en scène l'organisation de la société avec ses hiérarchies, ses rapports de pouvoir et les règles implicites qui l'animent.

Ce cinéma engagé est motivé par la volonté de dénoncer les zones d'ombre de l'exercice du pouvoir et les ressorts de la domination ; d'une façon générale, il exprime une vision critique du monde et cherche à provoquer chez le spectateur une prise de conscience à partir de l'injustice des situations décrites. Loin de se contenter de refléter un contexte politique et social donné, celui de l'Espagne des années 1970 – 1980, les films d'Eloy de la Iglesia l'interprètent et le questionnent constamment dans une perspective progressiste. C'est ce que souligne Steven Marsh lorsqu'il écrit :

Le cinéma dissonant d'Eloy de la Iglesia est bien plus qu'une simple chronique populiste de son temps dans la perspective de la périphérie ou de sa pratique comme cinéma homosexuel naissant. Il questionne du point de vue de la gauche de nombreuses hypothèses progressistes de la période démocratique [...] (Marsh 2009 : 59).

³⁸ Les analyses les plus récentes insistent sur la pluralité de formes que recouvre le cinéma dit politique, voir par exemple Bolter 2007.

Ses films contiennent des prises de position tranchées sur le monde qui l'entoure. Une des principales constantes est en effet la dénonciation de toute forme d'aliénation, politique, sociale ou morale, de toute forme d'oppression et d'intolérance. Dans ses films affleurent des thèmes comme celui des rapports de pouvoir, la place de l'individu dans la société, la sexualité et sa représentation, tout cela à l'intérieur d'un système économique et social fondé sur l'exploitation. Ils vont au-delà de l'immédiateté de l'expérience singulière pour appréhender et synthétiser les rapports sociaux dans ce qu'ils ont d'universel à partir d'un contexte donné, car l'expérience vécue par les personnages est représentative des rapports de force à l'œuvre dans la société dans laquelle ils s'inscrivent.

C'est pourquoi on peut définir le cinéma d'Eloy de la Iglesia dans son ensemble comme un cinéma « civique », pour reprendre la terminologie utilisée par Emmanuel Barot (2009 : 29), plutôt que comme un cinéma militant à proprement parler³⁹. Le réalisateur ne cherche pas à instrumentaliser le récit cinématographique pour promouvoir une position politique déterminée au nom d'un parti ou d'une ligne idéologique précise, son objectif consiste avant tout à mettre à nu les mécanismes de l'injustice et de l'abus de pouvoir, sans pour autant proposer de solution ou de programme. Il s'agit d'ouvrir les yeux du public sur les non-dits d'une société, pour parvenir à une prise de conscience de la part du citoyen dûment informé. A partir de cette connaissance, le spectateur pourra réagir et construire son propre engagement.

Malgré tout, certains films sont directement militants et défendent une cause précise : celle de la reconnaissance des droits des homosexuels dans *Los placeres ocultos* ou *El diputado*, ou encore celle de la défense des libertés récemment restaurées contre les partisans de la réaction, à un moment où certains organes de presse alimentaient de façon intéressée la psychose de l'insécurité afin de préparer le terrain à un coup d'Etat militaire, dans *Miedo a salir de noche*. Les deux premiers films cités prennent, on l'a déjà vu, ouvertement fait et cause pour les homosexuels, ce qui était encore insolite dans le cinéma grand public espagnol et européen de l'époque, en montrant qu'une société ne sera véritablement libre qu'à partir du moment où ses citoyens pourront vivre librement leur sexualité. *Miedo a salir de*

³⁹ Pour Emmanuel Barot (2009 : 30 - 31), les films militants « promeuvent explicitement un engagement explicite auprès d'une cause, d'une lutte, etc. », alors que le cinéma civique « cherche avant tout à connaître, à mettre à nu les mécanismes du pouvoir, et les ressorts de la révolte autant que de la soumission ».

noche réfute le discours de la droite réactionnaire qui assimilait la démocratie au chaos et à l'insécurité, pour mieux justifier l'axiome selon lequel « con Franco vivíamos mejor ». Le film est né dans l'urgence, il est vrai que l'enjeu était de taille, la violence et le désordre était un sujet particulièrement sensible sur lequel pouvait se jouer le futur de la toute jeune démocratie. L'historien Santos Juliá (2000 : 41 - 44) a en effet montré qu'une très large majorité d'Espagnols désirait mener à bien le processus de démocratisation dans l'ordre et la modération. Il ne faut pas craindre la liberté nous dit la morale de cette fable tragi-comique, car la plus grande insécurité consiste précisément à en être privé. C'est ce que comprend finalement le protagoniste, Paco, l'archétype de l'Espagnol moyen, à partir des enseignements de don Cosme, son vieux voisin libertaire qui, sur son lit de mort, le convainc de ne pas se laisser gagner par la peur.

Mais plus généralement, le reste de sa filmographie relèverait davantage d'un cinéma « d'intervention sociale, entre militantisme et critique sociale »⁴⁰, pour reprendre la typologie établie par Emmanuel Barot (2009 : 32), avec des films qui « décrivent et mettent en scène les discriminations variées, les difficultés, les rapports de force, les sources possibles d'aliénation, etc. ». C'est le cas notamment des films *quinquis*, centrés sur la violence des rapports sociaux, ou encore du mélodrame axé sur la lutte des classes qu'est *La otra alcoba*. On retrouve le motif de l'antagonisme de classe dans les relations amoureuses, aussi bien dans sa version hétérosexuelle qu'homosexuelle, dans de nombreuses œuvres du réalisateur, depuis *Cuadrilátero* (1970), jusqu'à *Los novios búlgaros* (2004), en passant par *La semana del asesino*, *Los placeres ocultos*, *El diputado* ou encore *La mujer del ministro*.

Sous le franquisme, nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, il avait tenté d'insuffler dans ses films un propos critique sur la société espagnole oppressive et délétère de la fin de la dictature, ce qui lui avait valu de nombreux démêlés avec la censure. Dans le cadre très limité qui était alors le sien, Eloy de la Iglesia avait eu recours à des « sous-genres aux marges du politique » qui « flirtent en profondeur » (Barot 2009 : 33) avec celui-ci. Le cinéma policier tout d'abord, (*Techo de cristal*, *Nadie oyó gritar*) qui « en tant que cinéma du crime, renvoie fort souvent le meurtre

⁴⁰ Cinéma politique, engagé, militant, citoyen... la typologie est loin d'être figée et les critères s'entrecroisent, comme le montre Emmanuel Barot dans le chapitre intitulé « Typologie d'un non-genre » (2009 : 27-37).

et les pathologies sociales en général aux causes qui les font naître » (Barot 2009 : 33), ou encore le cinéma d'horreur (*La semana del asesino*) ou la science-fiction (*Una gota de sangre para morir amando*) « qui peuvent mettre en scène la *dissolution de l'état social* qui ébranle les certitudes attachées au monde régulé par des lois, et rappelle leur fragilité » notamment « par le biais de contre-utopies, de 'dystopies' » (Barot 2009 : 34)⁴¹. On trouve ainsi une dystopie totalitaire dans laquelle le contrôle social est omniprésent dans *Una gota de sangre para morir amando*, alors que pour le protagoniste de *La semana del asesino*, le meurtre à répétition devient, en l'absence d'une solidarité de classe et d'une réponse collective, la seule solution possible à son aliénation. Comme le souligne le réalisateur (Llinás et Téllez 1981 : 29), « es la primera vez en el cine de este país en que el protagonista es un obrero, y un obrero en el ejercicio de su clase, que mata en tanto que obrero... ».

D'une façon générale, les films tournés sous le franquisme peuvent se lire comme le reflet d'une société refermée sur elle-même, en proie à la frustration et écrasée par le poids des interdits, ils mettent en scène des individus en butte à un contexte répressif, reclus dans des espaces confinés, et constamment soumis à la surveillance d'un voyeur. Les personnages se rebellent contre cette répression par le recours à une violence individuelle qui répond à la contrainte institutionnelle. Eloy de la Iglesia s'était expliqué à l'époque sur l'omniprésence de la violence dans ses films :

La utilización de la violencia me parece siempre absolutamente válida, en cuanto creo que estamos viviendo en una sociedad que sólo una violencia tremenda puede barrenar. [...] Y creo en la violencia siempre, en cuanto contrapunto de otra violencia institucionalizada (Galán et Lara 1973).

C'est dans *Una gota de sangre para morir amando* qu'à travers l'alibi de la science-fiction, la violence institutionnelle apparaît le plus clairement : le film décrit une société futuriste qui, grâce à une publicité très agressive, fait pénétrer ses consignes dans les cerveaux humains, et dans laquelle la science tente de créer des individus totalement soumis à l'autorité, en éradiquant toute différence et tout comportement violent. Face à cette violence, surgit la violence d'un groupe de jeunes

⁴¹ Voir aussi Dufour 2006, notamment le chapitre 10 consacré à « L'effondrement de l'Etat de droit ».

voyous sadiques et celle d'une meurtrière qui, en mettant fin à leurs souffrances, pense faire le bonheur de ses victimes, car celles-ci ne répondent pas à la norme sociale imposée.

Dans le même entretien publié par *Triunfo* en 1973, Eloy de la Iglesia montrait comment, à titre personnel, cette représentation de la violence lui servait aussi d'exutoire à la répression dont il était lui-même victime comme individu et comme artiste dans un contexte particulièrement étouffant :

[...] a mí me han valido mucho *La semana del asesino* y *Una gota de sangre*.... Son películas que muestran sinceramente todo lo que tengo de reprimido, de violento, de sadismo reprimido y a la vez ingenuo [...]. El sadismo del cine de consumo o de terror va por otros caminos más refinados, donde todo está más cuidado. Y eso a mí no me interesa; yo lo hago a lo bestia (Galán et Lara 1973).

Ce faisant, ces films de genre mettaient en lumière le conflit entre les aspirations individuelles et les contraintes imposées par les institutions et se faisaient les révélateurs du dérèglement d'une société ; en mettant en scène des micro-perturbations temporaires de l'ordre social, ils en savaient les principes et le bon fonctionnement.

3. Le cinéma comme outil de transformation sociale

Eloy de la Iglesia est profondément convaincu de la force politique singulière dont dispose le cinéma en tant que « prescripteur de représentations du monde » (Bousquet : 2005) et du rôle qu'il peut jouer dans le processus de transition d'une société dictatoriale à une société démocratique. Par sa capacité à s'adresser à un vaste public, celui-ci peut, en effet, contribuer à transformer les valeurs et les comportements sociaux et rompre avec les paradigmes hérités du passé. Le cinéma devient ainsi une arme au service d'un engagement politique, qu'il utilise pour faire avancer dans la société les points de vue de la gauche radicale. L'objectif affiché est de ne pas laisser le champ libre à la droite réactionnaire qui, nous le verrons, domine l'évocation critique du présent dans le cinéma populaire. Comme nous l'avons montré, son cinéma à la fois commercial et contestataire utilise les stratégies narratives et discursives des genres populaires pour introduire des thèmes et des points de vue transgressifs, singulièrement absents du cinéma grand public espagnol de l'époque, car rarement aussi explicitement énoncés par les secteurs les plus progressistes de l'industrie (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2005 : 197). Ses films conjoncturels et didactiques, en prise directe avec les grands sujets d'actualité au moment de la réalisation, mettent en avant un discours aux visées performatives, à partir des positions assumées par le réalisateur.

Eloy de la Iglesia n'ambitionne pas une prétendue objectivité ou une vision consensuelle dans sa représentation du monde qui l'entoure ; au contraire, par sa mise en scène il demande au spectateur de prendre position par rapport au point de vue qu'il défend. Cependant, il ne faudrait pas chercher dans l'œuvre du cinéaste basque une stratégie programmatique ou strictement partisane. Bien que militant actif du PCE depuis 1971, il se présente en franc-tireur et propose dans ses films une lecture « extra-parlementaire » de la Transition, loin de la stratégie consensuelle défendue alors par le PCE, comme il le soulignait lui-même, interrogé par les critiques Francesc Llinás et José Luis Téllez (1981 : 34) dans les pages de *Contracampo* : « [...] mi cine sigue siendo un cine de oposición al sistema, un cine que no apoya la reforma, y eso lo hace incómodo para mucha gente ».

Rappelons que le cinéaste a expliqué qu'il ne s'était jamais totalement identifié à la ligne officielle du parti, tout en reconnaissant que l'organisation

communiste lui semblait être à l'époque la seule force en mesure d'initier un véritable changement de société :

Era la plataforma más válida que se me ocurría en los últimos años del franquismo, la fuerza con mayor incidencia, y eso es lo que me decidí a militar en él. Lo que pasa es que ni los sectores de opinión ni los hombres del cine del partido – con algunas excepciones– tienen mucho que ver conmigo (Llinás et Téllez 1981 : 34)

Il prendra d'ailleurs ses distances avec le PCE à partir de 1981, suite aux graves conflits internes qui agitèrent le parti et qui seront suivis par une vague d'expulsions (Llinás y Téllez 1981 : 34). Son cinéma viscéral et provocateur finit par indisposer même ceux qui se situent sur le même bord politique que lui. Comme il le déclare, retournant le reproche d'opportunisme qui lui a été souvent fait :

Lo que yo creo es que soy el cineasta más inoportuno; siempre soy el que hace la película que en ese momento no se debe hacer. Soy el que saca el tema sobre el que se había consensuado no hablar. En ese sentido, sí que soy un oportunista, y creo que hay que serlo. Hay que hablar de las cosas de las que se habla en la calle, las cosas que en ese momento «son problema» en el país (Llinás et Téllez 1981 : 30).

Le résultat est une peinture sans concession de l'Espagne de la Transition qui mêle réalisme et caricature, sans crainte de grossir le trait. Son discours ne cesse de dénoncer le manque de liberté réelle pour les individus, les abus de pouvoir des classes dirigeantes, un pouvoir qui s'exerce aussi par l'amour et le sexe, comme l'exemplifie *La otra alcoba*. Ce film, comme *La mujer del ministro*, montre comment la bourgeoisie séduit et abuse le prolétariat pour se perpétuer biologiquement et socialement. La sexualité, omniprésente dans l'œuvre du cinéaste fait partie intégrante du politique dans la mesure où l'amour et le sexe s'inscrivent aussi dans les rapports de pouvoir. La liberté sexuelle, une revendication souvent oubliée par le cinéma espagnol, même progressiste (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2005 : 197), est chez lui étroitement liée à l'émancipation politique. Cette relation est mise en avant dès le générique de *El diputado* qui alterne des plans rapprochés du David de Michel-Ange et une iconographie révolutionnaire, au son des accords de

« Canto a la libertad », la chanson de Manuel Gerena. La caméra s'attarde notamment sur le célèbre tableau *Encuentro* (1976) de Juan Genovés, dans lequel des personnages de dos, anonymes, traités dans une gamme de gris sur fond blanc, se donnent l'accolade.



El diputado 00:00:22



El diputado 00:01:59



El diputado 00:02:11

Subversive, la sexualité peut remettre en cause les normes sociales, et bouleverser les hiérarchies établies par le capitalisme patriarcal qui tente aussi de contrôler le désir (Tropiano 1997 : 164). Si les relations amoureuses hétérosexuelles qui tentent d'échapper aux divisions de classes sont immédiatement vouées à l'échec, comme le montrent *La otra alcoba*, et *La mujer del ministro*, les relations homosexuelles semblent suggérer au contraire la possibilité de les transcender. En rapprochant différentes formes de marginalité, elles rendent possible dans un premier temps des alliances de classe inédites, même si la mort tragique de Juanito, assassiné par le commando d'extrême droite, à la fin de *El diputado* y met brutalement fin.

4. L'importance du destinataire

Le réalisateur basque prétend tirer pleinement parti d'une caractéristique essentielle du cinéma qui, à la différence d'autres formes d'expression artistique, connaît une diffusion massive et est susceptible d'influencer un vaste public. Il est convaincu de la capacité du cinéma à agir sur le monde en contribuant à changer la représentation que s'en fait le public.

Comme nous l'avons déjà signalé, pour pouvoir intervenir de façon directe et efficace sur les débats en cours, Eloy de la Iglesia a choisi de développer son travail au sein de l'industrie, rejetant du même coup l'activisme du cinéma militant alternatif qui cherche à échapper au modèle capitaliste en mettant en pratique de nouvelles formes d'expression⁴² et d'engagement, afin de se réappropriier les rapports de production et de distribution, et de s'affranchir des circuits officiels⁴³. Il se démarque de ce cinéma forcément minoritaire⁴⁴ qui ne peut prétendre qu'à une diffusion confidentielle auprès d'un public souvent acquis d'avance à la radicalité du propos. Il accepte, au contraire, la dimension nécessairement industrielle du cinéma, avec l'ambition d'offrir une alternative à la domination des classes dirigeantes au sein même de l'appareil cinématographique. Considérant que le cinéma est utilisé par le pouvoir pour inoculer son idéologie⁴⁵, il se propose d'investir cet appareil pour combattre l'idéologie dominante là où elle s'exprime, en pratiquant une forme d'entrisme qui passe par l'infiltration de thèmes et de points de vue transgressifs à travers un langage facilement acceptable par le grand public, avec tous les risques et toutes les contraintes que cela implique. Il va en effet devoir composer avec les stratégies commerciales des producteurs et des distributeurs, les genres à la mode, les goûts et les attentes du public, c'est-à-dire avec les règles de fonctionnement du cinéma commercial, avant tout orienté par le verdict du *box-office*. Ses films utilisent

⁴² Qui passent bien souvent par le documentaire.

⁴³ On pense bien évidemment, dans un tout autre registre et dans le contexte français, aux films tournés entre 1968 et 1972 par le collectif Dziga Vertov, créé par Jean-Luc Godard avec des militants maoïstes, ou aux groupes Medvedkine, organisés à l'instigation de Chris Marker à la même période. Ces deux collectifs empruntèrent leur nom à des cinéastes soviétiques d'avant-garde dont l'objectif était de faire du cinéma une arme au service du prolétariat (Barot 2009 : 30). En Espagne, on peut citer les exemples du Colectivo de Cine de clase (1968-1977), du Colectivo de Cine de Madrid, lié au PCE (1971-1977), et à Barcelone : la Central del curt (1974-1982) et la Cooperativa de Cinema Alternatiu (1975-1982), ainsi que l'expérience menée par Joaquín Jordá avec *Numax presenta* (1980) (Trenzado 1999 : 277-283).

⁴⁴ Voir Trenzado 1999 : 275-284, et Matías Antolín 1982.

⁴⁵ Selon le concept des appareils idéologiques développé par Louis Althusser (Vega 1981 : 22).

donc les formes et le langage du cinéma populaire pour transmettre des messages d'une grande radicalité politique et morale à destination d'un public qui n'est pas convaincu d'avance, ou est même franchement hostile aux points de vue qu'il défend, comme c'est par exemple le cas en ce qui concerne l'homosexualité.

4.1 La communication avec le spectateur

Pour le réalisateur, un cinéma véritablement populaire ne doit pas simplement distraire mais aussi informer le public sur les problématiques et les enjeux contemporains. Son cinéma s'adresse en priorité au spectateur espagnol, à qui il parle de sa réalité immédiate, et vise une prise de conscience par rapport à celle-ci. Cette caractéristique expliquerait pourquoi ses films ont été très peu diffusés à l'étranger, à l'exception notable de ceux à thématique homosexuelle qui ont rencontré un certain succès dans les circuits alternatifs de la communauté gay aux Etats-Unis.

Eloy de la Iglesia s'est préoccupé de construire une relation nouvelle avec le spectateur (Hopewell 1989 : 187). Il conçoit le cinéma avant tout comme un puissant outil de communication, bien plus que comme une forme d'expression artistique ou qu'un spectacle. Ce qui importe par-dessus tout c'est de communiquer avec le spectateur, lui parler, à partir de la fiction, du monde réel qui l'entoure. Comme il l'explique à Carlos Aguilar et a Francisco Llinás, il avait dès le début de sa carrière, une idée très claire de l'importance de la communication avec le spectateur :

Tenía cierta idea sobre la narrativa, tenía claros los esquemas genéricos de lo que me gustaría hacer en cine: un cine narrativo, muy directo. Me preocupaba la dificultad de hacer que la historia fuera legible por el espectador, la comunicabilidad [...]. Entendía que lo básico era comunicar algo [...] (Aguilar et Llinás 1996 : 100).

Il porte toujours un grand intérêt au destinataire qui est l'instance qui donne une signification au texte filmique. Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 82) le rappelle : « auteur-locuteur et interprète-destinataire sont les deux partenaires indispensables de la communication fictionnelle dont les actes symétriques constituent le circuit où s'élabore la signification ». Il s'agit d'un véritable dialogue avec le spectateur, car comme l'explique Mikhail Bakhtine (1977 : 146) : « la compréhension est une forme de dialogue ; elle est à l'énonciation ce que la réplique est à la réplique dans le

dialogue ». Le réalisateur est convaincu que les œuvres n'existent que par l'activité interprétative de leur public et que lui-même n'est pas totalement maître de son message, il fait un film, mais le public peut très bien en voir un autre, comme il l'analyse lui-même avec une grande lucidité :

El público puede preferir lo que quiera. El público es soberano en una sala, es el dueño absoluto. Si hay la esencia de la democracia, está en una sala de cine, donde la gente si quiere reírse de un efecto dramático, se ríe, y si quieres hacerle reír con un 'gag', a lo mejor no le hace gracia. Querer encauzar al público a un fin determinado con una película, creo que es inmoral. El público reacciona ante una película como él quiere. Es el dueño de la película (Belvedere 1972).

Cependant, se souvenant des mésaventures rencontrés par certains d'entre eux au moment de leur réception sous le franquisme – le passage obligé par la parabole et les interventions de la censure avaient fait que le public les interprète d'une façon parfois très éloignée des intentions du réalisateur – il apportera, dès qu'il en aura la possibilité, un soin particulier à garantir la clarté du propos :

En todas mis películas anteriores había intentado igualmente narrar las cosas lo más directamente posible. Pero durante el franquismo sólo podía hacerse a través de unas complicadas parábolas para las que yo no sirvo. Lo intenté una vez en *Juego de amor prohibido*, pero entre su condición de película parabólica y los cincuenta cortes de censura que sufrió, llegó a convertirse casi en una película reaccionaria, dándose la vuelta contra mí mismo. [...] Sólo cuando ha podido hacerse con datos concretos, he hecho de nuevo cine político; sin elipsis, sin parábolas, sin segundas lecturas (Galán 1979b).

Désormais aucune interférence ne doit venir brouiller l'intelligibilité du message qui doit être immédiatement accessible pour un large public. A la différence du récit fictionnel allégorique qui nécessite être reconnu comme tel par son destinataire (Esquenazi 2009 : 165), ses films ne doivent pas exiger de compétences particulières pour décoder le message. La métaphore et le récit allégorique n'ont plus de raison d'être, le propos devient explicite dans des récits fortement contextualisés dans l'actualité la plus immédiate. On se souvient de la violente réaction que suscita chez Eloy de la Iglesia le traitement de l'homosexualité par Jaime Chávarri dans *A un dios desconocido* et de ses réserves quant à l'efficacité politique des messages cryptiques délivrés par les films de Carlos Saura, des faits auxquels nous avons déjà fait référence plus haut.

Si l'on compare des films comme *Una gota de sangre para morir amando* ou *Juegos de amor prohibido* avec *El sacerdote* ou *El diputado*, réalisés à quelques années d'intervalle, on peut aisément apprécier l'évolution entre des œuvres qui se prêtent à des doubles lectures et celles qui invitent à une interprétation littérale, reflet de la césure que représente la fin de la censure politique. Les titres se dépouillent aussi, les énoncés poétiques et énigmatiques de l'étape franquiste se réduisent peu à peu à leur plus simple expression : un substantif précédé d'un article défini qui transforme le personnage-titre en prototype.

L'objectif est bel et bien de privilégier l'efficacité du message. Le réalisateur fait le choix d'un cinéma narratif qui emprunte ses schémas aux genres populaires et favorise une intrigue linéaire ainsi qu'un système de représentation de type réaliste dans lequel l'énonciation doit se faire oublier, afin de faciliter l'immersion fictionnelle, tout en mettant ces éléments au service d'une critique sociale radicale : « [...] quiero informar de cosas concretas y entonces debo recurrir al esquema narrativo. Para que de esa forma llegue al mayor número posible de gente » ajoutait-il dans l'entretien déjà cité (Galán 1979b). En même temps qu'il se positionne contre les films de pur divertissement, il utilise donc aussi beaucoup de leurs procédés pour accompagner son message critique et le rendre plus attractif aux yeux du public.

Ce souci de la clarté transparait aussi dans les aspects techniques de la réalisation des films comme la bande-son. Il est ainsi toujours resté fidèle à la technique de la postsynchronisation, y compris au moment où le son direct devenait la norme, pour préserver l'intelligibilité des dialogues. « Cuando yo doblaba se repetía un *take* las veces que hiciera falta para que no quedara una sola palabra oscura » rappelle Eloy de la Iglesia dans son entretien avec Carlos Aguilar et Francesc Llinás (1996 : 136).

4.2 La dimension didactique

On le voit bien, la dimension didactique est essentielle dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia, c'est un aspect que la critique a très souvent brocardé, soulignant la lourdeur démonstrative du propos. Pour le réalisateur, ce didactisme était nécessaire afin d'offrir au public des éléments indispensables pour appréhender les débats

politiques en cours et servir de base à une réflexion critique sur des sujets essentiels pour le futur démocratique du pays. Ce cinéma de la connaissance doit participer de l'éducation du spectateur-citoyen, l'aider à comprendre la réalité qui l'entoure, en lui donnant à voir les aspects occultés ou déformés sciemment ou inconsciemment par le discours dominant (la stigmatisation des homosexuels, l'exclusion des jeunes de banlieue, la drogue, la corruption politique...), tout en le mettant en garde contre le discours réactionnaire d'un franquisme médiatique encore puissant. Le cinéma doit informer des enjeux politiques et sociaux à un moment crucial de l'histoire du pays et mettre en lumière les tensions et les conflits qui l'habitent : les mécanismes de domination et les antagonismes de classes, la prégnance du conservatisme social et moral, les abus du pouvoir et les renoncements des forces progressistes.

Cette ferme volonté pédagogique éclate particulièrement au grand jour dans *Navajeros* qui se présente comme un film-enquête guidé par la voix *off* du journaliste qui s'adresse directement au spectateur. Ironiquement, comme pour répondre par avance à ses détracteurs, Eloy de la Iglesia met cette réflexion méta-cinématographique, qui nous éclaire sur les intentions du réalisateur, dans la bouche de son alter ego fictionnel, le journaliste qui cherche à trouver une explication à l'explosion de la délinquance juvénile : « no me quedará más remedio que insistir una y otra otra vez en todas esas cosas que a los listos oficiales les parecen tan tópicas, tan esquemáticas y tan obvias ».

On la retrouve également très présente dans *Miedo a salir de noche* qui a recours aux stratégies narratives de la fable, genre didactique par excellence, avec, on l'a déjà vu, une morale limpide, qui vient clore la démonstration et donne une portée générale à ce qui n'était en apparence qu'une anecdote. Le film donne ainsi, sur le ton de la comédie drolatique, une leçon de démocratie, contre les fausses alarmes propagées par l'extrême droite médiatique dans le but de discréditer le régime naissant et de justifier une intervention militaire qu'elle appelle de ses vœux. Le récit favorise l'identification avec le personnage de Paco, qui représente l'Espagnol moyen en proie au doute, qui hésite sans cesse entre l'hystérie sécuritaire des copropriétaires de son immeuble et les idées de son voisin libertaire, avant de se laisser convaincre par les arguments de ce dernier. Le dialogue, encore une fois, rend compte de la nécessité d'éclairer le spectateur : « el problema es que no estamos

preparados [...] ha venido todo muy deprisa y [...] este país lo que necesita es educación. Porque se confunde a la gente » avoue en effet le protagoniste.

Autre exemple significatif, dans *El diputado*, le protagoniste qui confie en voix *off*, les affres de l'homosexuel « dans le placard », prétend aussi faire l'éducation politique de Juanito, et à travers lui celle du spectateur, en lui enseignant les rudiments du marxisme.

5. Un cinéma pamphlétaire

Le critique José Luis Téllez a, le premier, utilisé le concept de pamphlet pour analyser le cinéma d'Eloy de la Iglesia, en l'occurrence dans sa critique de *El diputado* publiée dans le premier numéro de la revue *Contracampo* en 1979⁴⁶. Il écrit :

[...] el tono general es exaltado, combativo, militante, (de ahí, también la adopción de una retórica melodramática). Por tanto, redundancia a espuertas, a carretadas: a la clase obrera le pasa todo y le pasa muchas veces y hay que decirlo y repetirlo hasta la saciedad, exacerbando todos los dispositivos gráficos y literarios de que se disponga...

Sucede entonces que *El diputado* es, en realidad, un panfleto cinematográfico. Considerado de este modo se hace evidente que sus pretendidos defectos no son sino los elementos propios del género y es ahí donde su evidente torpeza narrativa y la pobreza de su planificación adquieren una dimensión de perfecta coherencia [...] (Téllez 1979 : 52).

Le concept de pamphlet est, nous semble-t-il, une clé particulièrement pertinente pour analyser le cinéma d'Eloy de la Iglesia, celui-ci peut en effet éclairer une grande partie de la filmographie postfranquiste du réalisateur. Lui-même a qualifié de pamphlets de combat les films qu'il a tournés à partir de 1975 (Ordóñez 1983).

Dans le langage courant, le pamphlet a mauvaise presse, le terme a acquis une connotation péjorative. De fait, l'adjectif pamphlétaire a souvent été utilisé par les contempteurs du cinéaste pour disqualifier une œuvre taxée de démagogique et de populiste, comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce travail. Les critiques et les historiens du cinéma ont voulu signifier par là un double discrédit : ils ont souligné d'une part une sorte de faute de goût, à la fois ridicule et désuète ; et d'autre part, une analyse politique et sociale dont la portée se trouverait affaiblie voire anéantie du fait de son caractère excessivement simpliste et manichéen. Là où de nombreux analystes ont vu de grossières maladresses dans la réalisation, nous voyons au contraire l'adoption d'un langage parfaitement assumé et maîtrisé, en adéquation avec l'objectif visé, qui consiste à demander au spectateur de prendre parti.

⁴⁶ Une lecture qui sera reprise ensuite par d'autres collaborateurs de la revue dans l'analyse des films suivants du réalisateur (Vega 1981, Bosch 1984).

Le pamphlet comme forme d'expression contestataire est riche d'une longue tradition. Comme le rappellent Michel Hastings, Cédric Passard et Juliette Rennes, le terme prend au cours des XVIII^e et XIX^e siècles

[...] une acception plus précise, associant, voire substituant de plus en plus à des critères morphologiques une visée – la dénonciation d'un personnage célèbre, d'une institution ou, plus généralement, d'un scandale – et un ton spécifique marqué par la véhémence ou la vitupération (Hastings, Passard et Rennes 2009 : 5).

Ces mêmes auteurs remarquent que plus récemment le pamphlet a adopté de nouvelles formes, notamment cinématographiques :

En matière de dévoilement de l'imposture des puissants et des grands de ce monde, les hommes de lettres sont partiellement remplacés par de nouvelles figures d'artistes engagés, notamment cinéastes et documentaristes (Roussel 2009) qui, dans leur écriture filmique, partagent avec les écrits pamphlétaires de l'époque précédente une forme d'outrance et de radicalité dénonciatrices volontiers identifiées comme « pamphlétaire » par la critique cinématographique (2009 : 11).

A ce jour, la définition la plus complète du pamphlet reste encore celle d'Yves Avril dans son article « Le pamphlet : essai de définition et analyse de quelques-uns de ses procédés », même s'il l'applique en premier lieu au domaine littéraire. Le chercheur écrit : « Le pamphlet, selon nous, est un écrit de circonstance, attaquant plus ou moins violemment, unilatéralement, un individu, une idée ou un système idéologique dont l'écrivain révèle, sous la pression urgente et libératrice, l'imposture » (Avril 1978 : 265).

5.1 La rhétorique pamphlétaire

A l'évidence le cinéma d'Eloy de la Iglesia répond point par point à cette définition du pamphlet. Il y a tout d'abord l'aspect circonstanciel, que nous avons déjà souligné, il s'agit de films dont l'intrigue est toujours très liée à l'actualité de l'Espagne du moment de la réalisation, ce qui les éloigne de la satire qui, selon Yves Avril (1978 : 265), « n'est pas un écrit de circonstance mais la critique d'un état de mœurs permanent ou de défauts propres à tel sexe [...], à telle classe sociale ou telle profession ».

Nous pouvons aisément identifier une autre caractéristique du registre pamphlétaire : l'attaque violente et unilatérale contre des cibles déterminées. Le cinéaste assume en effet ses partis-pris sans nuance, force les contrastes. Le ton marqué par la véhémence ne s'embarrasse pas de demi-teintes dans ses dénonciations. Comme le souligne Yves Avril (1978 : 165) reprenant Clausewitz, le pamphlet est une arme de guerre dont le but est avant tout « d'abattre l'adversaire »⁴⁷, c'est pourquoi il s'accommode de la diatribe, de l'invective, de la caricature et la disqualification du rival. Il exclut la controverse qui implique au moins un certain désir d'engager le débat. Le but du pamphlétaire est d'emporter l'adhésion du destinataire, il ne cherche pas tant à convaincre ni même vraiment à persuader, qu'à faire réagir (Hastings, Passard et Rennes 2009 : 7).

Le cinéaste pamphlétaire a ses cibles privilégiées et choisit clairement son camp, celui des marginaux, des opprimés et des exclus. Avec un langage volontairement schématique et provocateur, il prend violemment position contre les partis de droite continuateurs du franquisme. Il brocarde non seulement le *bunker*⁴⁸ des inconditionnels de l'ancien régime mais également les ministres de l'UCD affairistes et corrompus, il se permet même une caricature d'Adolfo Suárez dans *La mujer del ministro*. Ces politiciens sont présentés comme stériles (Marcos dans *La otra alcoba*, le ministre Fernández Herrador dans *La mujer del ministro*) ou impuissant (Marcos Mendoza dans *La criatura*). La stérilité n'est pas uniquement sexuelle, elle est également politique, symptôme d'une droite incapable d'évoluer et d'accepter les règles démocratiques.

La criatura animalise les militants néo-fascistes d'Alianza Nacional Española, le parti que rejoint Marcos. Leurs vociférations lorsqu'ils acclament le Caudillo disparu s'assimilent à des aboiements. A la fin du film, Cristina préférera d'ailleurs la compagnie de son berger allemand à celle de son mari, beaucoup moins humain que l'animal. Dans *El diputado*, le bourdonnement des mouches autour des membres du groupuscule fasciste qui interrogent Juanito souligne son caractère nauséabond. L'ex ministre franquiste Fraga Iribarne est une des bêtes noires d'Eloy

⁴⁷ Hastings, Passard, Rennes le définissent aussi comme « une arme de guerre qui engage une lutte symbolique sans limites contre son adversaire » (2009 : 7).

⁴⁸ Les franquistes irréductibles, l'expression popularisée par Santiago Carrillo, faisait référence au bunker de la chancellerie à Berlin où Hitler et ses proches trouvèrent refuge avant de se suicider (Mainer et Juliá 2000 : 99).

de la Iglesia, on a vu qu'il a en partie inspiré le personnage du professeur Celanova, le leader du parti néo-fasciste dans lequel milite le mari de la protagoniste de *La criatura*. Dans *El diputado*, il est nommément cité et rendu responsable de l'arrestation de Roberto, le député fictif, et d'autres figures de proue bien réelles de l'opposition anti-franquiste.

Le ministre du titre dans *La mujer del ministro* est un individu cynique qui reçoit des pots de vin d'une importante multinationale. Dans *El pico 2* ce sont toutes les institutions qui sont gangrénées par la corruption, alors que dans *La estanquera de Vallecas*, c'est la nouvelle classe dirigeante socialiste qui est montrée du doigt, à travers le personnage du gouverneur civil dépêché sur les lieux de la prise d'otages.

Eloy de la Iglesia fustige de la même façon les forces de l'ordre, elles aussi incapables de s'adapter au contexte démocratique et d'abandonner les méthodes de la dictature. Dans *Miedo a salir de noche* ou *El diputado* la police charge violemment contre les grévistes ou les manifestants pacifiques, alors que dans le second film elle se montre complice des agissements criminels des groupes d'extrême droite. La Garde civile n'hésite pas à tirer sur un adolescent désarmé dans *Navajeros*, torture les détenus et trempe dans le trafic de drogue dans *El pico*. L'Eglise, autre pilier de l'ancien régime, n'échappe pas aux attaques du réalisateur, dans *El sacerdote*, celui-ci pourfend la répression sexuelle qu'elle exerce sur ses serviteurs et au-delà, sur l'ensemble de la société.

Eloy de la Iglesia brosse un portrait au vitriol des classes dirigeantes, il dénonce l'hypocrisie et le cynisme de la haute société. La scène d'ouverture de *La otra alcoba* fustige la fausse charité et la bonne conscience de la société bourgeoise. La procédure d'accueil des petits orphelins vietnamiens ressemble à une loterie, « estoy nerviosísima por ver al niño que nos ha tocado. Me ilusionaría mucho que fuera rubio y con ojos azules » s'exclame l'une des candidates à l'adoption. Les dames patronnesses présentent les petits réfugiés à Diana et Marcos comme s'il s'agissait de vulgaires marchandises : « Les advierto que tenemos mucha demanda, estos niños de Vietnam están muy solicitados. ¿Acaso no les gusta el niño? Pues se lo habíamos reservado por tratarse de ustedes. Fíjese qué ojos tiene, qué expresivo es. Éste es una verdadera joya ».

Les éléments les plus réactionnaires de la société sont clairement désignés à la vindicte du public, le réalisateur n'hésite pas à forcer le trait, car le lot du pamphlétaire consiste précisément à tenter de capter l'attention de ses spectateurs par des images percutantes et des positions tranchées, provocantes, transgressives. Le schématisme dans la construction des personnages-repoussoirs doit favoriser la réaction scandalisée du public. Les intentions ne sont jamais occultées mais apparaissent au grand jour à travers le système manichéen, la parole violente et l'appel constant à l'indignation. Il s'agit de présenter au spectateur un discours face auquel celui-ci est obligé de prendre parti non pas sur un plan esthétique mais idéologique et éthique.

Reste le critère le plus important aux yeux d'Yves Avril, celui de la révélation d'une imposture sous la pression d'une vérité urgente et libératrice. « Il n'y a pas de pamphlet », écrit en effet le chercheur, « s'il n'y a pas chez l'auteur sentiment d'une urgence. Voilà pourquoi les pamphlets sont toujours des écrits de circonstance, quels que soient les prolongements qu'ils peuvent avoir » (Avril 1978 : 268). Nous avons déjà signalé le sentiment d'urgence qui anime le cinéma d'Eloy de la Iglesia. L'imposture que le cinéaste pamphlétaire révèle est celle d'une Transition incomplète et imparfaite dont il se plaît à mettre en lumière les failles et les blocages. Il dénonce un système où la corruption, le mensonge et l'hypocrisie sont rois. Ses films ne cessent de démontrer que le changement politique n'a pas mis fin aux injustices sociales, que les forces répressives du franquisme sont toujours présentes et mettent en danger le processus démocratique.

5.2 Les limites du pamphlet : l'autonomie du récit

Le schéma narratif à l'œuvre dans les films est souvent le même, il oppose des puissants corrompus à des héros populaires positifs. Mais ce schématisme propre au pamphlet n'est jamais total, il y a une tension permanente entre les objectifs de celui-ci et l'autonomie du récit dans lequel les personnages prennent vie. Carlos Losilla le signale :

[...] es este enfrentamiento entre el esquematismo del panfleto y la hiperinflación narrativa de las formas narrativas empleadas lo que da lugar a la radical marginalidad del estilo de Eloy de la Iglesia : un cine escindido entre la

denuncia y la narración, obsesivamente centrado en el discurso claro y explícito pero a la vez perdido en innumerables vericuetos argumentales, atrapado en las redes del mensaje y simultáneamente fascinado por el poder del relato (Losilla 1996 : 75).

Les conflits s'incarnent dans des personnages emblématiques qui conservent leur part d'humanité et leur complexité. Les puissants sont eux aussi victimes de l'ordre qu'ils soutiennent. Comme l'explique Carlos Losilla (1996 : 56): « En una sociedad coercitiva, represora, rígida hasta la extenuación, también las clases dominantes resultan ser víctimas de su propio código de valores que les condena a la infelicidad y el inmovilismo ».

Eloy de la Iglesia ne se résout jamais à instrumentaliser purement et simplement l'art cinématographique au profit d'une cause militante. Le récit conserve une part d'autonomie par rapport au politique et parvient souvent à prendre le dessus, des personnages au départ négatifs finissent par être humanisés par le procédé mélodramatique et gagner la sympathie ou la compréhension du spectateur, à l'instar du commandant Torrecuadrada dans *El pico* et *El pico 2*, déchiré entre son devoir d'officier et son amour de père. Le conflit individuel vient contrebalancer les impératifs du pamphlet. L'officier s'humanise, celui-ci n'est plus le personnage repoussoir fait d'un bloc du début, ni pour le spectateur, ni pour Paco, à qui il confie : « [...] yo he cambiado mucho. Antes me sentía muy seguro, lo tenía todo claro, el sentido del honor, el orgullo de pertenecer a la Guardia Civil, mis obligaciones como padre, pero ahora de repente, no sé, empiezo a dudar de todo ».

Dans ces deux films, des thématiques plus intemporelles et universelles prennent le pas sur les objectifs politiques conjoncturels. Le réalisateur s'intéresse davantage au conflit familial et à la relation entre le commandant de la Garde Civile et son fils, qu'à la situation politique au Pays basque, même si ce dernier motif est bien présent. Le rôle de la Garde Civile dans la communauté autonome est fortement mis en cause. Il y a des allusions directes à l'usage de la torture dans les casernes dans *El pico*⁴⁹, et le film fait référence à des pratiques illégales, comme la détention d'individus pour leur soutirer des informations, mais surtout il porte une accusation très grave contre le corps, l'accusant ni plus ni moins de favoriser le trafic et donc la

⁴⁹ Une pancarte « La policía tortura y asesina » apparaît dans la séquence de la fête foraine dans *El pico*.

consommation de drogue parmi la jeunesse basque, en rémunérant ses indics en stupéfiants. On remarquera que le commandant Torrecuadrada est exonéré de toute responsabilité dans ces agissements illégaux, il déclare à son subordonné, le lieutenant Alcántara, ordonnateur des basses œuvres, qu'il ne partage pas ses méthodes, mais peut-être ferme-t-il tout simplement les yeux parce que ces pratiques indignes entrent en conflit avec la haute idée qu'il se fait encore de l'honneur militaire.

Le père Miguel, le protagoniste de *El sacerdote* est un autre exemple de personnage qui, bien que faisant partie des structures répressives, est néanmoins considéré comme une victime par le récit. Irene, la paroissienne qui sollicite son aide, dit de lui au début du film qu'il est dénué d'humanité. Censeur intransigeant pour ses paroissiens, instrument de l'appareil répressif du régime (il assure un cours de « national-catholicisme »), il est le premier à souffrir les conséquences du système de valeurs inhumain qu'on lui a inculqué et qu'il contribue à perpétuer. Il a déjà été castré symboliquement lorsqu'il est entré au séminaire à l'âge de 14 ans, après une enfance à la campagne, pour répondre au vœu le plus cher de sa mère, qui avait toujours rêvé d'avoir un fils prêtre. Il s'humanise à mesure qu'il succombe à la tentation. Avant de s'automutiler, il s'adresse à Jésus sur la croix en ces termes :

Lo he intentado todo, tú sabes que no me he rendido fácilmente ante la tentación, pero ahora es diferente, ahora ya no lucho contra fantasmas sino contra realidades. Ella no es una alucinación, es una mujer de carne y hueso. Las alucinaciones se podían desvanecer pero ella no. Señor, inevitablemente volveré a caer en el sacrilegio y el adulterio.

A la fin du film, avant d'abandonner définitivement l'Eglise, il prend à nouveau le Christ à partie :

¿Qué haces ahí crucificado durante cientos de años? ¿A quién benefician tu sacrificio, tu dolor y tu sufrimiento? ¿Por qué? ¿Para qué? Siempre muestran tu mueca de dolor, tu corona de espina, tus clavos en las manos y en los pies, y sin embargo te tapan el sexo. Quizás te ocurre lo mismo que a mí, a ti también la Iglesia te ha castrado.

CHAPITRE 3.

Contre le consensus : une chronique radicale de la Transition

1. Eloy de la Iglesia dans la cartographie politique du cinéma espagnol de la Transition

La Transition est une période d'intense activité pour Eloy de la Iglesia, entre 1975, l'année de la mort du dictateur, et 1982, qui voit la victoire du PSOE aux élections législatives, période à l'intérieur de laquelle, la plupart des historiens s'accordent à situer la transition démocratique espagnole⁵⁰, il réalise pas moins de neuf longs métrages : *La otra alcoba* (1976), *Los placeres ocultos* (1977), *La criatura* (1977), *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros* (1980), *La mujer del ministro* (1981), *Colegas* (1982), auxquels on peut rattacher trois titres immédiatement postérieurs tournés pendant les premières années du gouvernement socialiste : *El pico* (1983), *El pico 2* (1984) et *La estanquera de Vallecas* (1987). Cette dizaine d'années particulièrement féconde concentre donc plus de la moitié de la production totale du réalisateur.

Alors qu'au même moment beaucoup de cinéastes ont porté leurs efforts à la mise en scène d'obsessions personnelles ou se sont attachés à revisiter et à exorciser un passé que le régime franquiste avait longtemps occulté ou déformé – souvent à travers un regard nostalgique et distancié – (Monterde 1989 : 45-63, Aubert 2002 : 144-148 ; Martínez, Josefina 2006 : 85-88), Eloy de la Iglesia, comme nous l'avons montré, va s'intéresser de près aux questions d'actualité qui agitaient alors l'Espagne. Le cinéaste ne veut plus rester à l'écart des problèmes de son temps. Il

⁵⁰ Francisco Campuzano (1997 : 15) écrit : « On a pris l'habitude de désigner par le terme de transition toute la période comprise entre novembre 1975 et octobre 1982 [...] pour la plupart des auteurs, la transition ne s'acheva réellement que lorsque ces institutions firent la preuve de leur capacité à permettre l'alternance pacifique au pouvoir, c'est-à-dire en octobre 1982. Ainsi, la victoire des socialistes est interprétée comme un moment décisif pour la consolidation de la démocratie ». Il ne s'agit pas d'ouvrir ici la boîte de Pandore du débat sur le début et la fin de ce processus historique. Pour une définition de la Transition et ses limites chronologiques nous renvoyons à Palacio 2011 : 7.

s'agit, lorsque la parole cinématographique se libère enfin, d'apporter un regard critique sur la réalité contemporaine. Sans aucun recul historique, à chaud, il met en lumière les rapports de domination à l'œuvre dans la société espagnole et transgresse ses interdits dans une charge féroce contre toute forme de conservatisme.

Il existe, chez les historiens du cinéma espagnol une tendance assez généralisée à appliquer une lecture politique au cinéma de la Transition. Dans un texte fondateur, intitulé « Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español »⁵¹, Julio Pérez Perucha et Vicente Ponce (2011: 232) font le parallèle entre le positionnement des forces politiques et celles des cinéastes pendant la Transition, généralisant les étiquettes : « cinéma de la réforme » et « cinéma de la rupture » :

Tanto en el postfranquismo como durante los primeros años de la transición parte significativa de los títulos entonces producidos, hablara en presente de su tiempo o utilizara referentes alejados del mismo, puede agruparse en dos grandes corrientes que vinieron a ser conceptualizadas como “cine de la reforma” y “cine de la ruptura”, traducción cinematográfica de las dos grandes posiciones políticas en debate durante el postfranquismo: reforma o ruptura pactada vs. ruptura democrática.

Ces auteurs situent Eloy de la Iglesia dans la catégorie très minoritaire du cinéma de la rupture⁵² qui s'attache à souligner les limites du processus de réforme engagé à la mort du dictateur, contre le discours consensuel dominant (Pérez Perucha et Ponce 2011 : 253-258). Cette lecture à laquelle nous souscrivons a été reprise ensuite par Trenzado Romero (1999 : 309) et Hernández Ruiz et Pérez Rubio (2004 : 65-75), ces derniers classent également Eloy de la Iglesia parmi les rares réalisateurs qui ont tenté de rendre compte des conflits contemporains du point de vue de la gauche radicale, aux côtés de cinéastes comme Antonio Artero, Pere Portabella, Paulino Viota, Joaquim Jordá et Juan Antonio Bardem.

La revue *Contracampo* allait même plus loin, dans l'introduction au dossier consacré au cinéaste en 1981, ses rédacteurs déclaraient retrouver dans l'œuvre d'Eloy de la Iglesia cette gauche combative, authentique et viscérale avec laquelle leur publication s'identifiait pleinement (*Contracampo* 1981 : 21) ; dans un contexte

⁵¹ Ce texte publié en 1985 a été réédité en 2011 dans *El cine y la transición política en España* (Palacio 2011). C'est vers cette réédition que nous renvoyons le lecteur.

⁵² « un grupo de realizadores y películas cuya posición no acaba de encajar en la lógica dominante de la transición » (Perucha et Ponce 2011 : 253).

marqué par l'abandon des grands principes et la recherche à tout prix du consensus, ils le considéraient comme le seul cinéaste espagnol bénéficiant d'une certaine continuité qui cultive un cinéma indéniablement de gauche (Llinás et Téllez 1981 : 34). Il est vrai que mis à part ceux d'Eloy de la Iglesia, la plupart des films des réalisateurs cités précédemment ne rencontrèrent qu'un écho limité auprès du public espagnol, et que certains cinéastes payèrent très cher leur engagement. Ainsi Paulino Viota, après *Con uñas y dientes* en 1977, dut attendre six ans avant de pouvoir réaliser un nouveau film, Antonio Artero ne tourna que deux longs métrages entre 1975 et 1982, et même un réalisateur consacré comme Juan Antonio Bardem ne parvint à produire que deux œuvres en Espagne au cours de cette période : *El puente* (1976) et *Siete días de enero* (1979).

Beaucoup d'historiens insistent sur l'intérêt des cinéastes de la Transition pour l'histoire récente de l'Espagne et la nécessité pressante de réévaluer un passé confisqué par la longue dictature franquiste au détriment des débats en cours (Aubert 2002 : 151). Cependant, l'analyse critique du présent et la controverse sur le rythme et l'ampleur de la réforme ne sont pas pour autant totalement absentes des écrans espagnols. On a déjà évoqué les difficultés que rencontrèrent les réalisateurs de la « rupture » pour faire entendre la voix de la gauche radicale. En revanche, les positions les plus réactionnaires trouvèrent facilement leur place dans le cinéma commercial, notamment dans le domaine de la comédie, à travers la caricature des avancées démocratiques. Jean-Paul Aubert (2002 : 142) insiste sur cette polarisation, remarquant que « lorsqu'il se fit témoin et aborda la question de la transition dans une perspective politique », le cinéma espagnol contemporain des faits évoqués, « adopta généralement deux points de vue antagonistes ». D'un côté, « quelques films, résidus un peu rances d'une époque révolue, tentèrent vainement de dénoncer une corruption des mœurs, une gabegie politique qu'ils entendaient associer à l'ouverture démocratique », de l'autre « un certain nombre de réalisations développèrent un regard critique sur une transition qu'elles jugeaient insuffisamment démocratique et, à tout le moins, incomplète ». Parmi les premiers, il évoque deux exemples aux titres suffisamment explicites : *¡Que vienen los Socialistas!* (1982) de Mariano Ozores et *Un cero a la Izquierda* de Gabriel Iglesias (1980).

Dès le début du processus de réforme lancée par Adolfo Suárez, la droite franquiste se mobilise idéologiquement et culturellement contre cette opération

(Pérez Perucha et Ponce 2011 : 233) en usant des armes de la comédie la plus élémentaire et d'un langage facilement acceptable par le grand public, dans des films qui connaissent un très grand succès commercial. Eduardo Rodríguez et Concha Gómez (1997 : 200) décrivent ainsi ce cinéma réactionnaire et les différentes tendances qui le conforment :

[...] el cine nostálgico de la derecha [...] se presenta con un abanico de propuestas diversificadas. Por un lado podemos encontrar películas con planteamientos más agresivos y panfletarios, que casi siempre tienen como principal bestia negra a Adolfo Suárez, como en *Un cero a la izquierda* (Gabriel Iglesias, 1980). Otras son menos provocadoras pero igualmente militantes, como en los últimos films de los cineastas oficiales del franquismo. En esta tendencia se incluye a Pedro Lazaga, autor de *Vota a Gundisalvo* (1977) y se destaca la ilustre colaboración establecida entre Rafael Gil y el hacedor de best sellers de la ultraderecha, Fernando Vizcaíno Casas: *...Y al tercer año resucitó* (1979) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), por citar algunos títulos. Y, por último, las comedias de Mariano Ozores, marcadamente oportunistas y reaccionarias: *El apolítico* (1977) o *Todos al suelo* (1982).

José Carlos Mainer (Mainer et Juliá 2000 : 138) montre comment la comédie osée de la fin du franquisme s'est reconvertie dans la satire politique anti-démocratique :

El único cine nacional que compitió de lejos con las cifras millonarias de recaudación y asistencia es el que quedaba lejos de las subvenciones y, por supuesto, ayuno de cualquier intención estética: las comedias chocarreras y procaces de los años setenta que, por un destino natural se convirtieron en sátiras políticas de ultraderecha después de 1977, sin dejar por ello su salacidad y su grosería.

Ces films, largement ignorés par la critique et le public intellectuel, ont remporté un indéniable succès auprès du public populaire. Mariano Ozores⁵³ réalise près de quarante films entre 1973 et 1982, Ignacio F. Iquino une vingtaine et Pedro Lazaga vingt-trois (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2005 : 216)⁵⁴. Les secteurs nostalgiques de l'ancien régime vont ainsi développer un discours involutif sur le mode de la satire et de la caricature des nouvelles mœurs démocratiques assimilées au libertinage et à la corruption. Comme l'explique José Enrique Monterde (1993 : 133) : « se juega al exhibicionismo y divulgación de las costumbres que se denuncian como corruptoras o disolventes de la Arcadia legada por el siempre innominado

⁵³ Voir Roses Campos et Díaz del Pino 2004.

⁵⁴ Pour une analyse du cinéma réactionnaire on consultera le chapitre « Las últimas trincheras: entre la crítica de costumbres y el extremismo nostálgico » (Hernández Ruiz et Pérez Rubio 2004 : 45-53), ou encore Hopewell 1989 : 323-327.

franquismo ». Ces films dessinent, toujours dans le registre de la comédie, un panorama apocalyptique des changements intervenus – le régime démocratique qui se met en place équivaut à désordre, chaos, corruption, promotion du vice – et défendent en général la morale patriarcale traditionnelle comme solution face au désordre ambiant. Les cibles privilégiées sont les nouveaux démocrates opportunistes et cyniques. Un discours qui curieusement rejoint parfois celui de la gauche radicale comme l'analysent très justement Hernández Ruiz et Pérez Rubio (2005 : 190).

Mais si la comédie réactionnaire et les films de la gauche radicale s'accordent sur le diagnostic, ils ne se rejoignent ni sur les causes ni sur le traitement à apporter. Si la première montre que les problèmes sont dus au relâchement provoqué par un processus de réforme qui serait allé trop loin, les films d'Eloy de la Iglesia s'attachent au contraire à démontrer qu'ils surgissent parce que la Transition n'est justement pas allée assez loin et qu'il n'y a pas eu de rupture avec le passé.

La singularité d'Eloy de la Iglesia, nous l'avons déjà signalé, réside dans le fait qu'il livre son combat politique sur le terrain d'un cinéma à vocation commerciale. Il se situe ainsi résolument à la pointe de la contestation de gauche au sein du cinéma grand public, en utilisant les ressources et les méthodes du cinéma dominant, mais également ses contraintes. Ses films engagés délivrent un message politique subversif sans renier les procédés du cinéma commercial et en se conformant aux formats et aux canaux standards de production et de distribution.

2. Construire une « contre-histoire »

Dans un entretien publié en 1983 dans le quotidien *Pueblo*, Eloy de la Iglesia annonçait le projet d'une série pour la télévision en dix épisodes qui retracerait le passage de la dictature à la démocratie :

[...] mi último cine es de crónica, periodístico y lo seguirá siendo todavía. En estos momentos tengo un proyecto para hacer una serie de televisión de diez capítulos que narrará el paso de la dictadura a la democracia a través de diez películas más, a las que incluiríamos prólogo y entrevistas (Soto 1983a).

Ce dessein, qui du reste n'était peut-être qu'une boutade, ne fut jamais mené à bien, mais les films réalisés, qui font constamment appel, comme on l'a vu précédemment, à des éléments documentaires et à des effets de réel appuyés, sont là pour témoigner d'une volonté originale de rendre compte d'un phénomène historique à travers le prisme de la fiction. Eloy de la Iglesia compose une vaste fresque de la société espagnole, qui va des classes dirigeantes aux exclus, en insistant sur les failles qui la traversent : inégalités, lutte des classes, délinquance et violences urbaines, drogues, corruption... et se fait le chroniqueur critique et désenchanté des changements politiques et sociaux qui intervenaient en l'Espagne au sortir du Franquisme, en mettant au premier plan les tensions, les carences et les contradictions du processus de la Transition.

Une contribution d'autant plus nécessaire que, comme le fait remarquer Jean-Paul Aubert, vingt ans plus tard « fort curieusement, cette même transition semble aujourd'hui absente du grand écran », le chercheur français explique :

Le succès de cette transition, dont la plupart des observateurs ne manquent jamais de louer le caractère exemplaire, et la victoire *in fine* du *credo* centriste, dont on voit bien aujourd'hui qu'il est devenu l'horizon politique des deux principaux partis espagnols, Partido Popular et PSOE, ont semblé coïncider avec un renoncement définitif des cinéastes à questionner cette période capitale de l'histoire récente de l'Espagne.

[...] C'est en vain que l'on chercherait dans la production récente d'autres films se risquant à une analyse critique de cette période. Le poids du consensus autour du « modèle espagnol » semble même avoir définitivement dissuadé les auteurs d'aborder le sujet directement (Aubert 2002 : 143-144).

Les films d'Eloy de la Iglesia présentent l'indéniable mérite d'aborder dans une perspective non-consensuelle certaines des questions que ne manque pas de

soulever le processus de transition. Révélateurs d'une époque, ils nous aident à comprendre les mentalités, les désirs et les frustrations de la société espagnole au sortir de la dictature.

Pierre Sorlin (1977) et Marc Ferro (1976) ont ouvert la voie dans les années 1970 à la légitimation des films de fiction comme source privilégiée pour comprendre l'évolution des sociétés humaines au cours du XXe siècle. Si le premier analyse le cinéma comme un produit culturel qui porte trace d'une société et contribue à en modifier la représentation, le second voit surtout dans le septième art une source alternative à celles produites par les appareils institutionnels. Marc Ferro a défendu dans de nombreux écrits la contribution fondamentale du cinéma à la constitution d'une mémoire susceptible de rompre avec l'Histoire officielle. L'historien français nous explique que le cinéma peut servir à révéler des aspects occultés de l'histoire des sociétés humaines :

Le cinéma nous aide à comprendre l'histoire si le cinéaste utilise son coup d'œil et son art pour regarder autour de lui, et discerner ce que les hommes politiques et les églises qui régissent la société ne veulent pas savoir ; qu'il le dégage comme avec un bistouri, joue ensuite les analystes, et alors il dévoile les vrais dispositifs qui cachent les discours et les postures. [...] Et puis, n'est-ce pas souvent le film [...] qui, plus que l'histoire des historiens, dévoile les non-dits d'une société, révèle son imaginaire et le retentissement de l'histoire sur chacun d'entre nous ? (Ferro 2003 : 162-163)

Marc Ferro (1997 : 23) attribue en outre aux productions artistiques un avantage certain par rapport aux sources historiques traditionnelles, en soulignant : « Le romancier et le cinéaste sont également producteurs d'histoire. Leur œuvre demeure davantage en mémoire que celles des historiens ou des journalistes parce qu'elle a une valeur esthétique, et fait jouer le principe de plaisir ».

Les films d'Eloy de la Iglesia s'affirment comme une mémoire alternative à la parole officielle sur la transition démocratique en cours dont ils dénoncent, dans une démarche idéologiquement engagée, les aspects escamotés. Ils s'inscrivent de ce fait dans une double historicité, produits et témoins d'une époque dont ils portent la trace, ils proposent également dans la diégèse une lecture historique du temps présent, tentant d'en dégager les enjeux et les rouages occultes. D'une façon intuitive, Eloy de la Iglesia inscrit son œuvre dans la lignée des thèses défendues par

Marc Ferro, et revendique la source audiovisuelle comme une richesse irremplaçable pour l'historien qui ne peut désormais ignorer son importance. Le cinéaste, témoin engagé de son temps, a le sentiment de contribuer par ses films à la constitution d'un matériau susceptible de faciliter dans le futur une meilleure compréhension des transformations intervenues tout au long de cette période cruciale de l'histoire contemporaine de l'Espagne. « Lo que tengan de reportaje periodístico se podrá convertir con el tiempo en crónica histórica, que pasado el tiempo descubran una forma de vivir y entender la vida » expliquait-il dans un entretien, au sujet des longs métrages réalisés dans la deuxième moitié des années 1970 (*El País* 1979d). Des années plus tard, il revenait sur la question :

No sé si mis películas aportarán algo al futuro historiador, pero lo que sí veo claro es que el cine va a cambiar totalmente la forma de escribir la historia [...]. Llevamos milenios inventando el pasado casi con la misma ligereza que imaginamos el futuro, basándonos en cuadros o en textos. Desde la aparición de los medios audiovisuales se va a poder percibir cómo se intentaba descodificar la realidad en un momento histórico determinado. No cómo era la realidad, sino qué se entendía por realidad. Y eso va a ser muy útil para el historiador del futuro (Portugal 1996 : 9).

Le réalisateur nourrit le projet de documenter par la fiction l'envers de l'Histoire, cette partie de la réalité généralement absente des manuels, qui laissent dans l'ombre certaines questions ou aspects de la vie et des aspirations des individus à un moment donné, pour nous offrir une vision inédite de la société espagnole de la fin du franquisme et de la Transition. Celle-ci s'érige en « contre-histoire » de cette époque complexe, au sens où l'entend Marc Ferro lorsqu'il écrit :

[...] le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience (Ferro 1993 : 13).

Eloy de la Iglesia le fait tout d'abord en donnant une voix aux marginaux, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner dans la deuxième partie de ce travail. Car sa chronique ne se limite pas à la grande histoire des personnages historiques, des événements marquants ou des grands phénomènes sociaux, elle se double aussi et surtout du projet original d'interroger la société espagnole à partir de ses marges, en épousant le point de vue de groupes sociaux ostracisés ou

marginalisés : homosexuels, jeunes des banlieues, prolétaires déclassés et paupérisés, chômeurs, toxicomanes. Le cinéaste s'attache à représenter l'existence d'une contre-société, celle des laissés-pour-compte de la Transition, afin de souligner les limites et les manquements de cette dernière, qu'il juge incomplète et insuffisamment démocratique. La caméra n'hésite pas à montrer l'envers du décor pour révéler, par-delà les promesses de modernité et d'homologation européenne, la persistance d'une Espagne noire et atavique dans ce qu'elle a de plus sordide (voir Vilarós 1998 : 20).

Le réalisateur fait également entendre sa propre voix, discordante et singulière qui tranche avec le discours convenu et attendu sur cette période historique, car il ne se contente pas de situer la diégèse dans des coordonnées spatio-temporelles très précises ou d'introduire des événements ou des personnages historiques afin d'accentuer, comme nous l'avons déjà vu, l'effet de réel, ces éléments servent de base à l'élaboration d'un discours très construit sur les enjeux et les limites des transformations qui sont en train de se produire en Espagne. Ses fictions portent sur celles-ci un regard critique et provocateur⁵⁵, soulignant l'échec de la voie réformiste et révélant la permanence de structures sociales oppressives malgré le changement politique, car que nous disent ses films sinon que la réforme est une stratégie des classes dominantes pour maintenir leur pouvoir intact ? Chronique et critique se mêlent donc dans la filmographie d'Eloy de la Iglesia pendant la Transition pour offrir au spectateur une révision politiquement incorrecte du contexte contemporain, à travers une conjonction d'histoires individuelles qui sont le produit de circonstances historiques. Le réalisateur décrypte le présent en direct, souligne les contradictions de la société espagnole au sortir du franquisme, jusqu'au désenchantement des premières années de gouvernement socialiste.

2.1. L'image d'une Transition imparfaite

Pris dans leur ensemble, ces films nous offrent une image de cette période historique à contrecourant de la vision canonique consacrée par le discours officiel, qui présente la Transition comme un véritable modèle de sortie de dictature que l'Espagne offre au reste du monde en mettant en avant son caractère pondéré,

⁵⁵ « Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical » est le titre évocateur du chapitre que John Hopewell consacre au réalisateur dans *El cine español después de Franco* (1989 : 233-242).

pacifique et consensuel (Alonso 2011 : 165). Comme nous l'explique Christian Demange (2010) :

Cette représentation de la transition devient très vite le mythe de la nouvelle Espagne et le fondement de son identité démocratique parce que le pouvoir a voulu asseoir sur des bases solides la nouvelle identité démocratique et pro-européenne que devaient faire leur les nouvelles générations d'Espagnols. Avec le mythe de la Transition, les nouvelles valeurs de la démocratie espagnole deviennent la clairvoyance des dirigeants, la maturité et la modération du peuple, le rejet des idéologies trop marquées (extrémistes), le pragmatisme politique, la réconciliation nationale, l'oubli, le pardon, le culte de la stabilité politique et l'horreur des conflits – même idéologiques –, l'équation monarchie = démocratie et la perception du roi comme symbole fédérateur de la nation.

Cette version téléologique dans laquelle prime le résultat final a été amplement relayée par les médias lorsqu'à l'occasion de telle ou telle éphéméride, ils se penchent rétrospectivement sur le processus, contribuant ainsi à en réaffirmer une mémoire idéalisée. *La Transición* de Elías de Andrés et Victoria Prego, série documentaire en treize épisodes couvrant la période 1973-1977, diffusée par TVE en 1995 et éditée ensuite en vidéo⁵⁶, est un exemple clé de la prégnance de ce récit paradigmatique dans les médias⁵⁷. Un discours similaire est développé par le documentaire *15-J, 30 años de democracia*, diffusé par *La Primera* de TVE le 14 juin 2007, pour commémorer le 30ème anniversaire des premières élections démocratiques. Là encore, les participants, tous acteurs des événements historiques, se sont livrés à un exercice d'autocélébration, se félicitant de ce qui fut, à leurs yeux, un processus exemplaire. On retrouve dans le domaine de la fiction télévisuelle une vision lisse et non-conflictuelle du passé récent, c'est le cas notamment de *Cuéntame cómo pasó*, la comédie familiale légère au ton nostalgique qui bat des records d'audience depuis l'émission du premier épisode en septembre 2001 par TVE (voir Crespo 2007), ou des téléfilms *23-F: el día más difícil del rey* (TVE, 2009) et *Adolfo*

⁵⁶ Sous-titrée « Los años más decisivos de nuestra historia reciente », la série bénéficia d'une large diffusion en vidéo, elle fut distribuée sous forme de « collectionnable » par le quotidien *El País* puis par l'hebdomadaire *Tiempo* en 2003. On peut lire le résumé suivant sur la jaquette : « Contiene el testimonio directo de muchos protagonistas de esa época que con independencia de su ideología hicieron posible aunar las tendencias y esfuerzos para conseguir una transición política, pacífica y ordenada hacia la democracia » (de Andrés et Prego 2003).

⁵⁷ Selon Christian Demange (2010), « Cette série relève d'une conception historique et historiographique événementielle et positiviste : elle tend à expliquer l'histoire comme une série d'événements ponctuels et comme une succession d'actions concrètes de personnages individuels et héroïques qui sont membres des hautes sphères du pouvoir (roi, gouvernants, généraux) ou qui appartiennent aux élites de la société de l'époque, et elle propose une histoire tournée vers le progrès continu. Elle reprend la thèse canonique de la Transition ». Voir également Alegre (2000).

Suárez, el presidente (Antena 3, 2010) qui tous viennent consolider la version hégémonique, largement idéalisée du processus.

Après avoir été encensée et érigée en modèle (Linz et Stepan 1996, Colomer 1998), la Transition et sa stratégie complexe de pactes sont de plus en plus questionnées par un nombre croissant d'historiens et de politologues dont les analyses contribuent à renouveler l'interprétation de cette période clef de l'Espagne contemporaine⁵⁸. Comme nous le rappelle à juste titre Denis Rodrigues (2012 : 237) :

Le réseau de complexité qui se tisse tout au long de ces années, entre la peur et l'espoir, l'impatience et le désenchantement, démontre que rien n'est plus éloigné de la vérité qu'une Transition qui se serait déroulée simplement, de façon pacifique et consensuelle. [...] le processus de Transition de la dictature à la démocratie fut, au moins jusqu'à la fin de l'année 1982, violent et jalonné de drames et de crimes sanglants (à Vitoria, Montejurra ou Atocha) et qui ne sont pas tous imputables aux actions terroristes. Et lorsque la violence n'était pas celle de l'opposition armée ou du gouvernement, elle prit la forme de licenciements massifs dans les entreprises, au nom de l'assainissement et de la relance de l'économie. Cette violence-là est un élément de la transition qui ne peut être occulté.

Sans remettre en cause le bilan globalement positif du processus, l'historien Julio Aróstegui constate néanmoins :

[...] el orden social, el juego de preeminencias y de la hegemonía de ciertos grupos, no se alteró tampoco lo más mínimo. Seguramente es ésta la dimensión de la transición más negativa, junto al hecho de que jamás se pidiesen cuentas a nadie por una guerra civil ilegítimamente provocada y por cuarenta años de represión (Aróstegui 2000 : 85).

On assiste depuis quelques années à « une dénonciation croissante de l'histoire 'officielle' de la Transition, de la vision idyllique, mythique du processus » (Alonso Carballes 2012 : 27). Les ouvrages *Mitos y mentiras de la transición*

⁵⁸ Pour une synthèse récente des différentes interprétations auxquelles a donné lieu la Transition, nous renvoyons à l'ouvrage de Jesús Alonso Carballes : *La Transition en Espagne, 1975-1986* (2012 : 15-29 et 189-205), ainsi qu'aux articles de Gregorio Alonso « Lecturas de la Transición » (2011 : 165-177), Christian Demange « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique » (2010) et Manuel Ortiz Heras « Historiografía de la Transición » (2004 : 223-240).

(André-Bazzana 2006) et *El mito de la Transición* (Gallego 2008) déconstruisent le modèle mythique⁵⁹.

Les récents travaux de Sophie Baby (2007a, 2007b, 2009, 2012) et de Mariano Sánchez Soler (2010) mettent à mal le mythe d'une Transition pacifique et exemplaire en révélant l'ampleur des actions violentes qui eurent lieu à cette époque et qui « ont été minimisées, oubliées ou, tout du moins, peu abordées dans l'histoire de la Transition, et ce jusqu'à une période très récente » (Alonso Carballes 2012 : 118). « La violence politique est [...] au cœur des enjeux physiques et symboliques de la construction démocratique : c'est précisément pour cela qu'elle a tendance à être niée et reléguée à la marge » explique Sophie Baby (2007a : 192), qui souligne sans équivoque :

Contrairement à l'image dominante d'une transition espagnole exaltée pour son caractère pacifique, le processus de démocratisation s'est accompagné d'un cycle de violences sans précédent. [...] à l'agitation violente menée par une extrême droite qui entre en résistance et au comportement répressif persistant des forces de l'ordre, s'ajoute une violence terroriste croissante et de plus en plus meurtrière, vite polarisée par le conflit basque (Baby 2007b).

Comme le signale Jesús Alonso Carballes (2012 : 118), « il suffit d'observer le nombre considérable de victimes, de blessés et de morts pour remettre en question toute vision excessivement idyllique de la Transition ». Mariano Sánchez Soler (2010) comptabilise 2663 victimes de la violence politique entre 1975 et 1983, dont 591 morts. Pour sa part, Sophie Baby identifie plus de 3.500 actes de violence politique sur la période 1975-1982 qui provoquèrent la mort de plus de 700 personnes.

⁵⁹ « A principio de la década de los ochenta la memoria oficial procedió primero a una reconstrucción del pasado de conformidad con las necesidades vinculadas a la legitimación del nuevo régimen. Había que inscribir la democracia en los hechos y unir a los españoles en torno a valores comunes capaces de proporcionar un primer asidero a la muy joven democracia. Luego el mito creció; su utilidad política se afirmó y se convirtió en una herencia que había que hacer fructificar, dentro y fuera de España. [...] Todo el imaginario construido alrededor de ese episodio es por lo tanto un amplio conjunto en el que, en función de las necesidades del presente, cada cual extrae los referentes simbólicos que le convienen. Innumerables envites políticos y simbólicos explican finalmente que todavía se esté hablando, dentro y fuera de las fronteras españolas, de una Transición ideal que, como por milagro, transformó una España autoritaria y durante largo tiempo caracterizada por la violencia en una democracia perfectamente consolidada y, por si fuera poco, a través de un proceso ejemplar » (André-Bazzana 2006 : 325-326).

Bien qu'une grande partie de la société espagnole, des historiens et bien évidemment des protagonistes du changement continuent de le considérer encore aujourd'hui comme un processus exemplaire, depuis quelques années a surgi avec force dans la société civile espagnole un discours qui délégitime « la représentation paradigmatique de la transition espagnole et de ses résultats » (Alonso Carballes 2012 : 26), un discrédit auquel ne sont pas étrangers la grave crise économique que connaît le pays depuis 2008, la révélation de nombreuses affaires de corruption et les insuffisances constatées dans le fonctionnement démocratique des institutions. Pour le mouvement du 15-M qui réclame un changement de système politique et une démocratisation en profondeur des structures de la société, revendications que résume le nom de la plateforme à l'origine des manifestations : « Democracia real ya », les dysfonctionnements de la démocratie actuelle sont dans une large mesure imputables à la façon dont a été mené le changement politique au cours de la Transition. C'est pourquoi ces mouvements contestataires appellent de leurs vœux une deuxième transition « qui corrigerait les erreurs et les insuffisances de la première » (Alonso Carballes 2012 : 204). Cette vision est partagée par des auteurs comme les politologues Josep María Colomer, qui estime que « las virtudes de la transición se han convertido en los vicios de la democracia » (1998 : 181), ou Vicenç Navarro qui défend la théorie d'une transition incomplète ou inachevée (2002)⁶⁰.

A l'instar de cette nouvelle historiographie qui, plus de vingt ans plus tard, à l'orée du XXI^e siècle, s'attache à corriger la vision mythique et officielle de la Transition espagnole véhiculée par les médias et les institutions, le cinéma d'Eloy de la Iglesia, plus que sur les réussites du processus, insistait déjà au moment des faits sur ses imperfections, ses insuffisances et ses blocages. La vision qu'il donne de la Transition est tout sauf exemplaire. Le réalisateur met à mal l'imagerie consensuelle défendue par les principales forces parlementaires⁶¹, y compris son propre parti, le PCE, qui a fait le choix de la réforme au détriment de son engagement « révolutionnaire » (Aubert 2002 : 144). Il insiste avant tout sur le caractère conflictuel et violent du processus, ses zones d'ombre, ses faux-semblants, les

⁶⁰ Outre l'ouvrage *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país* (2002), ce dernier est l'auteur de nombreux articles d'opinion sur le sujet, publiés par les quotidiens *El País* puis *Público*.

⁶¹ « Al final, resultó que la potencia del mito de la reconciliación como un relato que daba sentido al futuro fue tal que todo el mundo vino a abreviar en sus aguas » écrit Santos Juliá (Mainer et Juliá 2000 : 49).

tensions politiques et les injustices sociales, et donne à voir une ambiance délétère, lourde de conspirations et de chantages en tous genres. Ses films disqualifient notamment deux des mythes fondateurs sur lesquels s'est construite l'image canonique de la Transition : le changement pacifique et la réconciliation nationale.

Loin de la vision idyllique des foules en liesse et des journées électorales festives, rythmées par les chansons emblématiques telles que *Libertad sin ira* de Jarcha ou *Habla, Pueblo, habla*, de Vino Tinto, promue par les institutions et les images médiatiques, ses films évoquent au contraire les clivages politiques, les violences policières et le terrorisme d'Etat, la corruption des puissants et des institutions, la délinquance, la crise économique qui s'aggrave et laisse sur le bord de la route des pans entiers de la population. Un personnage de *Miedo a salir de noche*, tourné en 1979, présente ainsi la situation : « Atravesamos una crisis generalizada, suben los precios, aumenta el paro, se extiende la ola de violencia, los enfrentamientos sociales, el terrorismo y la inseguridad ciudadana siguen acosándonos ».

La victoire socialiste aux élections législatives de 1982, habituellement associée dans les images d'archives à des scènes de joie et des concerts de klaxons, ne provoque aucune euphorie particulière dans *El Pico*. L'heure n'est pas aux réjouissances chez les Torrecuadrada alors que, réunis à l'heure du dîner, ils regardent à la télévision la retransmission du discours d'investiture de Felipe González, il est vrai que le chef de famille, commandant de la Garde Civile, ne croit pas à la démocratie et abhorre le PSOE. Le seul commentaire positif émane de la jeune sœur de Paco, sensible au charme du nouveau président du gouvernement : « Está guapo ¿verdad ? »⁶², mais le père coupe court à la conversation par un commentaire méprisant : « tiene cara de mamón ». On ne verra pas de mobilisations populaires, pas de scènes de célébrations collectives dans les films d'Eloy de la Iglesia, les seules exceptions apparaissent dans *El diputado*. On assiste à l'explosion de joie qui suit l'annonce de la légalisation du parti marxiste auquel appartient Roberto, les militants agitent des drapeaux rouges et chantent l'Internationale le poing levé. Plus tard dans le film, lors d'une imposante manifestation syndicale, les participants, personnages de fiction et manifestants réels

⁶² Le physique avenant du secrétaire général du PSOE semble bien être sa seule qualité, il avait déjà conquis la fille préadolescente du protagoniste de *Miedo a salir de noche*.

confondus, loin de célébrer les libertés retrouvées, dénoncent au contraire les insuffisances de la réforme. A cette occasion Roberto Orbea, le député du titre, prononce un discours dans lequel il insiste sur les limites de la démocratie naissante alors que les manifestants scandent : « ¡Trabajo y libertad, queremos más! » :

Estamos ante un reto, ante un reto de la historia. La crisis económica producto de 40 años de fascismo al servicio de la oligarquía y la especulación no brinda el marco adecuado para el desarrollo de una sociedad realmente democrática... Porque, camaradas y amigos, a pesar del pacto de La Moncloa, a pesar de la nueva constitución que se está redactando para consolidar la democracia, nosotros somos conscientes de que no hay democracia sin socialismo ni socialismo sin democracia.

La scène se conclut par l'image d'un manifestant agitant le drapeau républicain dans la fontaine de Cibeles.

Le changement politique n'est pas le résultat des luttes populaires, la réforme vient d'en haut, elle a été négociée par les appareils des partis (Roberto Orbea a fait partie de la commission constitutionnelle et a été l'un des signataires des accords de La Moncloa), c'est pourquoi il ne provoque pas d'enthousiasme particulier dans une société civile déboussolée et démobilisée. Quand ils ne se désintéressent pas totalement de la politique, les personnages issus des classes moyennes ou populaires se réfugient dans un attentisme prudent⁶³. Le dialogue suivant entre Paco, l'employé de banque modèle de *Miedo a salir de noche*, archétype de l'espagnol moyen, interprété par José Sacristán et une de ses collègues de bureau illustre à la perfection l'état d'esprit d'une société dépolitisée, dépassée et effrayée par le changement :

PACO: La primera vez voté a Tierno Galván, la segunda vez a Suárez ; para alcalde volví a votar a Tierno, ese señor me inspira confianza. ¿Usted qué es, socialista o de la UCD?

LOLI: Yo no me fío de la política, y de los políticos menos, ellos van a lo suyo. A mí me parece que el que tiene razón es Fraga aunque me caen muy bien los de la CNT.

P: Lo que pasa es que aquí nos han hecho un lío [...] porque Franco, digan lo que digan, hizo cosas muy buenas. Ahora le echan la culpa de todo a él y muchos son los mismos que siguen mandando con otras chaquetas, pero él sabía muy bien llevar el país, mejor que éstos desde luego.

L: Pero entonces, ¿usted es franquista?

P: No, no, porque entonces había mucha dictadura.

⁶³ Bien que faisant un bilan très positif de la Transition, l'historien Javier Tusell signalait en 1984 (192) la démobilisation populaire, qu'il attribuait au consensus atteint par les principales forces politiques, comme un des aspects négatifs du processus, qui pouvait se révéler un grave inconvénient pour le bon fonctionnement du système démocratique à venir.

L: Yo prefiero que haya democracia.

P: Yo también, yo también, que se pueda leer, que se puedan ver películas sin tener que ir a Biarritz.

L: Iba usted mucho a Biarritz a ver películas de ésas, ¿verdad?

P: Bueno, fui a ver la del Tango y alguna más. Lo que pasa es que no estamos preparados, ha venido todo muy deprisa, este país lo que necesita es educación, porque se confunde todo, porque de pronto dicen ya se pueden ver películas y hala ¿qué pasa?, que no se conforman con ver películas, empiezan a abortar, a drogarse, luego los follones en la calle, los atracos, las violaciones. Si estuviéramos preparados, sería como en el extranjero. No lo estamos, qué va, qué va... los españoles necesitamos mano dura, si no nos tomamos la sartén por el mango. Porque vamos a ver, ahora hay toda la libertad del mundo y ¿qué pasa?, pues que no se puede salir a la calle. Uno empieza a preguntarse si ha valido la pena...

Miedo a salir de noche est à cet égard emblématique. Réalisé en 1979, le film se veut une radiographie de la société espagnole de la fin des années 1970 et confronte différents points de vue face aux changements politiques : depuis l'optimisme hédoniste et libertaire de don Cosme, vieux militant antifranquiste, jusqu'à la panique obsessionnelle de la grand-mère qui vit dans la hantise permanente d'une nouvelle guerre civile et accumule en secret des vivres qu'elle laisse pourrir dans sa chambre, en passant par les doutes du protagoniste, qui incarne les peurs et les contradictions d'une frange importante de la population. Ce dernier se définit comme social-démocrate mais n'hésite pas à reconnaître que Franco, quoiqu'on en dise, a fait de bonnes choses, sur le plan de la morale, il se décrit comme un homme aux idées larges mais ajoute aussitôt, se référant à l'homosexualité, qu'il ne peut pas comprendre toutes ces aberrations. A travers lui, Eloy de la Iglesia illustre l'attitude pusillanime et les atteroiements d'une grande partie de la société espagnole effrayée par le changement et qui préfère la sécurité à la liberté.

Le personnage de Paco montre comment quarante années de franquisme ont profondément ancré dans les mentalités des notions telles que l'autocensure, le conformisme et la soumission à l'autorité, ce que d'aucuns ont qualifié de « franquisme sociologique »⁶⁴. Mais *Miedo a salir de noche* prend résolument partie en faveur des libertés publiques et contre les campagnes de presse de l'extrême droite visant à discréditer le système démocratique en l'assimilant au désordre et à la

⁶⁴ « El franquismo, de ser originalmente un sistema político, se convirtió en forma de vida de los españoles » (Aranguren et López Pina, 1976 : 214), cité par Manuel Justel (1992 : 69) qui ajoute « según ellos, el franquismo como escala de valores y modelo humano se internalizó y se tradujo en pautas de comportamiento ».

délinquance. Don Cosme est mort en martyr de la psychose de l'insécurité mais ses enseignements ouvriront les yeux à son voisin timoré qui estimait que les Espagnols n'étaient pas prêts pour la démocratie. Il lui confie sur son lit de mort : « Lo único que siento es que esto empieza a ponerse interesante y siento dejarlo, de verdad empieza a ponerse interesante. No podrá estropearlo nadie, ni bombas, ni pistoleros, Paco, ni odio, ni miedo, ya está bien de lobos feroces ».

Dans d'autres films, les jeunes issus des quartiers périphériques de Madrid ou fraîchement débarqués de leur village à l'image de Rafael, le jardinier de *La mujer del ministro*, n'ont que faire de la politique et des luttes sociales. A Roberto, qui dans *El diputado*, s'inquiète d'être reconnu par les jeunes prostitués que lui procure Nes, celui-ci répond : « Esos chavales pasan completamente del rollo político. ¡Qué coño te van a reconocer! Si fueras un cantante, un futbolista o uno de la tele, pero tú... ».

Il n'y a pas non plus de solidarité ou de conscience de classe chez les opprimés. Dans *Colegas*, la mère d'Antonio et de Rosario n'a que mépris pour la famille de José qui vit dans le même immeuble et partage une condition sociale similaire. Si dans *La estanquera de Vallecas* un attachement se développe à l'intérieur du bureau de tabac entre otages et ravisseurs, la foule qui se masse à l'extérieur manifeste son hostilité et exige des mesures radicales contre l'insécurité.

Le *desencanto* (désenchantement) et le *pasotismo* (je-m'en-foutisme) de l'homme de la rue, cette indifférence envers le processus politique, marque la défiance envers les idéologies et la perte de confiance à l'égard des acteurs politiques ou sociaux qui les représentent (Aubert 2002 :149). Elle s'explique aussi par la crise économique qui frappe de plein fouet l'Espagne des années 70, provoquant une augmentation spectaculaire du taux de chômage et entraînant d'innombrables grèves et conflits sociaux alors qu'au même moment, les attentats terroristes se multiplient. C'est ce contexte dramatique que vont largement refléter les films réalisés à partir de 1980.

Sans le recul de la perspective historique, les films d'Eloy de la Iglesia témoignent en direct du caractère précaire et vulnérable du processus en cours, qui à tout moment peut être renversé par les forces réactionnaires ; ils montrent que la Transition n'est pas un chemin direct, tracé d'avance mais une traversée incertaine soumise à des dangers constants. La menace de « l'involution » pèse comme une

épée de Damoclès sur la démocratie naissante. Dans *Miedo a salir de noche*, alors que le protagoniste traverse en voiture les artères anormalement désertes de la capitale pour un samedi soir, quelques heures après l'explosion d'une bombe dans une cafétéria de la rue Goya, la radio rapporte que des groupes de manifestants s'agitent dans le quartier bourgeois de Salamanca, arborant des drapeaux et clamant : « Ejército al poder y alzamiento nacional ». *El diputado* et *La mujer del ministro* révèlent au grand jour l'existence de trames ultras et de groupuscules fascistes « incontrôlés », selon la terminologie officielle, bien décidés à torpiller le processus démocratique en cours avec la complicité de la police et de membres de l'appareil d'Etat. Ces mêmes films dénoncent comment les forces de sécurité et les services secrets noyauteraient ou manipuleraient des groupes terroristes d'extrême gauche, et encourageraient la violence ou tout du moins amplifieraient le sentiment d'insécurité pour justifier un coup d'état militaire qui mettrait fin aux « désordres » provoqués par la démocratie.

C'est cette instrumentalisation que dénonce le député Roberto Orbea à la tribune du Congrès des députés, après avoir condamné les attentats commis par l'extrême droite :

Si queremos consolidar la democracia es imprescindible que el poder ejecutivo proceda de inmediato a la desarticulación de todas esas bandas llamadas incontroladas que ponen en grave peligro la convivencia ciudadana. En el ánimo de todos siguen presentes crímenes tan nefandos como el de Montejurra, como el asesinato de los abogados de la calle de Atocha, como el atentado de la revista *El Pápus* y tantas y tantas agresiones perpetuadas por estas bandas muchas veces relacionadas con grupos políticos que gozan de la legalidad y que utilizan el nombre de España como pretexto para sus crímenes. Estudiantes asesinados, periodistas agredidos, ciudadanos amedrentados en la calle son sólo parte del trágico balance, porque la otra parte, señores diputados, habría que buscarla en todas esas acciones terroristas de extraños grupos pretendidamente de izquierdas que sólo sirven para fomentar los estímulos golpistas de quienes desean volver a la dictadura.

Le film met en lumière la collusion entre pouvoirs légaux et illégaux qui œuvrent dans une parfaite connivence. Les hommes de main qui ont engagé Juanito pour faire chanter Roberto Orbea, puis finiront par l'assassiner pour briser la carrière politique du leader de gauche, reçoivent des informations et bénéficient de la

protection des forces de l'ordre qui ferment les yeux sur leurs agissements. Carrés⁶⁵, le chef du commando annonce au jeune prostitué qu'il vient de recruter : « Nosotros estamos perfectamente al corriente de todos vuestros antecedentes y conocemos vuestra ficha policial. [...] estarás protegido, incluso te daremos armas, además ahora ya no tendrás que andar escapando de la policía », à un autre moment il rassure Juanito qui va servir d'appât : « Tú no tienes que preocuparte, nosotros tenemos muchos amigos policías, no te va a pasar nada ».

La mujer del ministro montre que les militants du groupe terroriste inspiré des GRAPO⁶⁶ ne sont que des marionnettes entre les mains des services secrets ou des cercles du pouvoir représentés par le ministre du titre, qui tirent les fils dans l'ombre⁶⁷. On trouve dans ce même film une allusion à la tentative de coup d'Etat du 23 février 1981, lorsque la marquise de Montenegro, qui trempe dans des complots d'extrême droite, met en garde le ministre contre une intervention militaire imminente : « El día menos pensado, cuando estéis todos allí reuniditos venga a discutir que si patatán, que si patatán, entrará un grupo de valientes con el uniforme bien puesto y os dirán: señores, esto se ha acabado ». L'intrigue fait référence à des organisations antiterroristes et à la guerre sale menée par les gouvernements de l'UCD au Pays basque contre l'ETA. La marquise, très proche du ministre dont elle a favorisé la carrière, est chargée de lever des fonds pour un groupe terroriste appelé ici Batallón Patriótico Antiseparatista, qui renvoie clairement au Batallón Vasco Español, une organisation paramilitaire qui bénéficia de la complicité des services de sécurité ; active entre 1975 et 1981, elle est responsable d'une vingtaine

⁶⁵ Dans *Miedo a salir de noche*, apparaît un personnage qui porte le même patronyme, c'est lui qui recommande aux copropriétaires l'agence de vigiles privés.

⁶⁶ *Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre* : organisation terroriste d'inspiration maoïste constituée en juin 1975 à la suite du « congrès reconstituitif » du PCE(r), Parti Communiste Espagnol (reconstitué) (Voir Gómez Parra 1991 et Avilés Farré 2003). « Les actions les plus violentes de ce groupe se produisirent lors de moments critiques du processus de transition si bien qu'un secteur considérable de la presse et de la classe politique pensa qu'il pouvait s'agir de provocations de l'extrême droite » (Alonso Carballes 2012 : 123). On pouvait lire dans un editorial du quotidien *EL País* du 29 juillet 1979 la phrase suivante : « La posibilidad de aclarar realmente en qué consisten los GRAPO pasa por la acción de los tribunales y por una investigación seria sobre la sospecha de utilización de al menos algunos elementos de este grupo terrorista por agentes de causas más explícitas y menos idealistas que la revolución o la libertad ». Voir également l'éditorial intitulé « Misteriosos, asesinos, turbulentos GRAPO » publié par ce même journal le 3 octobre 1980.

⁶⁷ Les membres du commando se présentent ainsi à Rafael : « Perteneceamos a un grupo armado y luchamos por la liberación de la clase trabajadora, porque somos trabajadores como tú. Tus enemigos son los mismos que los nuestros aunque tú no lo sepas. Algún día tú y todos los trabajadores comprenderéis que los terroristas no somos nosotros, que los terroristas son ellos ».

d'assassinats parmi les militants ou les sympathisants de l'ETA (Alonso Carballes 2012 : 97).

Le film tout entier baigne dans un climat de sombres conspirations et de menaces, tous les personnages sont manipulés d'une façon ou d'une autre, et le spectateur, à l'image du jeune jardinier naïf dépassé par les enjeux politiques, a toutes les peines du monde à démêler les fils de machinations compliquées où rien ni personne n'est jamais ce qu'il paraît, où tout le monde mène un double jeu. Qui tire les ficelles ? qui est le responsable ou le bénéficiaire final de toutes ces sombres manœuvres ? le ministre corrompu ? les services secrets menés par Romero, ancien chef de la brigade politico-sociale et homme de confiance du président ? ou encore comme le suggère le ministre une puissante multinationale qui cherche à dominer le monde :

De sobra sabe usted Romero lo que hay detrás de esas multinacionales sobre todo cuando se trata de controlar una energía tan poderoso como la nuclear. No se trata de una simple multinacional que corrompa a altos funcionarios como la Lockheed. Ellos quieren controlar la energía nuclear porque eso les supone seguir siendo los dueños de la economía occidental.

Dans *Navajeros* le journaliste qui enquête sur El Jaro et sa bande soupçonne que l'explosion médiatique de la délinquance ne serait en fait qu'une stratégie des classes dirigeantes pour intimider les citoyens et s'assurer ainsi de leur docilité et de leur soumission. S'adressant au juge pour enfants qu'il vient d'interviewer, il s'interroge :

Sinceramente ¿no cree usted que se está utilizando toda esta ola de delincuencia? [...] utilizando, manipulando, exagerando en definitiva, para poder intimidar al ciudadano y lo más grave es que lo hacen todos de un lado a otro del espectro político. Un viejo refrán castellano, señoría: el miedo guarda la viña. Hay quien piensa que si no existiese ni la delincuencia ni el terrorismo, no faltaría quien se dedicara a inventarlos.

Don Cosme, le vieux militant antifranquiste voisin du protagoniste de *Miedo a salir de noche* défend cette même idée, lui aussi refuse de se laisser duper par le discours fallacieux sur l'insécurité avant de rappeler l'insécurité de tous les instants que créait la dictature :

No se crea, hay un lobo suelto por ahí, el lobo feroz, el que se come a los niños malos, por eso están siempre contándose historias para que los niños sean buenos y se vayan pronto a la camita y se laven las orejitas, en fin, para que sean obedientes y aplicados como usted [...] ¿A usted no le parece más peligroso, no le da más miedo el presidente de su banco que cualquier raterillo que ande por ahí dando el tirón?

Dans ce même film, la presse ultra, et en particulier *El Imparcial*, dont la mère du protagoniste est une lectrice assidue, agite la psychose de l'insécurité, à coup de manchettes apocalyptiques (« Cientos de personas abandonaron la ciudad huyendo del caos y la inseguridad », « Cunde el pánico tras las explosiones de Torremolinos y Fuengirola », « Cadena de asesinatos »...) afin de justifier une intervention militaire. Une paranoïa extrêmement dangereuse qui ne fait qu'alimenter la violence, comme s'attache à le démontrer le film sur le mode de l'absurde, « si seguimos así, con el miedo en la sangre », constate le protagoniste, « vamos a volvernos locos todos ».

2.2 La persistance du passé

Tous ces films illustrent la continuité des forces répressives du franquisme dans l'Espagne de la Transition, à travers la police et la Garde Civile, qui n'ayant pas subi d'épuration, perpétuent les vieilles méthodes de la dictature contraires aux principes d'un Etat de Droit et continuent de brutaliser les détenus en toute impunité. *El pico* montre que les tortures et les mauvais traitements étaient encore monnaie courante. Paco défie son père : « ¿ qué vas a hacer para que te lo diga? ¿emplear los mismos métodos que utilizáis en el cuartelillo ? ». Plus tard, lorsque le commandant sort son revolver pour le menacer, il lui lance : « ya sabemos que es muy peligroso oír cuando da el alto la Guardia Civil ». On assiste à une scène d'interrogatoire musclé où un jeune garçon est frappé par les agents, on voit des gouttes de sang sur le sol, le lieutenant Alcántara menace un toxicomane de lui appliquer les mesures d'exception de la législation antiterroriste pour lui soutirer des informations : « Pues todavía podemos retenerte otras veinticuatro horas y hasta diez días si te aplicamos la ley antiterrorista ».

L'officier fait part à son supérieur d'autres méthodes habituelles encore plus expéditives :

En este caso es mejor utilizar el otro sistema. Bueno, dos o tres hombres bien experimentados y por supuesto vestidos de paisano salen al encuentro de este chico, se lo llevan a un lugar discreto y utilizan el único procedimiento eficaz para que hable. Por supuesto esos hombres nunca se van a identificar ni a comprometer para nada

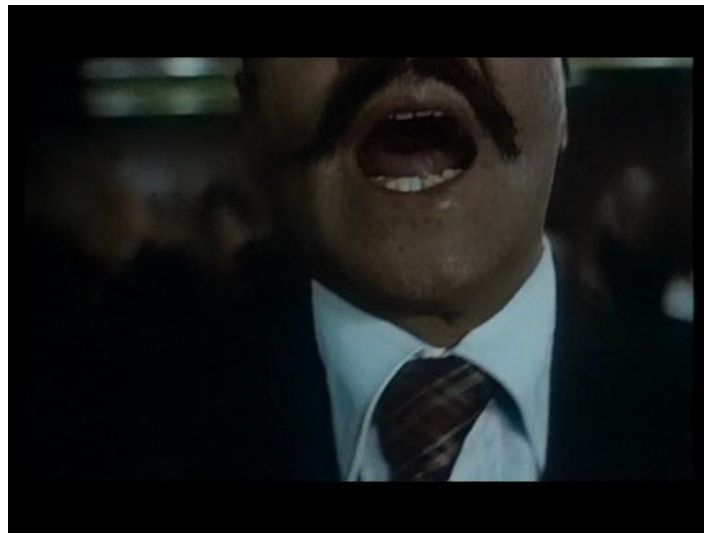
La résistance tenace qu'opposent les partis de droite, la presse ultra conservatrice et les forces de sécurité au processus de démocratisation amorcé après la mort de Franco s'expose au grand jour. Les partis conservateurs sont présentés comme les continuateurs directs du franquisme, peu enclins à accepter le jeu démocratique. Lors du meeting d'Alianza Nacional Española, le parti fictif qui s'inspire d'Alianza Popular, l'orateur qui tient à la fois de Manuel Fraga, co-fondateur d'AP avec six autres ex ministres franquistes et de Blas Piñar, le leader de l'organisation néo-fasciste Fuerza Nueva, créée en 1976 pour défendre les principes idéologiques issus du soulèvement militaire de 1936, proclame devant ses militants électrisés :

Y seguiremos en pie siempre vigilantes. Nosotros sabemos que años de paz y de prosperidad son la especial herencia a la que nunca se puede renunciar, algo que se puede reformar pero nunca romper. Fe, mucha fe, ése es el patrimonio que quedará vigente en nuestro ánimo. Fe y firmeza porque nosotros sabemos dónde está la auténtica libertad y eso es lo que busca, lo que anhela el auténtico pueblo español. La libertad es la paz, el orden y la seguridad, en esa convicción seguiremos cabalgando por mucho que los perros ladren.

Le public répond à cette harangue aux cris de « ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ». On voit ensuite en gros plan une affiche qui réclame « Un estado fuerte en defensa del orden y la paz », alors que sur les images suivantes apparaît au loin le *Valle de los Caídos*, le pharaonique mausolée que s'est fait construire le dictateur. On ne pouvait illustrer plus clairement l'incapacité de la droite espagnole, héritière du franquisme, à couper les liens avec la dictature et à se renouveler, révélant ainsi son incompatibilité congénitale avec la démocratie.



La criatura 00:30:38



La criatura 00:31:24



La criatura 00:33:09

Un peu plus tard dans le film, Marcos, le mari de la protagoniste et candidat à la députation pour Alianza Nacional Española aux élections de juin 1977, prononce un discours dans lequel il revendique ouvertement l'héritage du franquisme et fait usage de sa rhétorique :

Ante la carencia de manos firmes que empuñen el timón de la patria, surge la imperiosa necesidad de confiar en hombres como el profesor Celanova porque con él la patria no naufraga. No queremos, no podemos oír los ladridos de los que propugnan un proceso constituyente como si aquí, señores, en nuestra patria, no estuviera todo desde hace tiempo perfectamente constituido, es decir atado y bien atado. ¡Viva España!

Cette vision très critique s'applique également aux politiciens de l'UCD, eux aussi issus des rangs du franquisme et qui, depuis le gouvernement pilotent la Transition. Dans *La otra alcoba*, Marcos est un technocrate ambitieux et sans scrupules partisan d'une ouverture contrôlée ; jeune, séduisant et sachant saisir les opportunités qui se présentent à lui, il préfigure par bien des aspects Adolfo Suárez, le futur président du gouvernement, qui venait d'être nommé Ministre Secrétaire général du Mouvement en décembre 1975. Un de ses amis dit de lui : « Tiene una imagen juvenil, dinámica y brillante, es un hombre culto y civilizado ». Dans un discours, il s'en prend violemment aux intellectuels irresponsables partisans de la rupture : « Por eso este es el momento de desenmascarar definitivamente a ciertos intelectuales anacrónicos de eterna oposición que sólo buscan o proclaman medidas destructivas en vez de dedicar su preparación cultural a la recta colaboración constructiva ».

Dans *El diputado*, après sa sortie de prison, Roberto s'interroge en compagnie de dirigeants de son parti sur l'identité du possible successeur d'Arias Navarro à la tête du gouvernement et l'un des participants évoque la possibilité d'une nomination surprise : « me da la impresión de que va a haber alguna sorpresa. Quizás algún antiguo Opus o cualquier politiquillo joven con un pasado algo vergonzante y una gran ambición », dans ce qui est une pique évidente contre Adolfo Suárez que l'on retrouvera sous les traits d'un quasi sosie qui imite ses tics de langage dans *La Mujer del ministro*. Le ministre Fernández Herrador⁶⁸, homme de confiance du président,

⁶⁸ Son patronyme est une allusion à peine voilée à Fernando Herrero Tejedor (1920-1975), mentor d'Adolfo Suárez, nommé Secrétaire Général du Mouvement l'année de sa mort.

n'est quant à lui qu'un individu cynique et corrompu qui s'est joué de tout le monde, il a concédé des autorisations de construction de nouvelles centrales nucléaires contre de juteux pots de vin, et a monté de toutes pièces son enlèvement et son assassinat par des terroristes d'extrême-gauche, pour, après avoir changé de visage, pouvoir profiter des millions qu'il a détournés.

Les flèches du réalisateur ne visent pas uniquement la droite, ils atteignent avec plus ou moins d'intensité l'ensemble du spectre politique. Le parti marxiste auquel appartient Roberto Orbea, malgré ses idéaux révolutionnaires, ne semble pas prêt à accepter l'homosexualité de son futur secrétaire général, condamné à mener une double vie dans *El diputado*. Carmen met en garde son mari :

No esperes que todos reaccionen como yo, el partido, la opinión pública pueden ponerse en contra tuya cuando se enteren de todo esto. Mañana piensan elegirte secretario general, tú sabes que eso será imposible si se descubre que tú eres homosexual, y no se trata de tu prestigio, es el prestigio de todo el partido.

El pico fustige le renoncement du PSOE, une fois parvenu au pouvoir en octobre 1982, à changer en profondeur le fonctionnement de la société et de l'exercice du pouvoir. Par pragmatisme, le gouvernement socialiste cherche à s'attirer les bonnes grâces des forces armées. Le Colonel confie au Commandant Torrecuadrada, qui vient de lui faire part de son hostilité envers le nouveau gouvernement : « Ya ve que el gobierno socialista trata de llevarse bien con nosotros. El ministro de Interior se pasa el día haciéndonos alabanzas y Felipe González también. Vamos, que se nos elogia más que cuando estaba el Caudillo ».

Comme leurs prédécesseurs centristes, les nouveaux dirigeants continueront à pratiquer la guerre sale au Pays basque en toute impunité. Dans *El pico 2* un des codétenus basque de Paco à la prison de Carabanchel, surnommé El Lenda⁶⁹, a été approché par une mystérieuse organisation liée à la Garde Civile pour éliminer des membres de l'ETA de l'autre côté de la frontière⁷⁰ en échange d'héroïne. *La*

⁶⁹ De lehendakari, titre donné au président du gouvernement autonome basque.

⁷⁰ « Están organizando unos grupos que se dedican a cazar a los etarras que andan del otro lado de la frontera » confie El Lenda a Paco.

Comme Jesús Alonso Carballes nous le rappelle : « Outre les succès dans le domaine policier, la politique antiterroriste de cette première législature fut marquée par la résurgence de la 'guerra sucia' [...]. A partir de 1983, on assista à l'apparition des *Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL)*, qui, jusqu'en 1987, tuèrent 27 personnes dans plus d'une trentaine d'attentats. La plupart des attentats

estanquera de Vallecas donne lieu à un portrait au vitriol des apparatchiks de la nouvelle classe dirigeante socialiste avec le personnage du gouverneur civil, interprété par le même acteur qui donnait vie au technocrate ambitieux de *La otra alcoba* et au ministre corrompu de *La mujer del ministro*, façon de montrer la continuité du pouvoir à travers différents avatars d'une même personnalité protéiforme. Tout en défendant une sorte de solidarité des dominés face aux injustices, *La estanquera de Vallecas* marque un lourd constat d'échec après quatre années d'exercice du pouvoir par le PSOE. *El pico 2*, réalisé en 1984 montrait déjà une société gangrénée par une corruption généralisée qui gagnait toutes les institutions : la Garde Civile, la justice (l'avocat de Paco soudoie le greffier et fait pression sur un témoin pour qu'il se rétracte) et les médias, en la personne d'un journaliste cynique, antithèse de celui de *Navajeros*, qui ne recule devant rien pour offrir les nouvelles les plus sensationnalistes à ses lecteurs.

2.3 Violences politiques

La gauche nationaliste basque reçoit un traitement peu complaisant dans *El pico*, c'est ce que relève le critique Mikel Insausti, qui, après avoir qualifié le film de « pastiche tendencioso » dans les colonnes d'*Egin*, le quotidien de la gauche indépendantiste, affirme : « decir que esta película es vasquista me parece poco menos que insultante » (Insausti 1983). Il est vrai que le film ne donne pas une image très valorisante du député *abertzale*, le mettant sur le même plan que le commandant de la Garde Civile, en tout cas en ce qui concerne la relation avec son fils. Il ne parvient pas mieux à communiquer avec celui-ci dont il ne sait rien, et encore moins à le comprendre, les deux pères se ressemblent même physiquement, tous deux arborent une moustache, symbole de leur statut, comme le montre la séquence de l'anniversaire de Paco. Le récit épouse le point de vue de Paco, montre la ville de Bilbao comme un environnement hostile et oppressant pour un fils d'officier de la Garde Civile qui se sent rejeté et haï au Pays basque où une grande partie de la

furent perpétrés en France, contre des citoyens d'origine basque et proches du monde nationaliste [...].

A l'époque, on soupçonna ouvertement la participation directe de quelques responsables du ministère de l'Intérieur dans l'organisation et le financement de ces actions terroristes. Cependant, ce n'est que bien plus tard, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, que, grâce à la presse et à la justice, l'ampleur de l'implication de l'Etat espagnol éclata au grand jour » (Alonso Carballes 2012 : 97-98).

population considère cette institution comme une armée d'occupation. *El pico* défend au contraire une conception intégratrice de l'identité, dont le sculpteur Mikel Orbea, proche des milieux nationalistes, antimilitariste et homosexuel affirmé, se fait le porte-parole, lorsqu'il déclare au jeune homme qui vient de lui faire part de son projet de quitter le Pays basque : « esta tierra es de todos los que quieran vivir en ella ». C'est un des personnages les mieux considérés du film, il prend soin de Paco pendant sa fugue, lui offrant compréhension et réconfort. Cependant, il n'est pas idéalisé, le film n'occulte pas qu'il couche avec de très jeunes toxicomanes, comme Paco, à court d'argent pour se payer leur dose.

Cette vision intégratrice est incarnée par l'amitié indéfectible entre les deux garçons que tout devrait séparer, mais qu'une addiction commune aux drogues dures a unis. Comme le rappelle en voix *off* Paco au début de *El pico 2*, alors que défilent en *flash-back* les séquences les plus marquantes de l'intrigue du premier opus :

Desde que destinaron a mi padre a Bilbao, las cosas no me resultaron nada fáciles. Llegué siendo un niño y se me vino encima una terrible adolescencia. Ser hijo de un comandante de la Guardia Civil en aquellas tierras, sobre todo si se te ocurre hacerte amigo de un chico aparentemente como tú pero que es todo lo contrario, es decir hijo de un importante dirigente de la izquierda *abertzale* vasca. Sin embargo nuestra amistad era sincera aunque había una poderosa razón que la asumía, ese polvo blanco, o gris, marrón, el caballo, el jaco, el burro, infinitos nombres para llamar de una forma amistosa la heroína.

Contrairement à leurs pères, ils se désintéressent complètement du débat politique et n'adhèrent à aucune patrie, c'est la drogue qui rend leur rapprochement possible, « seguro que si no estuviéramos en este rollo, tu tampoco serías amigo mío » fait remarquer Paco à Urko. Une amitié considérée contre nature, réprouvée par leur entourage, « parece mentira que tú puedas relacionarte con gente así » reproche violemment en basque un camarade de classe au fils du dirigeant nationaliste, au début du film.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne croit pas au terrorisme comme moyen de transformer la société, il est convaincu de l'inutilité de la lutte armée, la violence des groupes gauchistes radicaux, lorsqu'elle n'est pas instrumentalisée par le pouvoir comme dans *La mujer del Ministro*, ne sert qu'à légitimer son discours sécuritaire pour mieux asseoir sa domination, comme s'attache à démontrer *Miedo a salir de*

noche. Dans *El diputado*, à un journaliste de la télévision argentine qui lui rappelle que dans le passé il a assuré la défense de terroristes de l'ETA et se demande s'il n'y a pas deux poids deux mesures dans sa condamnation de la violence politique, Roberto Orbea explique sans aucune ambiguïté :

Tanto yo como mi partido desaprobamos cualquier tipo de acción terrorista. En cuanto a las defensas que he hecho en los consejos de guerra, es algo de lo que me siento particularmente orgulloso porque ello suponía la defensa de los acusados y perseguidos por un régimen totalitario. Ahora finalmente hemos conseguido la amnistía para todos. A partir de este momento, cualquiera que cometa este tipo de delitos no podrá ampararse en motivos políticos. Todo terrorismo no podrá ser considerado sino como un crimen contra la libertad y la convivencia ciudadana, porque asesinatos como el de Aldo Moro y otras acciones similares nunca pueden ser cometidas por quienes realmente desean hacer la revolución.

La violence politique occupe une place importante dans tous ces films. Si les actions de l'ETA sont omniprésentes à travers les bulletins d'information de la radio ou la télévision, (dans *Miedo a salir de noche* le journal télévisé rend compte d'un attentat contre un général et deux colonels tués sur le champ, puis de l'assassinat à Saint-Sébastien du gouverneur militaire du Guipuzcoa, abattu à bout portant, et des bombes dans les gares madrilènes d'Atocha et de Charmartín, ainsi qu'à l'aéroport de Barajas⁷¹) elles n'interviennent que rarement dans la diégèse. Dans *Navajeros*, les adolescents de la bande de El Jaro se retrouvent sous le feu croisé de la Garde Civile et d'un commando de l'ETA. On remarquera que, mis à part l'attentat manqué de l'ETA qui vise le commandant Torrecuadrada et son fils dans *El pico*, et les attaques dirigées contre les installations touristiques, qui donnent lieu à une scène de vaudeville dans *La mujer del ministro*⁷², la violence est toujours le fait de la police ou de groupes d'extrême droite qui bénéficient de sa complicité. Lors d'un repas de famille, on apprend dans *Los placeres ocultos* que le neveu d'Eduardo et ses amis brisent les vitrines des librairies progressistes, dans *La criatura* on voit des images télévisées de l'enterrement des cinq avocats de la rue d'Atocha proches du PCE, assassinés par un commando d'extrême droite le 24 janvier 1977. Quant à l'attentat de la cafétéria California 47, attribué aux GRAPO, dont se fait l'écho *Miedo a salir*

⁷¹ Le journal télévisé fait état de cinq morts et plus de quatre-vingt blessés.

⁷² Au momento de l'évacuation de l'hôtel dans lequel travaille Rafael, les policiers le découvrent nu dans l'armoire de la chambre de la marquise.

de noche, et qui causa neuf morts et 61 blessés le 26 mai 1979⁷³, on a déjà vu que l'on défend dans *La mujer del ministro* la thèse de la manipulation par l'extrême droite ou les services secrets.

Les références aux violences policières et aux actions de l'extrême droite abondent dans *El diputado*. Le député marxiste Roberto Orbea évoque dans son discours sur la violence politique prononcé à la tribune du Congrès des députés l'attentat sanglant contre le cabinet d'avocats de la rue d'Atocha, ainsi que les évènements tragiques de Montejurra⁷⁴ et l'attaque contre l'hebdomadaire satirique *El Pápus*⁷⁵, imputables également à des groupes ultras. On voit des militants fascistes attaquer brutalement des colleurs d'affiche appartenant à des partis de gauche, alors que la police observe la scène à distance sans intervenir. Un peu après, alors que Roberto et Carmen s'attardent devant les stands des partis de gauche au Rastro, le marché aux puces madrilène, des militants d'extrême droite surgissent à moto, font voler les étals au cri de « ¡Arriba España! » et frappent violemment les personnes présentes à coups de matraque. Lorsque les policiers finissent par arriver, les agresseurs ont eu le temps de prendre la fuite. L'officier de police refuse d'entendre les explications de Roberto, l'accuse de troubler l'ordre public et le conduit *manu militari* au commissariat, alors que des fourgons arrivent avec des renforts pour réprimer sans ménagement les protestataires, les agents anti-émeutes armés de casques et de matraques, reproduisent exactement les mêmes gestes que les hommes de main de l'extrême droite. La séquence se clôt par l'image figée d'un policier casqué filmé en gros plan, son visage déformé par une grimace haineuse. Beaucoup plus grave encore : les sinistres sbires menés par Carrés n'hésitent pas à assassiner froidement Juanito pour briser définitivement la carrière politique de Roberto Orbea, qui vient de faire voter au Congrès des députés une motion instituant une commission d'enquête parlementaire sur la violence d'extrême droite.

⁷³ Les GRAPO ne revendiquèrent pas l'attentat et dans un premier temps la possibilité d'une attaque d'un groupe d'extrême droite fut envisagée (voir par exemple *El País* 1979c et *El País* 1981d).

⁷⁴ En mai 1976, deux partisans du carlisme progressiste incarné par Carlos Hugo de Bourbon-Parme furent assassinés lors du pèlerinage annuel du mouvement carliste sur le mont Montejurra en Navarre.

⁷⁵ L'attentat à la bombe perpétré par la Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista) provoqua un mort et dix-sept blessés.



El diputado 00:32:16



El diputado 00:35:01



El diputado 00:35:05

Enfin, dernier exemple sur un mode tragi-comique, dans *Miedo a salir de noche*, la police charge violemment contre les employés de banque en grève qui ont organisé un *sit-in* pacifique devant leur agence, sous l'œil amusé de touristes japonais qui déclenchent leurs appareils photo, considérant la scène digne d'intérêt par sa couleur locale, avant d'être à leur tour roués de coups par les forces de l'ordre.

2.4 L'éternelle lutte des classes

Les films d'Eloy de la Iglesia s'attachent à montrer la persistance d'une éternelle lutte des classes derrière le discours faussement consensuel de la Transition. La société espagnole apparaît polarisée entre possédants et dépossédés, gagnants et perdants, la logique capitaliste y règne en maître, y compris dans les relations sexuelles et amoureuses. Tout s'achète, tout se monnaie, comme Juan en fait l'amère expérience, même si à la fin de *La otra alcoba*, il n'est plus disposé à encaisser. Il annonce plein de rage au mari de sa maîtresse, le technocrate ambitieux lié au régime :

No estoy dispuesto a tragar nada más, usted sólo puede ir por ahí tratando de comprar a la gente, arrastrando toda su desvergüenza y toda su mierda. He nacido como un perdedor y he vivido toda mi vida rodeado de perdedores y estoy harto de ver que siempre son ustedes los que salen ganando.

L'antagonisme de classe est au cœur de nombreuses histoires d'amour, aussi bien hétéro qu'homosexuelles. On pense à Diana et Juan dans *La otra alcoba*, Eduardo et Miguel dans *Juegos de amor prohibido*, Roberto et Juanito dans *El diputado*, Teresa et Rafael dans *La mujer del ministro*, et plus près de nous Daniel et Kyril dans *Los novios búlgaros*. L'amour est une autre forme d'aliénation utilisé par la classe dominante pour se perpétuer et vampiriser les classes populaires, Eloy de la Iglesia fait sienne la maxime de Rainer Werner Fassbinder (1975 : 92) selon laquelle « l'amour est le plus efficace et le plus insidieux des instruments de répression sociale ».

Dans *Colegas*, le réalisateur se livre à une analyse des mécanismes économiques qui conditionnent le destin des individus. Nous suivons le parcours de trois jeunes gens issus des faubourgs populaires de Madrid qui subissent de plein

fouet les effets dévastateurs de la grave crise économique qui frappe le pays. Les perdants sont toujours les mêmes, les jeunes de banlieue, les ouvriers déclassés et paupérisés. Les films *quinquis* mettent en scène une jeunesse à la dérive, y compris dans les secteurs les plus privilégiés, qui tombe dans la délinquance ou cherche à travers la drogue à s'évader d'un quotidien sans espoir. *La estanquera de Vallecas* nous plonge au cœur d'un quartier populaire durement éprouvé par la crise économique et le *desencanto*.

L'arrivée de la démocratie n'a impliqué aucun changement significatif dans le domaine socioéconomique. De ce point de vue, la Transition n'a pas tenu ses promesses, n'a pas amélioré le sort des plus défavorisés, bien au contraire. Il est vrai qu'elle est intervenue dans un contexte économique des plus défavorables. La crise économique déclenchée par le premier choc pétrolier, et que le deuxième ne fera qu'aggraver, va avoir des répercussions dévastatrices en Espagne. Le changement politique accapare jusqu'en 1982 toutes les attentions, au détriment des mesures économiques ou sociales. Les sévères politiques d'ajustement et de réformes structurelles, avec notamment une reconversion industrielle de grande ampleur, mises en œuvre par le gouvernement socialiste au début des années 1980 entraînent dans un premier temps une augmentation exponentielle du chômage qui coïncida avec l'arrivée sur le marché du travail de plus de 300.000 jeunes, ce qui accentua le désarroi des populations les plus exposées. Si en 1979 le nombre de chômeurs dépassait déjà un million, il atteignit les deux millions en 1982, pour frôler les trois millions en 1985 (voir Serrano Sanz 1996 : 135-164 et Alonso Carballes 2012 : 176-178). Le journaliste de *Navajeros* fait le parallèle entre l'augmentation du chômage et celle de la délinquance, en expliquant : « Entre el millón y medio largo de parados que hay actualmente en nuestro país, más del 45% son jóvenes, casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de 18 años ». *Colegas* illustre graphiquement cette implacable réalité, lorsque José et Antonio se présentent pour un entretien d'embauche, ils découvrent effarés une file interminable de candidats qui attendent dans la rue. Le chômage massif des jeunes touche toutes les couches sociales comme le constate le commandant Torrecuadrada dans *El pico*.

C'est ce dur contexte que mettent en scène des films comme *Colegas* ou *La estanquera de Vallecas*. *El pico 2* se fait l'écho des mouvements de protestation contre la reconversion industrielle, à travers un sujet du journal télévisé qui annonce :

« Los trabajadores han llamado nuevamente a la movilización para presionar al Ministerio de Industria y solicitar puestos de trabajo alternativos antes de que se proceda al cierre definitivo de las instalaciones ».

Les films d'Eloy de la Iglesia expriment ainsi certains non-dits du discours politique de la Transition, ils s'appliquent à montrer comment les valeurs autoritaires du franquisme ont pénétré profondément la société et les mentalités espagnoles et mettent en lumière les blocages, les insuffisances et les renoncements du processus de réforme engagé à partir de la mort du Caudillo. Ce faisant, le metteur en scène brave les derniers tabous d'une société prétendument libérée sur le plan des mœurs et de la morale sexuelle. Dans *El diputado*, il n'hésite pas à s'en prendre aux manquements et aux contradictions de son propre camp. La stigmatisation dont souffrent les homosexuels y compris de la part des forces progressistes, qui les contraignent à vivre dans la clandestinité sous peine de s'exposer à l'opprobre sociale, permet au cinéaste de montrer les limites du nouveau contexte politique.

2.5 Un cinéma essentiellement pessimiste

L'espoir suscité par le système démocratique qui est en train de se mettre en place est illusoire nous disent les films d'Eloy de la Iglesia. Il n'y a pas eu de rupture, mais une réforme contrôlée destinée à préserver les intérêts des dominants, lorsque les héritiers du franquisme ont vu qu'une société démocratique offrait plus de garantie que le système dictatorial pour préserver leurs intérêts. Sentant le vent tourner, les classes dirigeantes ont suivi la célèbre maxime énoncée dans *Le Guépard* : changer quelque chose pour qu'en définitive tout reste pareil. John Hopewell dans son étude sur le cinéma espagnol après Franco (1989 : 234) faisait une analyse semblable lorsqu'il signalait que des films tels que *El diputado* « aclaran que la democracia no es mejor que el régimen anterior porque sigue en las mismas manos que antes ».

Le récit, dans la plupart des films, adopte une structure circulaire et débouche sur un constat d'échec, des défaites individuelles qui sont autant de faillites collectives, il s'achève bien souvent par la mort d'un personnage perturbateur qui fait rentrer les choses dans l'ordre. Si nous passons en revue les dénouements, nous

constatons que beaucoup mettent en scène la mort d'un des protagonistes, y compris dans les films les plus anciens. Dans *Algo amargo en la boca*, la mort violente de César, qui incarne le désir, ramène les vieilles filles à leur ancienne solitude. Juanito dans *El diputado* est assassiné par le commando d'extrême droite. El Jaro est abattu par un honnête citoyen. José, dans *Colegas*, tombe sous les balles des dangereux trafiquants lorsqu'il refuse de continuer à travailler pour eux. Quand ce n'est pas la mort, c'est l'échec qui guette les personnages. Miguel, le boxeur de *Cuadrilátero*, perd son dernier combat, même s'il est vengé par Young Miranda, qui est lui-même une ancienne victime d'Óscar, le promoteur tout puissant. Le boucher assassin de *La semana del asesino* se rend à la police. Elisa, dans *Nadie oyó gritar*, tombe elle aussi sous l'emprise de Núria et doit l'aider à se débarrasser du cadavre de son mari infidèle. Dans *Una gota de sangre para morir amando*, les criminels prétendument rééduqués finissent par s'entretuer. Dans *Juegos de amor prohibido*, une fois l'euphorie de la révolte passée, les jeunes gens restaurent l'ordre ancien. Juan, dans *La otra alcoba*, est abandonné par Diana qui repart à la chasse d'un autre jeune étalon prolétaire qui pourra lui donner un enfant. Dans *La criatura*, Ana s'isole avec son chien loin de toute présence humaine. Le père Miguel, le protagoniste de *El sacerdote* a perdu la foi et ne lui a pas trouvé de substitut pour donner un sens à sa vie. Dans *La mujer del ministro*, le jardinier, dépassé par les mensonges et les complots qui se trament autour de lui, décide de retourner dans son village natal, mais il est rattrapé au moment où il achète son billet à la gare routière par l'inspecteur Romero qui lui propose un « travail ». Les projets des jeunes gens de *Colegas*, de *El Pico*, ou des apprentis braqueurs de *La estanquera de Vallecas* sont autant de tentatives vouées à l'échec. Mais c'est dans *El Pico 2*, que le cercle se referme le plus clairement sur le protagoniste, tel un piège. Paco est rattrapé par les forces contre lesquelles il s'était rebellé : l'armée et la famille. Il n'est pas parvenu à se soustraire à l'emprise de la drogue, ni, ironiquement, à celle de la tradition familiale, puisqu'il travaille comme indic pour la Garde Civile qui lui fournit l'héroïne, qu'il écoule ensuite par l'intermédiaire de jeunes dealers, eux-mêmes toxicomanes.

Juan fait néanmoins preuve d'optimisme dans la scène finale de *La otra alcoba*, lorsqu'il affirme devant Charo, sa fiancée son espoir en l'avenir : « nuestros hijos serán diferentes, no tendrán que preocuparse del tresillo ni de la mesita del

televisor, ni de nada. Sobre todo no serán perdedores porque no habrá ganadores que les obliguen a perder ». Beaucoup de personnages postérieurs partagent naïvement cette idée de revanche qui viendrait conjurer l'injustice subie par un nouveau départ à la génération suivante. Un optimisme que les films qui suivront se chargeront de réfuter. El Jaro veut garder son enfant, contrairement à Toñi qui voudrait avorter parce qu'elle ne se sent pas capable de l'élever et parce qu'elle pressent qu'il mènera la même vie de traîne-misère que ses parents. Il assure : « yo haré todo lo posible para que nuestro hijo no sea un desgraciado ». Face au psychologue qui l'interrogeait dans la maison de redressement, il se plaisait déjà à raconter un de ses « délires » les plus récurrents :

Me imagino que estoy en un campo muy verde y saco el rabo y empiezo a follarme la tierra. Entonces en vez de árboles, salen hijos míos, todos igualitos que yo y me quieren y están quedadísimos conmigo porque soy el más fuerte, el más listo y el más fuerte.

Entonces yo y mis hijos nos metemos al mar y nos echamos a nadar. [...] hasta llegar a una isla llena de tías que están buenísimas y todas en pelotas. Entonces pues nos las follamos a todas, es decir nos las follamos a ellas y ellas a nosotros porque estas pibitas lo están deseando. Y después nacen más hijos, muchos más. Total, que entre todos hacemos el mundo otra vez.

Tout comme El Jaro, José et Rosario mettent tous leurs espoirs dans leur enfant à naître. « Al menos éste o ésta podrá pasar de todos nuestros rollos y no tendrá que andar metiéndose en movidas chungas » affirme le jeune homme. Rafael, sous l'effet d'un sérum de vérité pendant un interrogatoire, dans *La mujer del ministro*, ne cesse de répéter au sujet de l'enfant de lui que porte Teresa, la femme du ministre : « mi hijo será rico ».

Si quelques rares fins ouvertes maintiennent en effet un fragile espoir, représenté souvent par la naissance d'un enfant, le spectateur comprend bien que les personnages auront toutes les peines du monde à vaincre un environnement hostile qui s'acharne contre eux. Combien de temps résistera l'amitié entre le riche banquier homosexuel et le jeune garçon des faubourgs qui revient frapper à sa porte à la fin de *Los placeres ocultos* ? Que deviendra le fils de El Jaro, qui naît orphelin de père et dont on sait que la mère est toxicomane et ne souhaitait pas le garder ? Aura-t-il la moindre chance de s'en sortir malgré les circonstances adverses ou reproduira-t-il le même destin tragique que son père, comme le laisse entendre le montage alterné de sa naissance avec la mort violente du jeune délinquant ? Que deviendront José et

Rosario loin de leur quartier d'origine? Pourront-ils faire face seuls à tous les périls qui les guettent et dont le spectateur vient d'être témoin dans *Colegas* ? Quelle sera la vie de leur futur enfant ?

La seule fin clairement optimiste appartient à un film de circonstance, *Miedo a salir de noche*, mais un sacrifice aura été nécessaire, c'est la mort de don Cosme, le vieux voisin hédoniste et libertaire, qui a ouvert les yeux du protagoniste, l'employé de banque velléitaire, incarnation de l'Espagnol moyen qui a peur de la liberté. Mettant en pratique les enseignements de don Cosme, il décide de faire fi des menaces et se rend à la kermesse du quartier. Alors que tout le film a évoqué avec profusion les bombes des attentats et coups de feu des attaques à main armée, le dernier plan montre l'explosion des feux d'artifices d'une fête populaire.

Les très nombreux dénouements pessimistes montrent à quel point les pouvoirs réactionnaires, exploiters, oppresseurs et répressifs tendent à avoir le dernier mot et révèlent une grande lucidité sur leur capacité à maintenir leur puissance intacte, malgré les changements politiques. Ce pessimisme traduit une profonde déception face à la façon dont a été conduite la transition démocratique et rejoint le sentiment de *desencanto* qui traverse la société espagnole. Le terme commence à apparaître dans la presse, et notamment dans *El País* au moment du débat constitutionnel en 1978. Santos Juliá montre que ce sentiment s'est exacerbé pendant l'année 1980 :

[...] por la evidente ineficacia gubernamental ante el deterioro de la situación económica y la ofensiva terrorista, la inquietud y pesimismo que dominó la vida política española desde finales de 1979 hasta el intento de golpe de Estado de febrero de 1981 y a las dudas sobre la salud del sistema que acompañaron el derrumbe del partido del gobierno hasta las elecciones de octubre de 1982 (Mainer et Juliá 2000 : 72-73).

La décennie des années 80 se caractérise en effet par une dépolitisation progressive de la société espagnole et l'échec des discours rupturistes. María de la Luz Morán explique ainsi l'extension du phénomène de *desencanto* et ses conséquences sur la population :

Después de la euforia de los primeros años de la transición, se extiende en la sociedad española el "desencanto", un concepto acuñado a finales de los años setenta con el que se hacía referencia a los sentimientos de frustración, de desencanto, que se

extendieron entre amplias capas de la sociedad española. [...] Sus principales características son la desmovilización y apatía de amplias capas de la población, el aumento de las percepciones negativas de la democracia, el crecimiento de la indiferencia política, la frustración de expectativas políticas y económicas y el declive de la participación electoral (Morán 1997 : 380).

On trouvait déjà chez Eloy de la Iglesia une manifestation avant l'heure de ce *desencanto* dans *Juegos de amor prohibido*, fable sur la capacité du pouvoir à se reproduire et à maintenir ses structures inchangées, une fois passée l'euphorie du changement.

Le désenchantement dont est empreint le cinéma d'Eloy de la Iglesia est cependant à mille lieues de celui des comédies de mœurs *progre* de Fernando Colomo et Fernando Trueba, ou des chroniques sentimentales nostalgiques de José Luis Garcí, avec leurs personnages de bourgeois intellectuels victimes d'une frustration générationnelle. Le *desencanto* des films d'Eloy de la Iglesia est celui des marginaux, des classes populaires et des adolescents en rupture de ban et traduit un profond sentiment d'échec collectif. « Cuando un muchacho es capaz de sacar una navaja y robarle la cartera a un obrero que se dirige al trabajo es que algo va mal, algo no funciona en esta sociedad », constatait amèrement le journaliste interprété par José Sacristán, porte-parole, comme on l'a vu, du point de vue du réalisateur dans *Navajeros*.

Ce *desencanto* est encore accentué par l'arrivée du PSOE au pouvoir, comme le montre *La estanquera de Vallecas*. La situation de la classe ouvrière ne s'est pas franchement améliorée, bien au contraire ; si Juan, le pompiste exploité de *La otra alcoba*, abritait encore quelque espoir d'améliorer sa situation et son statut social, et faisait preuve d'une certaine combativité, le personnage interprété par José Luis Gómez dans *La estanquera de Vallecas* n'est plus qu'un pantin dérisoire et désespéré. De même Tocho, son comparse, semble être l'ombre du José adolescent que nous avons laissé quatre ans plus tôt sur le point d'initier une nouvelle vie en compagnie de Rosario et de leur enfant à naître dans *Colegas*, loin de la banlieue qui les avait vu grandir. Les traits creusés et fatigués de l'acteur qui interprète les deux personnages révèlent ce sentiment d'échec, malgré la solidarité de classe qui s'affirme à l'intérieur du bureau de tabac entre otages et ravisseurs.

3. Un objectif performatif

Cependant, les films d'Eloy de la Iglesia ne s'arrêtent pas à ce constat d'échec, ils défendent la nécessité de ne pas se contenter d'une démocratie formelle mais de parvenir à une démocratisation en profondeur de la société où chacun aurait sa place.

La tragédie qui est représentée à l'écran, n'est pas due à un fatum ou à un déterminisme contre lequel l'homme ne pourrait rien, c'est pourquoi elle ne marque pas véritablement un renoncement à la lutte en faveur d'une société plus libre et plus juste. Il s'agit au contraire de révéler au grand jour les rouages qui mènent à ces tragédies sociales afin d'inviter le spectateur à réagir contre les injustices décrites dans les films. Le destin tragique des personnages n'a pas pour vocation de susciter crainte et pitié comme dans la tragédie grecque, mais indignation et révolte face à un ordre injuste. En évitant de rendre justice aux opprimés dans la fiction, le récit vise en effet à provoquer la colère du public.

Le cinéaste est convaincu du fait que le cinéma n'est pas un simple reflet de la société, mais qu'il agit aussi sur elle, dans une interaction permanente. Le spectateur ne doit pas se limiter à la simple contemplation de l'œuvre cinématographique, celle-ci doit l'amener à une réflexion et à une prise de conscience par rapport au monde réel qui l'entoure. Ses films déconstruisent les mécanismes sociaux pour démontrer et dénoncer leur injustice et amener le public à prendre parti. L'œuvre vise un but performatif, elle doit provoquer *in fine* un positionnement idéologique, une réaction face à la réalité, pendant la projection mais également à l'issue de celle-ci, hors de la salle de cinéma.

L'analyse que fait Maxime Breysse (2011a : 106) du cycle *quinqui* du cinéaste peut s'appliquer à une grande partie de sa filmographie :

Entre réflexion et action, le cinéma 'quinqui', selon Eloy de la Iglesia, ne peut se satisfaire d'un simple portrait social. Il doit provoquer une prise de conscience et un engagement de la part du spectateur. [...]

La réflexion et la nécessité d'agir hors des salles obscures sont des invitations à dépasser le pessimisme des films [...] par l'engagement, l'action politique, entrevus comme la dernière chance du citoyen espagnol, nouvel acteur d'une démocratie en construction.

On l'a dit, il n'y a pas de dimension programmatique dans les films d'Eloy de la Iglesia, ceux-ci cherchent avant tout à ouvrir les yeux du spectateur pour le faire réagir face à l'injustice, lui fournissent les clés nécessaires pour qu'il tire ses propres conclusions à partir du récit fictionnel, mais lui donnent rarement des solutions ou des exemples à suivre. Les histoires qu'ils décrivent sont rarement exemplaires ou optimistes. Bien au contraire, comme nous l'avons vu, son cinéma est empreint d'un profond pessimisme, il ne laisse pas d'échappatoire aux personnages face aux mécanismes sociaux implacables. Loin de la résignation, c'est dans la vraie vie qu'il faudra chercher à dépasser ce pessimisme par l'engagement citoyen.

CONCLUSION

En nous penchant sur l'œuvre cinématographique d'Eloy de la Iglesia, notre objectif était d'en montrer la cohérence, par-delà son apparente diversité générique, esthétique ou thématique, autour de deux axes essentiels : la marginalité et la transgression, qui s'étaient immédiatement imposés à nous, dès le premier contact avec les films. Dans cette perspective, nous avons voulu travailler sur l'intégralité des films du réalisateur – vingt-deux longs métrages tournés entre 1966 et 2003 – et mettre en lumière des périodes moins connues de sa prolifique carrière, qui avaient été largement éclipsées par ses grands succès commerciaux de la fin des années 1970 et du début de la décennie suivante. Sa vaste filmographie n'avait, en effet, encore jamais fait l'objet d'une étude systématique d'ensemble.

C'est ce que nous avons tenté d'offrir dans ces pages, considérant le metteur en scène basque comme une figure singulière du cinéma espagnol des années 70 et 80, un cinéaste qui a su atteindre la popularité et le succès commercial tout en faisant surgir des sujets non consensuels, marginaux et dérangeants au cœur de l'industrie cinématographique espagnole. Notre intention était de mettre en relief son point de vue transgressif sur la réalité de l'Espagne de son temps, dans une filmographie qui couvre une période d'intenses changements historiques, les années charnières qui vont de la fin du franquisme à la consolidation de la démocratie et à l'intégration du pays dans un monde globalisé.

Nous nous sommes attaché à montrer comment ce corpus d'œuvres réalisées dans l'urgence et toujours en phase avec les débats qui agitaient la société espagnole au moment de la réalisation, met invariablement en scène des identités hétérodoxes et périphériques et est toujours traversé par la volonté de repousser le plus loin possible les limites de la représentation. Des films comme *Los placeres ocultos* ou *El diputado* se sont ainsi érigés, au moment de leur sortie, en espaces de liberté, qui proposaient de nouveaux modèles à une société enfin libérée de la dictature mais profondément marquée par le conservatisme moral, le catholicisme et l'homophobie

et qui devait encore faire l'apprentissage de la tolérance. Beaucoup d'autres films, ont laissé une trace durable dans l'imaginaire collectif et continuent d'influencer des créateurs actuels, qui n'hésitent pas à revendiquer l'héritage du réalisateur de *Navajeros*, *Colegas*, ou *El pico*.

La filmographie d'Eloy de la Iglesia nous apparaît tout à la fois comme une illustration des changements structurels, thématiques et esthétiques intervenus dans le cinéma espagnol, mais aussi et surtout comme un document historique irremplaçable sur l'évolution politique, sociale et morale de la société espagnole. A ce titre, ses vingt-deux longs métrages constituent d'utiles indices sur l'évolution des normes de représentation et offrent un formidable intérêt du point de vue sociohistorique comme témoignage de premier plan sur le processus de transition de la dictature à la démocratie, par la représentation qui en est donnée par les films et à travers le dialogue constant qui s'installe entre la diégèse et la réalité extra-diégétique.

Pour aborder cette œuvre irrévérente, nous avons opté pour une démarche en trois parties. Dans la première, nous avons voulu montrer comment se sont construits l'œuvre et l'artiste dans le cadre bien particulier de l'Espagne de la fin du franquisme et de la Transition. Nous avons posé les principaux jalons du parcours singulier du cinéaste, en définissant les grandes séquences de sa filmographie, tout en déterminant de façon synoptique les principales constantes thématiques et esthétiques, afin de souligner la continuité qui sous-tend l'œuvre de bout en bout, malgré les circonstances souvent très différentes qui ont présidé à la réalisation des films. L'étude du contexte de production et de réception nous a semblé fondamentale, s'agissant d'une œuvre aussi étroitement liée à la réalité historique du moment du tournage. Nous avons notamment analysé, en nous référant aux sources primaires, deux aspects qui n'avaient pas été traités jusqu'ici de façon méthodique : la réception critique d'une part, et la censure étatique d'autre part, pour les films antérieurs à 1977. L'examen approfondi des dossiers de censure, conservés aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares, a permis de mettre en lumière la surveillance constante et pointilleuse à laquelle Eloy de la Iglesia a été soumis dès ses débuts par les autorités, qui ont très tôt décelé le propos subversif derrière les conventions génériques. Les censeurs l'ont très clairement identifié comme un

cinéaste inscrit dans la dissidence, d'autant plus dangereux que ses films étaient destinés à être vus par le grand public espagnol et non pas à rester confinés dans des cercles minoritaires ou le circuit des festivals.

La deuxième partie de ce travail a mis en évidence le projet original et cohérent de rendre compte des dysfonctionnements d'une société à partir de ses marges, en représentant à l'écran des catégories sociales absentes de l'espace médiatique, et en adoptant leur point de vue dans la narration. A travers l'exploration des marges, Eloy de la Iglesia met en lumière les conflits et les tensions qui se font jour dans la société espagnole. Ses films n'auront de cesse de mettre en avant la représentation cinématographique de la « différence » à travers des individus ou des groupes marginalisés ou stigmatisés socialement, pour mieux questionner une « normalité » jugée elle-même pathologique.

Dans la troisième partie, nous avons examiné la transgression sous de multiples aspects : car celle-ci n'est pas seulement idéologique ou morale, elle est aussi d'ordre esthétique. Même si le message prévaut sur les préoccupations formelles, celles-ci sont étroitement liées au discours. Dans les dernières années de la dictature, le réalisateur espagnol se sert des genres populaires et de leurs conventions pour se livrer à une critique détournée des fondements de la société franquiste. Avec la disparition de la censure, il abandonne l'allégorie et le film de genre pour un langage cinématographique plus direct, au service d'un message idéologique clair. Il peut désormais attaquer sans détours la réalité politique du moment. Ce cinéma de l'urgence, journalistique et pamphlétaire est animé de la volonté de représenter dans une perspective critique la société qui l'entoure et de tenter d'intervenir sur celle-ci, en révélant au spectateur, dans une démarche didactique, les conflits que vit l'individu à cause d'une organisation sociale injuste.

Parvenu au terme de l'analyse, il nous semble essentiel de revenir sur une série de points qui synthétisent l'originalité de la démarche d'Eloy de la Iglesia. Nous avons voulu montrer dans ce travail comment le cinéaste basque s'est préoccupé d'explorer des thématiques inédites, mais aussi de construire une relation nouvelle avec le spectateur. En centrant ses films sur la réalité contemporaine espagnole, en cherchant à travers l'utilisation des formes populaires à avoir un impact sur le grand public, auquel il offre une vision critique de l'actualité du pays, il

a tenté de poser les fondements d'un cinéma populaire engagé, un cinéma d'opposition et de subversion morale, comme l'a reconnu le Festival de Saint-Sébastien lors de l'hommage qui lui a été consacré en 1996.

L'œuvre d'Eloy de la Iglesia marque ainsi l'émergence d'une nouvelle catégorie, cette quatrième voie à elle seule dont parlait Esteve Riambau (1997 : 180), à la fois politique, transgressive et populaire, qui se propose d'aller à la rencontre du grand public mais en s'éloignant, aussi bien dans la forme que dans les thématiques abordées, des visions conformistes qui dominent les écrans. Ce faisant, Eloy de la Iglesia met à nu la face cachée d'un pays, dont il relève les carences sociales et politiques.

Ses chroniques d'un pays en transformation, observé à partir de ses marges, nous livrent ainsi un témoignage politiquement incorrect sur le passage de la dictature à la démocratie et placent le spectateur face à un miroir qui lui renvoie sa propre réalité, celle d'une société en transition. Ce sont ces mutations empreintes de contradictions que les films interrogent, en interprétant de façon hétérodoxe et polémique l'actualité espagnole. Ils viennent ainsi combler certains angles morts du discours hégémonique sur cette période historique et proposent une alternative au récit téléologique de la Transition, en offrant un témoignage indigné de la situation dramatique dans laquelle étaient abandonnés des pans entiers de la société. La voix dissonante et dérangeante que laisse entendre Eloy de la Iglesia n'hésite pas à appuyer là où ça fait mal. John Hopewell (1989) a parfaitement résumé d'une formule provocatrice : « Dando en los cojones », ce cinéma inopportun et inconvenant, dur et pessimiste, qui marque un saisissant contraste avec le joyeux hédonisme de la Movida et de la comédie madrilène, ou prospectivement, avec l'aimable nostalgie qui émane d'une série télévisée comme *Cuéntame* (TVE 2001-2014).

A la lumière du marasme économique actuel et des débats autour de cette période cruciale de l'histoire récente qui est au centre de toutes les polémiques, alors que de nombreuses voix s'élèvent pour réclamer une réforme de la Constitution, voire « une seconde transition » qui permettrait d'affronter la crise politique, institutionnelle et morale que traverse l'Espagne, son cinéma prend une nouvelle signification. Il est aujourd'hui revendiqué par les secteurs d'opinion situés le plus à

gauche, qui rejettent la vision platement conciliatrice et désidéologisée de l'histoire de l'Espagne du XX^{ème} siècle. C'est ainsi que par exemple le site de contre-information alternatif « antifasciste » et « anticapitaliste » *Kaosenlared* considère Eloy de la Iglesia comme un martyr cinématographique au même titre qu'Iván Zulueta, deux « directores valientes [que] pagaron con el ostracismo su valentía política o artística » (Nega 2011). De même, la revue argentine *Palabras transitorias* souligne sur son blog l'actualité de son cinéma dans le contexte de crise qui est le nôtre : « Eloy de la Iglesia es un director [...] que hoy al calor de la crisis que está viviendo Europa u en mundo en general debe ser reactualizado, porque nos habla de situaciones que poco han cambiado en España, en la Argentina y allí donde busquemos » (Cassanelli 2012).

Nous avons également voulu voir dans l'œuvre d'Eloy de la Iglesia l'expression d'une volonté artistique singulière et affirmée, encore largement ignorée ou sous-évaluée : le réalisateur, malgré ses propres dénégations, réunit bien tous les attributs d'un auteur. Il propose dans ses films une vision du monde et un univers esthétique qui lui sont propres. Nous avons souligné la cohérence de sa filmographie, sa fidélité à des thématiques et à des obsessions intimes, son style singulier. Javier Vega le relevait déjà en 1981 dans les pages de la revue *Contracampo* (25) et sa production postérieure n'a fait que le confirmer.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia brouille régulièrement les pistes entre cinéma commercial et cinéma d'auteur, se jouant des hiérarchies culturelles, dans un rejet constant de l'élitisme et de la haute culture. C'est ainsi que la critique intellectuelle a souvent considéré l'explicité du discours comme un signe de populisme et une faute de goût flagrante, car bien souvent, c'est le traitement cinématographique plutôt que le sujet en soi qui a provoqué l'hostilité ouverte d'une grande partie de l'*establishment* cinématographique. Alors que selon nous, c'est justement dans cette conjonction qu'il faut voir une démarche autéuriale consciente de la part du metteur en scène.

Tout en s'inscrivant dans la tradition générique, Eloy de la Iglesia a su en effet dépasser les formes ou les figures imposées, établissant d'audacieux déplacements pour créer des films hybrides et atypiques ou s'expriment des problématiques jusqu'alors peu fréquentées, pour proposer un cinéma didactique et

anticonformiste, tout sauf complaisant, qui cherche à éclairer le public sur la réalité du moment. C'est ainsi qu'il utilise les codes du cinéma d'horreur dans *La semana del asesino* pour développer un discours sur l'aliénation du prolétaire espagnol à la fin du franquisme, ceux de la comédie *costumbrista* ou du mélodrame dans des brûlots politiques destinés à contrer les forces réactionnaires à l'œuvre dans la société espagnole ou dénoncer les manquements de la Transition, ou encore qu'il détourne les dispositifs du cinéma *quinqui* pour poser un regard homoérotique sur un genre foncièrement machiste.

Nous avons, tout au long de ce travail, privilégié une lecture contextualisée de la filmographie d'Eloy de la Iglesia, en insistant sur le dialogue constant entre le texte filmique et son contexte, mais sans exclure pour autant une lecture plus poétique et atemporelle. Car au-delà de sa valeur historique et sociologique, sa filmographie nous intéresse aussi comme objet culturel et esthétique autonome, dont le dialogue avec la réalité extra filmique n'est qu'une des constantes. Certains de ses films, parmi les plus réussis, parviennent à échapper à leur temporalité immédiate par le réseau de signifiants qu'ils mettent en place et qui les dote d'un intérêt certain en dehors de toute référence socio-historique. L'axe spatial qui les situe dans des espaces périphériques prend alors aussi une valeur symbolique et fait émerger une poétique de la marge et de la transgression. C'est ce qui explique sans doute l'actualité de l'œuvre et l'écho qu'elle rencontre encore de nos jours.

Actualité et postérité de l'œuvre

En effet, la filmographie d'Eloy de la Iglesia suscite actuellement un regain d'intérêt. Ses films, qui ne sont certainement pas tous des chefs d'œuvre, ont supporté l'épreuve du temps et sont encore vus et commentés aujourd'hui. Bien que profondément ancrés dans la réalité du moment de la réalisation, ils continuent de nourrir l'imaginaire des spectateurs et d'autres créateurs appartenant à des générations différentes, pour qui leur façon d'aborder la réalité contemporaine est une source d'inspiration. Cette actualité de l'auteur est venue nous conforter dans le choix de notre objet d'étude, c'est pourquoi nous souhaiterions clore ce travail avec quelques exemples significatifs qui montrent la vitalité de l'œuvre en dehors du

contexte de la recherche universitaire dont nous nous sommes déjà occupé dans l'introduction.

Les films d'Eloy de la Iglesia continuent d'aller à la rencontre du public et bénéficient d'une visibilité certaine. Ils ont été régulièrement réédités en vidéo, où là encore, après leur succès en salle, ils ont obtenu la faveur du grand public¹. Ils font également l'objet de rediffusions régulières à la télévision, où certains, de par la fréquence avec laquelle ils sont programmés, sont devenus des œuvres de répertoire. Pour ne prendre que les exemples les plus récents, le 29 novembre 2012, La Sexta 3 a proposé à l'instar des programmes doubles des cinémas de quartier de l'époque, une soirée spéciale avec la diffusion de *El pico* et *El pico 2*. Le premier film était annoncé comme « el mítico film español. La obra maestra de Eloy de la Iglesia [...] una de las pocas cintas que trató con todas sus consecuencias y sin tapujos el problema de la droga y los jóvenes en la España de los años 80 » (La Sexta 2012). Cette même chaîne avait diffusé quelques jours plus tôt *Otra vuelta de tuerca*, alors qu'on ne compte plus les rediffusions de *La estanquera de Vallecas*², qui partage avec *El pico*, le haut de la liste des films d'Eloy de la Iglesia les plus programmés à la télévision. La filmographie du réalisateur est une présence habituelle dans l'émission de la deuxième chaîne de la télévision publique nationale *Versión española*, consacrée aux « classiques contemporains espagnols et latino-américains »³. Le réalisateur avait été invité lui-même à trois reprises dans le programme entre 2001 et 2005, pour participer aux débats organisés après la

¹ A l'exception de *Fantasia... 3*, *Techo de cristal* et *La semana del asesino* (sur le marché espagnol) et selon le catalogue de la BNE, chargée de la conservation du dépôt légal audiovisuel en Espagne, tous ses autres longs métrages ont été édités en vidéo. La plupart des titres ont même fait l'objet de rééditions régulières : *Algo amargo en la boca* (1984), *Cuadrilátero* (1984, 1987 et 1999), *Nadie oyó gritar* (2008 et 2012), *Una gota de sangre para morir amando* (1985), *Juego de amor prohibido* (1988, 2001 et 2004), *La otra alcoba* (1984, 2001, 2004 et 2012), *Los placeres ocultos* (2001, 2004 et 2012), *La criatura* (1984, 2001, 2004, 2009 et 2012), *El sacerdote* (1988, 2001, 2004 et 2012), *El diputado* (1997, 2004 et 2008), *Miedo a salir de noche* (1983), *Navajeros* (1986 et 2004), *La mujer del ministro* (1983 et 1986), *Colegas* (1983 et 2006), *El pico* (1984, 1998, 2006 et 2007), *El pico 2* (1985, 1998, 2006 et 2007), *Otra vuelta de tuerca* (2005), *La estanquera de Vallecas* (2001 et 2004), *Los novios búlgaros* (2003). Enfin, deux coffrets DVD Eloy de la Iglesia ont été édités en 2006 et 2009. Le premier, lancé par Divisa Home Video à l'occasion de la disparition du réalisateur inclut sept titres : *Juego de amor prohibido*, *Los placeres ocultos*, *La otra alcoba*, *La criatura*, *El sacerdote*, *El diputado* et *Navajeros*. Le second, distribué par Filmax dans sa collection « Maestros del cine español » contient *La otra alcoba*, *Los placeres ocultos* et *El sacerdote*.

² Parmi les dernières rediffusions du film sur la télévision publique nationale, on peut citer celles de La 2 le 15 janvier 2010 et de La 1 le 26 janvier 2013.

³ L'exemple le plus récent est la diffusion de *La estanquera de Vallecas* le 29 mai 2012. A cette occasion, l'émission a proposé, en complément du débat habituel, des documents d'archives, notamment une interview d'Eloy de la Iglesia réalisée en 1986 et des images du *making-of* du film.

diffusion de ses films et un programme spécial lui avait été consacré le 27 mars 2006 à l'occasion de sa disparition.

Sur internet⁴, si la plateforme de location de vidéos à la demande *Filmin*, spécialisée dans le cinéma indépendant, ne propose que deux titres d'Eloy de la Iglesia⁵, le site extrêmement populaire de téléchargement illégal *Peliculasyonquis* offre des liens actifs vers huit de ses films⁶. Sur une autre page de visionnement en ligne, *Peliculas21*, les statistiques indiquent que *Colegas* a été visionné 18211 fois depuis sa mise en ligne, *Navajeros* : 17115 fois, *La estanquera de Vallecas* : 11534 fois, *El pico 2* : 11390 fois, *El pico* : 8255 fois, et *El diputado* : 6307 fois. Enfin, *Filmaffinity*, le portail collaboratif de recommandations cinématographiques, répertorie actuellement 12 titres disponibles à l'achat ou en location à la demande sur internet.

La présence d'un nombre considérable de pages qui lui sont consacrées sur la Toile témoigne également de l'intérêt jamais démenti pour l'univers du cinéaste et de sa prégnance encore aujourd'hui dans la culture populaire. Une recherche à partir du nom du cinéaste sur *Youtube*, le célèbre site d'hébergement et de partage de vidéos, donne comme résultat 1840 séquences, dont au moins quatre ont été vues plus de 100.000 fois. Par ailleurs, certaines de ses réalisations ont acquis la considération de film culte et suscitent de nombreux commentaires sur des blogs ou des sites de fans qui rendent hommage à l'œuvre du réalisateur, ses personnages et ses acteurs. Ainsi, pour ne donner que quelques exemples parmi les plus significatifs, le blog *Mundo lumpen*, sous-titré « Al filo de la marginalidad y el glamour », offre dans ses multiples entrées des coupures de presse et des documents graphiques sur les acteurs et collaborateurs habituels d'Eloy de la Iglesia, ainsi que des poèmes à leur mémoire. Le site *Bloodyplanet*, spécialisé dans le cinéma d'horreur et le film de genre propose des liens vers la plupart des films du réalisateur, assortis d'extraits vidéo. Sur le blog *Psychotronickultvideo*, on trouve des recensions de films beaucoup moins connus comme *Algo amargo en la boca*, *La semana del asesino*, *Una gota de sangre para seguir amando*, et *Juego de amor prohibido*, ainsi qu'une longue interview d'Angel García, proche collaborateur d'Eloy de la Iglesia. Ses acteurs fétiches prématurément

⁴ Les différents sites mentionnés ci-dessous ont été consultés pour la dernière fois le 29 mars 2014.

⁵ *Navajeros* et *El diputado*.

⁶ *Una gota de sangre para morir amando*, *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Najaveros*, *El pico* (qui réunit le plus grand nombre de fans), *El pico 2*, *Otra vuelta de tuerca* et *La estanquera de Vallecas*.

disparus, José Luis Manzano et el Pirri, ont quant à eux conservé leur statut iconique et disposent de pages Facebook à leur nom, illustrées de photogrammes tirés de films d'Eloy de la Iglesia, dans lesquelles de fidèles admirateurs se chargent de maintenir leur mythe vivant. On peut même acheter sur Internet, à l'instar d'autres célèbres acteurs, chanteurs rock ou héros romantiques révolutionnaires foudroyés en pleine jeunesse, des t-shirts à l'effigie de José Luis Manzano dans *Navajeros* (*Camisetasmadr*), où acteur et personnage se confondent.

Après avoir fait les beaux jours des cinémas et des vidéoclubs des quartiers populaires, les films d'Eloy de la Iglesia sont désormais également projetés dans des festivals ou dans le cadre de cycles thématiques institutionnels. L'Institut Cervantes a ainsi rendu hommage à Eloy de la Iglesia avec le cycle « Recordando a Eloy de la Iglesia » qui a fait escale dans de nombreux centres du réseau en 2007, à l'occasion de la mort du réalisateur. Ses films ont également fait leur entrée dans les centres d'art contemporain. Nous avons déjà évoqué la présence significative de la filmographie du cinéaste dans la grande exposition *Quinquis de los 80* du CCCB de Barcelone, présentée ensuite à Madrid puis dans d'autres villes espagnoles, toujours avec le même succès. On pourrait rappeler également la projection de *Navajeros*, suivie d'un colloque, au CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo) de la Comunidad de Madrid à Móstoles, à l'automne 2013 dans le cadre d'un cycle intitulé « La ciudad es nuestra », sur la dimension politique de l'espace urbain pendant la Transition. Plus tôt dans l'année, l'œuvre du réalisateur basque avait déjà été abordée à l'occasion de l'atelier-laboratoire « Cine presente : cine urgente » dirigé par le documentariste Víctor Moreno, qui analysait comment des créateurs tels que Dziga Vertov, Pier Paolo Pasolini ou Eloy de la Iglesia ont reflété dans leurs films la réalité sociale contemporaine (CA2M 2013). Toujours en 2013, un cycle dédié à la passion cinéphilique de Terenci Moix par la Filmoteca de Catalunya à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort a inclus *La semana del asesino* dans sa programmation, « un largometraje transgresor que se la jugó, y casi perdió, ante la censura [...], una película mítica de Eloy de la Iglesia de principios de los años 70 con Vicente Parra en el papel de asesino en serie » pouvait-on lire dans le communiqué publié sur le site de la revue *Fotogramas* (*Fotogramas* 2013).

Les festivals pour leur part multiplient les hommages et les rétrospectives : c'est ainsi que le Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena (Ficcab) a montré *Colegas* et *Navajeros* dans un cycle consacré au cinéma *quinqui* en octobre 2009. Dans le cadre d'une carte blanche que lui avait donné *Cinespaña*, le Festival de cinéma espagnol de Toulouse, en 2012, José Luis Cienfuegos a proposé une histoire alternative du cinéma espagnol à travers quatre titres marquants : *La torre de los siete jorobados*, d'Edgar Neville (1944), *El extraño viaje*, de Fernando Fernán-Gómez (1964), *Colegas* d'Eloy de la Iglesia (1982) et *Innisfree*, de José Luis Guerin (1990). En expliquant sa sélection, l'ex directeur du Festival international de Gijón avait élevé Eloy de la Iglesia au rang « des francs-tireurs à l'esprit libre que nous nous devons de revendiquer obstinément et courageusement, sans préjugés » (*Cinespaña* 2012).

Mais l'exemple le plus paradigmatique de cette reconnaissance institutionnelle posthume est sans conteste la création du Prix Eloy de la Iglesia par le Festival du cinéma espagnol de Malaga en 2008, pour honorer la mémoire du cinéaste basque disparu deux ans plus tôt. Ce prix, destiné à distinguer des cinéastes qui comme lui se sont écartés des sentiers balisés à la recherche d'une voie plus personnelle, été successivement décerné à des réalisateurs aussi différents que Juan Carlos Fresnadillo en 2008, Nacho Vigalondo en 2009, Gonzalo López-Gallego en 2010, Isaki Lacuesta en 2011, Cesc Gay en 2012, Manuel Martínez Cuenca en 2013 et Pablo Berger en 2014. Rupturiste, anticonformiste, innovateur, audacieux, singulier... sont les adjectifs le plus souvent attribués aux lauréats du prix par les médias ou les organisateurs du festival, qui ne manquent pas de prêter rétrospectivement ces mêmes qualités au réalisateur qui lui a donné son nom. C'est ainsi que le directeur du festival, Carmelo Romero, rappelait en 2009 :

[...] el Premio Eloy de la Iglesia lleva el nombre de uno de los directores más singulares de la historia del cine español y de un gran provocador que luchó por buscar nuevos caminos, y por eso distingue cada año a cineastas que trabajan “en la radicalidad, la innovación y la experimentación, y a los que se le augura un gran porvenir” (Romero de Andrés 2009)

Si le cinéaste de la marge, chantre d'un cinéma populaire et contestataire, décrié en son temps, a fini par rejoindre un canon cinématographique alternatif et

gagner une respectabilité culturelle institutionnelle, dans d'autres manifestations plus minoritaires destinées à un public d'initiés, c'est sa dimension singulière et décalée, son étrangeté, qui est mise en avant, jusqu'à faire passer le champion du *box-office* pour le réalisateur maudit et *underground* qu'il avait toujours refusé d'être⁷. C'est ainsi que la I Muestra de Cine Oscuro, Maldito y de Culto, organisée par le fanzine *Exhumed movies* à Salamanque en février 2014, a programmé *La Semana del asesino*, un titre qui a définitivement atteint le statut de film culte. Le festival de cinéma fantastique FAN 18 de Bilbao l'a projeté en 2012 dans le cadre du cycle « FANT al rescate » destiné à la récupération de grands classiques oubliés, le décrivant comme « una de las obras más extrañas del cineasta guipuzcoano [...] una de las películas más insólitas e sorprendentes del cine español de los 70 » (*Fant* 2012). « *La semana del asesino* se ha convertido con el paso de los años en un título imprescindible de nuestra cinematografía » expliquaient, quant à eux, les programmeurs du cycle « El buque maldito », proposé par le fanzine du même nom à Barcelone en avril 2012 (*Scifiworld* 2012). La XXII Semana de Cine Fantástico y de Terror de Saint-Sébastien l'avait déjà programmé en octobre 2011 dans la rétrospective « Ven y mira », reprise ensuite par l'IVAC (Institut Valencien de la Cinématographie), consacrée à des titres polémiques, jugés en leur temps malsains et pernicioeux pour le spectateur, tels que *Orange mécanique* (1973) de Stanley Kubrick, *Tras el cristal* (1987) d'Agustí Villaronga, *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato, *Le voyeur* (1960) de Michael Powell, *Seul contre tous* (1998) de Gaspar Noé ou encore *Funny Games* (1997) de Michael Haneke⁸.

Par ailleurs, et dans un tout autre contexte, les festivals de cinéma gay, lesbien, bisexuel et transsexuel qui se sont multipliés aux quatre coins de la géographie espagnole ne manquent pas de saluer régulièrement le rôle pionnier d'Eloy de la Iglesia dans la visibilité des gays au cinéma : Bilbao en 2004, Saragosse en 2006, Grenade et Bilbao en 2007...

⁷ C'est ce qu'avait fait déjà en 1998 la revue *Cinemanía* en l'incluant parmi les réalisateurs maudits du cinéma espagnol aux côtés d'Iván Zulueta, Lorenzo Llobet Gracia, Pere Portabella ou Antonio Drove (Sánchez, Mariano 1998).

⁸ « *Ven y mira* pretende historiar, contextualizar, analizar y gestionar un cine que ofrece a la mirada la posibilidad y el reto de posarse sobre lo imprevisto, lo impensable o lo insoportable, aquello que el espíritu de los tiempos, la sociedad, la ley y la moral consensuada no siempre están dispuestos a tolerar que se imagine y se piense » (*elperiodic.com* 2011). Le cycle a donné lieu à la publication d'un ouvrage coordonné par Rubén Lardín (2011).

Cet intérêt a même dépassé les frontières de l'Espagne. En France où presque aucun de ses films n'avait été distribué commercialement⁹, l'Etrange Festival, célèbre manifestation consacrée aux auteurs innovants, aux cinématographies en marge de l'histoire officielle et aux points de vue à contre-courant, lui dédia une importante rétrospective à Paris en 2003 avec la projection de sept de ses longs métrages (Azoury 2003). C'est à nouveau *La semana del asesino* qui a été présenté à Santa Fe (Argentine) en août 2013, dans le cycle Bizarro, qui depuis 1998 axe sa programmation sur les films les plus étranges et méconnus de la cinématographie mondiale. Son réalisateur est décrit comme : « español controvertido y polémico varias veces censurado en su país, [...] que se dice tener puntos de contacto con Pier Paolo Pasolini y Rainer Werner Fassbinder y que ha sido inspiración de artistas más consagrados como Pedro Almodóvar » (*El Litoral* 2013). Citons encore le quotidien *Le temps* de Genève, qui en 2008 à l'occasion d'une rétrospective consacrée au cinéma horrifique espagnol (« Spain : Land of Fright ») par le Festival du Film Fantastique de Neuchâtel (NIFFF), ne manquait pas de rappeler le nom d'Eloy de la Iglesia parmi les glorieux prédécesseurs de la nouvelle vague actuelle, un cinéaste qui à travers « une étonnante distorsion dans le registre du thriller [...] fit beaucoup pour repousser les limites » (Dufour, Nicolas 2008).

Mais l'œuvre d'Eloy de la Iglesia ne reste pas uniquement cantonnée dans les centres d'art et les rétrospectives des festivals comme témoin d'une époque révolue. Ce cinéma qui voulait avant tout parler à un pays et à une époque sait aussi s'adresser aux générations actuelles. La filmographie du réalisateur basque, d'où surgit la chronique dure et dérangeante d'une Espagne en marge, est un référent revendiquée par un certain nombre de créateurs contemporains qui n'hésitent pas à l'inclure parmi leurs sources d'inspiration, un phénomène que nous ne pouvons qu'ébaucher ici et qui mériterait sans doute une analyse plus approfondie que ces quelques lignes.

Ainsi, le réalisateur Gabriel Velázquez lors de la présentation de *Ártico*, son quatrième long-métrage très remarqué à la 64ème édition du festival de Berlin, où il obtint une mention spéciale, a manifesté son admiration pour le cinéma d'Eloy de la

⁹ Comme nous l'avons vu, seul *Una gota de sangre para morir amando*, rebaptisé *Le bal du vaudou* pour l'occasion, a fait l'objet d'une sortie, passée largement inaperçue, dans les salles françaises en 1974.

Iglesia (*La Vanguardia* 2014) et pour un de ses jeunes acteurs-personnages en particulier, El Pirri (Velázquez 2014 : 3).

Antonio Hens, né en 1969, considère Eloy de la Iglesia, avec qui il a travaillé sur le scénario de *Los novios búlgaros* comme une figure tutélaire. Ce réalisateur qui s'était fait remarquer avec son court métrage *En Malas compañías* (2000), où il décrivait l'éveil d'un adolescent à l'homosexualité dans un quartier populaire, revisite dans *Clandestinos* (2007) certains éléments du scénario maudit d'Eloy de la Iglesia, en mêlant l'homosexualité au nationalisme basque. De la même façon, *La partida* (2013), une histoire d'amour gay située à Cuba, reprend bien des thématiques chères au cinéaste basque comme la marginalité sociale, les antagonismes de classe ou la prostitution masculine. Le réalisateur confiait lors de la sortie du film quels étaient les enseignements qu'il avait reçus d'Eloy de la Iglesia : « que las películas deben ser comerciales, que nos debemos al público. Y que hay que ser un poco punki, tocar en la llaga. [...] » (Belategui 2008).

Un groupe de jeunes cinéastes auxquels on a apposé l'étiquette de néo *quinquis*, parce qu'ils tentent de documenter dans leurs œuvres les ravages de la crise économique actuelle dans les quartiers périphériques, s'inscrivent également dans cette généalogie. Carlos Salado, qui a tourné *Criando ratas* (2012) dans la banlieue d'Alicante et avec des acteurs non professionnels, revendique cette appellation et son intérêt pour le genre né dans les années 1980 (*ABC Alicante* 2013). De son côté, Paco León, l'auteur remarqué de *Carmina o revienta* (2012) et *Carmina y amén* (2014) a également déclaré son admiration pour l'œuvre d'Eloy de la Iglesia à l'esthétique et à la personnalité si affirmées (Sardá 2012).

C'est plutôt l'humour parodique de *La estanquera de Vallecas* que convoquent Alfonso Sánchez et Alberto López, lorsqu'ils mettent en scène dans *El mundo es nuestro* (2012), l'histoire de deux bras cassés qui commettent un holdup avec prise d'otages dans une banque en pleine Semaine sainte sévillane. Les personnages de cette comédie néo *quinqui* étaient nés quatre ans auparavant sur *Youtube*, où ils étaient devenus un phénomène viral avec plus d'un million de visionnements.

De façon plus insolite, le réalisateur argentin de films d'horreur indépendants, Adrián García Bogliano, cite comme une des sources d'inspiration de son long

métrage fantastique *Ahí va el diablo / Here Comes the Devil* (2012) Otra vuelta de tuerca d'Eloy de la Iglesia, un de ses cinéastes préférés, dont l'univers lui est par ailleurs très familier pour des raisons biographiques (Lara 2013).

On le voit, ce sont surtout les films de la période *quinqui* qui concentrent l'intérêt des créateurs contemporains. On a même parlé depuis quelques années de *revival quinqu*, tant sont nombreux les artistes qui revisitent la face cachée des années 1970-1980, si bien reflétée par les films d'Eloy de la Iglesia, en faisant le lien avec le contexte actuel.

Cette tendance a aussi gagné la littérature, comme le montre le roman de Javier Cercas *Las leyes de la frontera* (2012) qui fait revivre l'univers des *quinquis* et dont le titre est une référence à ces frontières à la fois réelles et symboliques qui sont également présentes dans les films d'Eloy de la Iglesia. On trouve d'ailleurs dans le personnage du cinéaste Fernando Bermúdez certains traits qui renvoient au cinéaste basque, notamment sa déchéance finale, même si la plupart sont empruntés à Juan Antonio de la Loma, l'autre réalisateur emblématique du cinéma *quinqui*. Le romancier a confié que l'idée d'écrire ce roman lui était venue en visitant l'exposition du CCCB *Quinquis de los 80*, qui l'avait renvoyé à sa propre adolescence (Vila-Sanjuán 2012). Dans d'autres déclarations, Javier Cercas fait un parallèle entre ces années troublées et la situation de crise que nous vivons actuellement :

Hay gente que siempre está fuera de la Historia [...]. En cualquier caso, es un tema de los 70 que puede volverse hoy de rabiosa actualidad por la crisis. Estas fronteras siempre han existido, lo que ocurre es que los años de bonanza y el optimismo consecuente hizo que las olvidáramos y nos comportáramos como si ya no existieran, pero están ahí, siguen las leyes que regulan el paso de ese lado del río al de aquí. Por eso es bueno recordar siempre de dónde venimos (Geli 2012).

Revendication d'une poétique ou d'un geste politique, nostalgie générationnelle, effet de mode rétro qui consiste à considérer culte certains films jugés ringards en leur temps, intérêt conjoncturel pour une époque que l'on a tendance à démythifier, ou en tout cas à appréhender d'une façon beaucoup plus critique : il y certainement de tout cela dans le regain d'attention dont bénéficie actuellement la filmographie d'Eloy de la Iglesia. Un phénomène auquel n'est sans

doute pas étrangère la situation présente de profonde crise économique, politique et morale qui affecte le pays.

Eloy de la Iglesia fait donc désormais figure à la fois de classique contemporain, de témoin critique de la Transition, de cinéaste populaire *vintage*, de pionnier du cinéma gay ou d'auteur de films cultes pour un public minoritaire. Ces différentes lectures se superposent pour dessiner un nouveau portrait polymorphe, mouvant, parfois lacunaire et souvent paradoxal du réalisateur.

Nous souhaiterions conclure cette brève évocation de la postérité de l'œuvre par l'exemple le plus révélateur de la fascination que suscite encore la figure marginale et transgressive d'Eloy de la Iglesia parmi les nouvelles générations de créateurs qui n'ont pas directement connu l'époque que décrivent ses films. En mars 2013, le jeune réalisateur et scénariste Eduardo Fuembuena a présenté un projet de long métrage de fiction, intitulé *Lejos de aquí*, sur la relation destructrice qui unit Eloy de la Iglesia et José Luis Manzano, dans le cadre de la deuxième édition de MadridCreaLab, une initiative conjointe de la Plataforma Nuevos Realizadores (PNR), la Asociación Madrileña del Audiovisual (AMA) et la Escuela de la Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Sur le blog consacré au projet de long métrage encore en attente de financement¹⁰ (*Lejos de aquí*), le scénariste et futur réalisateur a publié la note d'intention suivante que nous utiliserons pour mettre un point final à cette analyse de la filmographie d'Eloy de la Iglesia, abordée sous l'angle de la marginalité et de la transgression et qui est aujourd'hui plus que jamais d'actualité :

José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia representan exactamente el LADO OSCURO de “la MOVIDA”, una Generación perdida por una droga fácil de encontrar cuyas consecuencias no se conocieron hasta años después: la heroína. HABLAMOS de las ADICCIONES, pero en esta historia no prevalece la aguja salvo por las derivaciones que ésta trae a los personajes. Interesarán en cambio las DEPENDENCIAS SENTIMENTALES.

De la Iglesia supo codificar la España de la Transición y recoger sus claroscuros en cinco películas, entre las más taquilleras de la época. De ESA ESPAÑA José Luis Manzano es un icono que Eloy crea a su medida cual Pígalión. [...]

¹⁰ <http://lejosdeaquipelicula.blogspot.es>

LEJOS DE AQUÍ cuenta la historia reciente de España, una interesantísima época prácticamente inédita en nuestro cine. Tal vez ha llegado el momento de mirar hacia atrás y a la vez dentro de nosotros para tratar de entender estos últimos 30 años, valorando y haciendo balance. Qué mejor que hacerlo a partir de Eloy y Manzano. Recuperar su memoria en una película necesaria, en el cine y en la calle, como Eloy y Manzano hicieron con sus películas (Fuembuena 2012).

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

ABC (1977). « Violentos enfrentamientos en las calles de Madrid », 25-01-1977.

ABC (1983). « *Colegas*, premiada », 01-02-1983.

ABC (1992). « José Luis Manzano », 22-02-1992.

ABC (1996). « Eloy de la Iglesia: “Este homenaje significa todo” », 24-09-1996.

ABC Alicante (2013). « El cine de guerrilla supone nadar a contracorriente y estar dispuesto a sufrir », 09-06-2013.

Archivo General de la Administración 36/04985. Expediente de censura de *Algo amargo en la boca* (guion).

AGA 36/04182. Expediente de censura de *Algo amargo en la boca* (película).

AGA 36/05008. Expediente de censura de *Cuadrilátero* (guion).

AGA 36/04193. Expediente de censura de *Cuadrilátero* (película).

AGA 36/5047. Expediente de censura de *El techo de cristal* (guion).

AGA 36/04209. Expediente de censura de *El techo de cristal* (película).

AGA 36/05086. Expediente de censura de *La semana del asesino* (guion).

AGA 36/04220. Expediente de censura de *La semana del asesino* (película).

AGA 36/05108. Expediente de censura de *Nadie oyó gritar* (guion).

AGA 36/04226. Expediente de censura de *Nadie oyó gritar* (película).

AGA 36/05375. Expediente de censura de *Otra gota de sangre para seguir amando* (guion).

AGA 36/04443. Expediente de censura de *Una gota de sangre para seguir amando* (película).

AGA 36/5163. Expediente de censura de *Juego de amor prohibido* (guion).

AGA 36/04256. Expediente de censura de *Juego de amor prohibido* (película).

AGA 36/5201. Expediente de censura de *La otra alcoba*.

AGA 36/05232. Expediente de censura de *Los placeres ocultos*.

AGA 36/05257. Expediente de censura de *La criatura*.

Aguilar, Carlos *et. al.* (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Aguilar, Carlos et Llinás, Francisco (1996). « Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia », in Carlos Aguilar et al. *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 97-173.

Aguilar, Carlos (1999). *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. Saint-Sébastien : Donostia Kultura.

Aguilar, Carlos (2004). *Guía del cine*. Madrid : Cátedra.

Aguilera, Carlos (1979). « “El Jaro”: ésta fue su vida », *El Caso* 10-03-1979.

Albert, Antonio (1993). « *La estanquera de Vallecas* », *El País* 16-11-1993.

Alcover, Norberto (1979a). « *El diputado* », *Reseña* 02-1979, p. 38.

Alcover, Norberto (1979b). « *El diputado*. Eloy de la Iglesia », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 154-157.

Alcover, Norberto (1983). « *El pico*. Eloy de la Iglesia », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 219-221.

Alegre, Sergio (2000). « La Transición Española, un documental histórico », *Film-Historia* vol. X, n° 3, 2000, p. 169-194.

Alfeo, Juan Carlos (1998). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Complutense de Madrid, sous la direction du professeur Francisco García García.

Alfeo, Juan Carlos (1999). « La representación de la cuestión gay en el cine español », in Díaz López, Marina et Fernández Colorado, Luis (coords). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, *Cuadernos de la Academia* n° 5, p. 287-304.

Alfeo, Juan Carlos (2000). « El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español. 1962-2000 », *International Journal of Iberian Studies* vol 13, n°3, p. 136-147.

Alfeo, Juan Carlos (2002). « Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles », *Dossiers feministes* n° 6. *Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, p. 143-160.

Alfeo, Juan Carlos (2005). « Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (coords.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia* n° 13-14, p. 201-218.

Alonso Carballes, Jesús (2012). *La Transition en Espagne 1975-1986*. Neuilly : Atlante.

Alonso de Santos, José Luis (1995). *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*. Madrid : Castalia.

Alonso, Gregorio (2011). « Lecturas de la Transición », in Frías, Carmen ; Ledesma, José Luis et Rodrigo, Javier (eds.). *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales, Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón*. Saragosse : Institución Fernando el Católico, p.165-177.

Alpe, Yves et al. (2005). *Lexique de sociologique*. Paris : Dalloz.

Álvarez, Carlos (1977a). « *La criatura* », *El Alcázar* 02-12-1977.

Álvarez, Carlos (1977b). « *Los placeres ocultos* », *El Alcázar* 26-04-1977.

- Álvarez, Carlos (1979). « *El sacerdote* », *El Alcázar* 30-05-1979.
- Álvarez, Carlos (1980a). « *Miedo a salir de noche*, de Eloy de la Iglesia », *Mundo Obrero* 15-03-1980.
- Álvarez, Carlos (1980b). « *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 10-10-1980.
- Amilibia, José María (1978). « *El sacerdote*, una película terrible », *El Imparcial* 14-05-1978.
- Amnistía Internacional (2005). « España: poner fin al silencio y a la injusticia ». *Informe de Amnistía Internacional*, <https://www.es.amnesty.org/noticias/noticias/articulo/es-hora-de-poner-fin-al-silencio-y-a-la-injusticia-de-casi-70-anos/>
- André-Bazzana, Bénédicte (2006). *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelone : El Viejo Topo.
- Angulo, Jesús (1998). « Eloy de la Iglesia », in Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid : Alianza Editorial, p. 463-464.
- Antolín, Matías (1977). « *La criatura* », *Cinema 2002* n° 34, 12-1977.
- Antolín, Matías (1982). « Cine marginal en España », *Dirigido por...* n° 99, 12-1982.
- Antón, Jacinto (1984). « Eloy de la Iglesia rueda en Barcelona varias escenas de la segunda parte de *El pico* », *El País* (Barcelone) 14-07-1984.
- Aranguren, Eduardo L. et López Pina, Antonio (1976). *La cultura política en la España de Franco*. Madrid : Taurus.
- Aranzarubia Cob, Asier (2005). « *Contracampo* y el cine español », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (coords.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia* n° 13/14, p. 235-256.
- Arco, Miguel Ángel del (1995). « Eloy de la Iglesia: “Mi viaje de ida y vuelta a los infiernos” », *Tiempo* 20-02-1995.
- Arderius, Pirula (1978). « Aún no hay libertad de expresión », *Información* 23-02-1978.
- Arenas, José (1983). « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que se presenta polémica », *ABC* 07-09-1983.
- Arnalte, Arturo (2003). *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid : La Esfera de los Libros.
- Arocena Badillos, Carmen (2005). « Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962) », in Castro de Paz, José Luis ; Pérez Perucha, Julio et Zunzunegui, Santos (eds.). *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Corogne : Vía Láctea.
- Aróstegui, Julio (2000). *La Transición (1975-1982)*. Madrid : Acento.
- Arriba (1971). « *El techo de cristal* de Eloy de la Iglesia », 07-05-1971.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo (1975). « Involuntaria parodia sartriana », *Arriba* 08-10-1975.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo (1976). « Folletín populista », *Arriba* 06-05-1976.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo (1977a). « Los chicos de la banda », *Arriba* 22-04-1977.

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1977b). « *La criatura*. La liberación canina de la mujer », *Arriba* 02-12-1977.

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1979). « Cosa fina », *Arriba* 24-01-1979.

Aubert, Jean-Paul (2002). « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle* n° 74, p. 141-151.

Aubert, Jean-Paul (2010). « El Lute, un mythe pour la Transition », *Cinémaginaires*, blog de la chaire UNESCO / Université Nice-Sophia Antipolis. Disponible en ligne : <http://cinemaginaires.wordpress.com/2010/11/08/201/>

Aumont, Jacques et Marie, Michel (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2e édition). Paris : Armand Colin.

Avilés Farré, Juan (2003). « El terrorismo en la España democrática », in Tusell, Javier (ed.). *Historia de España. Menéndez Pidal* (T. XLII). *La Transición a la democracia y el reinado de Juan Carlos I*. Madrid : Espasa Calpe, p. 633-665.

Avril, Yves (1978). « Le pamphlet : essai de définition et analyse de quelques-uns de ses procédés », *Études Littéraires* vol. 11 n° 2, p. 265-281.

Avui (1982). « Dos fills de Lola Flores són els protagonistes de *Colegas*. Una pel·lícula sobre la marginació juvenil », 31-10-1982.

Azoury, Philippe (2003). « Eloy de la Iglesia, l'âme damnée », *Libération* 01-09-2003.

Baby, Sophie (2007a). « Violence et politique dans la transition démocratique espagnole », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* n° 25, 1-2007, p. 189-196. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin-2007-1-page-189.htm>.

Baby, Sophie (2007b). « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », Dossier « Sorties de guerre au XXe siècle », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° 3, 11/12-2007. Disponible en ligne : <http://www.histoire-politique.fr/documents/03/dossier/pdf/HP3-Baby-pdf.pdf>.

Baby, Sophie (2009). « Estado y violencia en la Transición española. Las violencias policiales », in Baby, Sophie ; Compagnon, Olivier et González Calleja, Eduardo (eds.). *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur-América Latina*. Madrid : Casa de Velázquez, p. 179-198.

Baby, Sophie (2012). *Le mythe de la transition pacifique, Violence et politique en Espagne (1975-1982)*. Madrid : Casa de Velázquez.

Baidez, Nathan (2007). *Vagos, maleantes... y homosexuales*. Barcelone : Malhivern.

Bakhtine, Mikhaïl (1977). *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Balagué, Carlos (1977). « *Los placeres ocultos* », *Dirigido por...* n°43, 04-1977.

Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid : Editorial Fundamentos.

Barot, Emmanuel (2009). *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique militant*. Paris : Vrin.

Batlle Caminal, Jordi (1988). « Documento », *El País* (Barcelone) 23-06-1981.

- Bayón, Miguel (1983). « No cerrar el pico. El director Eloy de la Iglesia lleva veinte años escandalizando », *Cambio 16* n° 624, 14-11-1983.
- Becker, Howard (1985 [1963]). *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié.
- Bejarano, Fernando (1983). « No busco la polémica, abordo temas que otros no tratan », *Diario 16* 15-09-1983.
- Belategui, Óskar (2008). « Antonio Hens : “El mundo abertzale no tiene ni pizca de sentido del humor” », *El Correo* 13-02-2008.
- Belmonte, Florence (2007) . « Pour sortir de la sphère privée : éducation et droits individuels (des années soixante à la Transition) », in Belmonte, Florence (dir.). *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Paris : Ellipses.
- Belvedere (1972). « Eloy de la Iglesia », *Nuevo Fotogramas* n° 1221, 10-03-1972.
- Benjamin, Walter (2013 [1939]). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot.
- Benshoff, Harry M. (1997). *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. Manchester : Manchester University Press.
- Berlanga, Jorge (1987). « La estanquera de Vallecas », *Fotogramas* n° 1729, 04-1987.
- Betrán Abadía, Ramón (2002). « De aquellos barro, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista », *Acciones e Investigaciones Sociales* n° 16, 12-2002, p. 25-67.
- Beugnet, Martine (2000). *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Biette, Jean-Claude (2000). *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?* Paris : POL.
- Blumenfeld, Samuel (2003). « L'“Eléphant” méconnu d'Alan Clarke », *Le Monde* 03-09-2003.
- Boccace (2006 [1353]). *Le Décaméron*. Paris : Gallimard.
- BOE (1954). « Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de cuatro de agosto de 1933 », n° 198, 17-07-1954, p. 4862.
- BOE (1963). « Normas de censura cinematográficas », n° 58, 08-03-1963, p. 3929-3930.
- BOE (1970). « Ley 16/1970 del 1 de agosto sobre peligrosidad y rehabilitación social », n° 5187, 06-08-1970, p. 12551-12557.
- BOE (1975). « Orden de 10 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica », n° 52, 01-03-1975, p. 4313-4314.
- BOE (1977). « Real decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas », n° 287, 01-12-1977, p. 26420-26423.
- BOE (1979). « Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento », n° 10, 11-01-1979, p. 658-659.

BOE (1983). « Real Decreto 10/67/1983 por el que se desarrolla el título primero de la Ley I/1982, regulador de las salas especiales de exhibición cinematográfica », n° 105, 03-05-1983, p. 12240-12242.

BOE (1984). « Real Decreto 3304/1983 sobre protección a la cinematografía española », n° 10, 12-01-1984, p. 806-809.

Boix, Christian (2011). « La sémantique d'un rapport complexe : la transgression et la règle », in Orsini-Saillet, Catherine (ed.). *Transmission/Transgression*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 13-20.

Bolter, Trudy. (dir., 2007). *Cinéma anglophone : la politique éclatée*. Paris : L'Harmattan.

Bonet Mojica, Lluís (1980). « Navajeros », *La Vanguardia* 15-10-1980.

Bonet Mojica, Lluís (1982a). « Colegas para el cine español », *La Vanguardia* 31-10-1982.

Bonet Mojica, Lluís (1982b). « Colegas », *La Vanguardia* 09-11-1982.

Bonet Mojica, Lluís (1983a). « Eloy de la Iglesia, película sobre la droga en Barcelona », *La Vanguardia* 04-02-1983.

Bonet Mojica, Lluís (1983b). « El pico », *La Vanguardia* 28-09-1983.

Bonet Mojica, Lluís (1987). « Cineasta provocador y que nunca aburre », *La Vanguardia* 10-04-1987.

Borrillo, Daniel (2000). *L'Homophobie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bosch, Ignasi (1984). « El pico: lo viejo y lo nuevo », *Contracampo* n° 34, hiver 1984.

Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourget, Jean-Loup (1998). *Hollywood, la norme et la marge*. Paris : Nathan.

Bousquet, Franck (2005). « Présentation site Cinéma & Politique », *Politique & Cinéma* 02-2005. Disponible en ligne : <http://www.politique-cinema.net/avantpropos.html>.

Breysse, Maxime (2011a). *Le cinéma « quinqu » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El pico et El pico 2*. Paris : Editions Publibook.

Breysse, Maxime (2011b). « Les corps délinquants : le cinéma *quinqui* ou l'autre destape », in Chaput, Marie-Claude (coord.). *Masculin/Féminin en transition. Espagne 1970-1986. Regards* n°17. GREX-GRISOR, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, p. 217-233.

Breysse, Maxime (2012a). « Les *quinquis* d'Eloy de la Iglesia : Mal désincarné, mâles fantasmés », *Savoirs en Prisme* n°1, p. 119-134, http://www.univ-reims.fr/site/autre/savoirs-en-prisme/archives/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35240.pdf

Breysse, Maxime (2012b). « El cine de *quinquis*: la delincuencia juvenil como espejo discursivo, político, social y cultural de la transición democrática española ». in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.

Briz, José (1973). « Una gota de sangre para morir amando. Cine mimético », *Cinestudio* n°126, 11-1973.

- C.F. (1986). « *La estanquera de Vallecas. Atraco imperfecto* », *Fotogramas* nº1725, 12-1986.
- Campuzano, Francisco (1997). *L'élite franquiste et la sortie de la dictature*. Paris : L'Harmattan.
- Cándido (1983). « *El pico* », *El Periódico* 21-09-1983.
- Caparrós Lera, José María (1992). *El cine español de la democracia, de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelone : Anthropos
- Caparrós Lera, José María (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelone : Ariel.
- Caparrós Lera, José María (2007). *Historia del cine español*. Madrid : T&B Editores.
- Carrasco, Bel (1981). « *La mujer del ministro, de Eloy de la Iglesia, sancionada con la S* », *El País* 07-08-1981.
- Casado, Francisco (1976). « Radiografía de un director: Eloy de la Iglesia », *El Correo de Andalucía* 02-05-1976.
- Casas, Quim (1985). « *Otra vuelta de tuerca* », *Dirigido por...* nº 130, 11-1985.
- Cassanelli, Juan José (2012). « Eloy de la Iglesia y el cine kinky », *Palabras transitorias* 28-09-2012. Disponible en ligne : <http://salierishistoria.wordpress.com/tag/juan-jose-cassanelli/>.
- Castro García, Amanda (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. Oviedo : Ediciones KRK.
- Castro Torres, Carmen (2010). *La prensa en la transición española, 1966-1978*. Madrid : Alianza Editorial.
- Castro, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valence : Fernando Torres.
- Cebollada, Pascual (1973a). « *Una gota de sangre para morir amando* », *Ya* 25/08/1973.
- Cebollada, Pascual (1973b). « *Intriga y terror. Nadie oyó gritar* », *Ya* 04-09-1973.
- Cebollada, Pascual (1976). « *Erotismo y demagogia* », *Ya* 13-05-1976.
- Cebollada, Pascual (1977a). « *Película de homosexuales* », *Ya* 30-04-1977.
- Cebollada, Pascual (1977b). « *Equívoca, morbosa, mala* », *Ya* 06-12-1977.
- Cebollada, Pascual (1980). « *Jóvenes delincuentes. Navajeros* », *Ya* 12-10-1980.
- Cercas, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelone : Mondadori.
- Cervera, Juan. (2003). *Historia crítica del teatro infantil español*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-critica-del-teatro-infantil-espanol--1/>
- Chamorro, Eduardo (1996). « *Entrevista a Eloy de la Iglesia (superada su adicción a las drogas, el Festival de San Sebastián revisa su filmografía, un retrato de la marginalidad)* », *El Mundo* 21-09-1996.
- Chazel, François (2006). « *Norme* », in Akoun, André et Ansart, Pierre. *Dictionnaire de Sociologie*. Paris : Le Robert / Seuil, p. 365-366.

Cinespaña (2012). « Carte blanche à José Luis Cienfuegos ». Disponible en ligne : <http://www.cinespagnol.com/new/index.php/es/carte-blanche-a-jose-luis-cienfuegos>.

Cobos, Juan (2000). *Las generaciones del cine español*. Madrid : Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Colomer, Josep M. (1998). *La transición española: el modelo español*. Barcelone : Anagrama.

Cominges, Jorge de (1978a). « *El sacerdote* », *El Noticiero Universal* 20-07-1978.

Cominges, Jorge de (1978b). « Melodrama en rojo », *El Noticiero Universal* 21-10-1978.

Cominges, Jorge de (1978c). « Los límites de Eloy », *Destino* 03-08-1978.

Cominges, Jorge de (1978d). « Melodrama y contención », *Destino* 16-11-1978.

Cominges, Jorge de (1980a). « *Miedo a salir de noche* », *El Noticiero Universal* 29-02-1980.

Cominges, Jorge de (1980b). « El tierno encanto de la adolescencia », *El Noticiero Universal* 14-10-1980.

Cominges, Jorge de (1983). « *El pico*. Una historia que se permite todas las osadías », *El Noticiero Universal* 01-10-1983.

Cominges, Jorge de (1984). « *El pico 2* », *El Periódico* 16-11-1984.

Cominges, Jorge de (1986). « Los Inocentes: *Otra vuelta de tuerca*. Eloy de la Iglesia », *El Periódico* 21-08-1986.

Contracampo (1981). « Eloy de la Iglesia », n° 25-26, 11/12-1981, p. 21.

Corberó, Natxo (1983). « *El pico*, seleccionada para ir a San Sebastián », *El Noticiero Universal* 23-08-1983.

Corkill, David (2000). « Race, Immigration and Multiculturalism in Spain », in Jordan, Barry et Morgan-Tomasunas, Rikki (eds.). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres : Arnold, p. 48-57.

Costa, Carles S. (1983). « No donar-los “el pico” », *Diario de Barcelona*, 15-10-1983.

Crespo, Pedro (1972). « *Algo amargo en la boca* », *Arriba* 16-06-1972.

Crespo, Pedro (1973). « *Una gota de sangre para morir amando* de Eloy de la Iglesia », *Arriba* 28-08-1973.

Crespo, Pedro (1977a). « *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia », *ABC* 24-04-1977.

Crespo, Pedro (1977b). « *La criatura*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 09-12-1977.

Crespo, Pedro (1979a). « *El diputado*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 09-02-1979.

Crespo, Pedro (1979b). « *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 09-06-1979.

Crespo, Pedro (1980a). « *Miedo a salir de noche*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 08-03-1980.

Crespo, Pedro (1980b). « *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 11-10-1980.

Crespo, Pedro (1981). « *La mujer del ministro*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 29-08-1981.

- Crespo, Pedro (1987). « *La estanquera de Vallecas*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 14-04-1987.
- Cuadernos para el diálogo* (1977a). « *Los placeres ocultos* », 02-04-1977.
- Cuadernos para el diálogo* (1977b). « *La criatura* », 17-12-1977.
- Cuesta, Amanda et Cuesta, Mery (dirs., 2009). *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*. Barcelone : Diputació de Barcelona / CCCB.
- Cueto, Roberto (coord., 1998). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Dalmau, Miguel (2004). *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelone : Circe.
- Dehéé, Yannick (2000). *Mythologies politiques du cinéma français (1960-2000)*. Paris : PUF.
- Delclós, Tomás (1977). « Eloy de la Iglesia. Contra la falocracia », *Fotogramas* 21-10-1977.
- Delgado, Jesús (1994). « Muere el “superagente” Conesa, antiguo jefe de la Brigada Político-Social », *El País* 28-01-1994.
- Demange, Christian (2010). « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique », *ILCEA* n°13, 2010. En ligne : <http://ilcea.revues.org/index874.html>.
- Deosthale, Duleep, C. (1992). « Sex, Society and Oppression in post-Franco Cinema: the Homosexual Statement in Iglesias's *El diputado* », in Cabello-Castellet, Georges et Martí-Olivella, Jaume (eds.). *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Portland : Oregon State University, p. 10-18.
- Diario 16* (1980a). « Estreno de *Miedo a salir de noche* », 01-03-1980.
- Diario 16* (1983). « Escandalosa película sobre la Guardia Civil », 18-09-1983.
- Diario 16* (1989a). « *La estanquera de Vallecas* », 07-04-1989.
- Diario 16* (1989b). « *El pico* », 11-08-89.
- Diario 16* (1991). « *La otra alcoba* » *Diario 16* 22-03-1991.
- Díaz Maroto, Carlos (2004). « Entrevista con Carlos Aguilar », *Pasadizo.com*. En ligne : <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1254-366>.
- Dopazo, Antonio (1976). « Entrevista con Eloy de la Iglesia », *Film Guía* n°12, 02/03-1976.
- Dufour, Eric (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF.
- Dufour, Nicolas (2008). « L'Espagne, terre bénie des maîtres de l'épouvante », *Le Temps* 01-07-2008.
- Dyer, Richard (1990). *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. Londres : Routledge.
- Egido, Antonio (1979). « *El diputado*, político y homosexual », *El Periódico* 19-01-1979.
- El Alcázar* (1985). « *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia », 19-10-1985.
- El Litoral* (2013). « Vuelve el cine bizarro. Quince años buceando en los filmes más raros y desconocidos », 01-08-2013,

El Mundo (1991). « *La otra alcoba* », *El Mundo* 15-03-1991.

El Mundo (2001). « Eloy de la Iglesia », *Magazine* 25-03-2001.

El Mundo (2002). « Eloy de la Iglesia vuelve al cine 15 años después », 18-07-2002.

El Mundo (2008a). « La Guardia Civil estudia si la película *Clandestinos* ofende a la Institución », 28-03-2008.

El Mundo (2008b). « La Guardia Civil no aprecia elementos ofensivos en la película *Clandestinos* », 03-04-2008.

El País (1977a). « El argentino Cesarsky, detenido como sospechoso de asesinato », 25-01-1977.

El País (1977b). « Jorge Cesarsky sigue a disposición del juez », 28-01-1977.

El País (1977c). « Auto de prisión contra Jorge Cesarsky », 30-01-1977.

El País (1977d). « Altos cargos de la policía podrían conocer las actividades del piso de la calle de Pelayo », 01-03-1977.

El País (1977e). « El juez mantiene en la cárcel a Cesarsky », 22-07-1977.

El País (1978). « Cesarsky, condenado a seis años », 04-11-1978.

El País (1979a). « Libertad condicional para el ultraderechista Jorge Cesarsky », 03-02-1979.

El País (1979b). « Un vecino mató a “El Jaro”, de un disparo, el sábado por la noche », 28-02-1979.

El País (1979c). « California 47: investigaciones hacia los dos extremos », 28-07-1979.

El País (1979d). « “El sacerdote es un esperpento irónico”. Entrevista con Eloy de la Iglesia, director de la película », 23-05-1979.

El País (1981a). « García Carrés pasa a disposición de la autoridad militar », 01-03-1981.

El País (1981b). « García Carrés procesado por presunto delito de rebelión militar », 04-03-1981

El País (1981c). « El inspector “Billy el Niño”, separado de la lucha antiterrorista », 02-06-1981.

El País (1981d). « Los GRAPO atribuyen el atentado contra California 47 a grupos parapoliciales y a la extrema derecha », 02-07-1981.

El País (1982). « Eloy de la Iglesia estrena hoy en Madrid *Colegas*, su última película », 25-10-1982.

El País (1983a). « Premio en Portugal para *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », 02-02-1983.

El País (1983b). « La película *El pico* es una historia de padres e hijos, no una provocación », 04-10-1983.

El País (1992). « José Luis Manzano », 22-02-1992.

El País Semanal (1976). « Abortar en Londres », 03-11-1976.

- elperiodic.com* (2011). « El IVAC repasa en un nuevo ciclo las películas de culto del cine fantástico y de terror que más polémica causaron », 06-11-2011.
- El Periódico* (1979). « Soy homosexual (*El diputado*) », 25-01-1979.
- El Periódico* (1980a). « De la Iglesia muestra a los *Navajeros* tal como son », 14-10-1980.
- El Periódico* (1980b). « *Navajeros* », 17-10-1980.
- ElPaís.com* (2008). « La Guardia Civil analizará si *Clandestinos* es ofensiva para la institución », 28-03-2008. En ligne : http://cultura.elpais.com/cultura/2008/03/28/actualidad/1206658809_850215.html.
- Elu, Arantza (1983). « Bandrés hará de actor en un filme de De la Iglesia », *El País* 23-02-1983.
- Esquenazi, Pierre (2009). *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*. Paris : Éd. Hermès Lavoisier.
- Fant* (2012). Catálogo del Festival de Cine Fantástico de Bilbao nº 18, p. 19.
- Fassbinder, Rainer Werner (1975). « Six Films by Douglas Sirk », *New Left Review* nº91, 06-1975, p. 88-96.
- Feenstra, Pietsie (2002). « Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps interdits », in Berthier, Nancy (dir.). *Penser le cinéma espagnol*. Lyon : GRIMH/GRIMIA. Université Lumière-Lyon 2.
- Feenstra, Pietsie (2006). *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*. Paris : L'Harmattan.
- Feenstra, Pietsie (2009). « Corps homosexuel : le totem brisé de la famille espagnole », in Poirson-Dechonne, Marion (dir.). *Portrait de famille, CinémAction* nº132, 09-2009.
- Fernández Torres, Alberto (1980). « *Miedo a salir de noche* », *Contracampo* nº 10-11, 03/04-1980.
- Fernández, Julio (1986). « *La estanquera de Vallecas* se lanzará a la americana », *El Periódico* 31-12-1986.
- Fernández Santos, Jesús (1980). « La noche de Madrid », *El País* 05-03-1980.
- Fernández-Santos, Ángel (1983). « La película de Eloy de la Iglesia, considerada oportunista y comercial », *El País* 18-09-1983.
- Fernández-Santos, Ángel (1985a). « 33º Festival de Cine de San Sebastián: un ambiente enrarecido acompañó la proyección de *Zina*, película de alto interés en torno a Trotski », *El País* 28-09-1985.
- Fernández-Santos, Ángel (1985b). « Brochazos en una miniatura », *El País* 19-10-1985.
- Fernández-Santos, Ángel (1987). « Exceso y exageración », *El País* (Madrid) 16-04-1987.
- Fernández-Santos, Ángel (2003). « A este lado de la pantalla », *El País* 02-05-2003.
- Fernández-Ventura, L. (1977). « *La criatura* es una denuncia de la sociedad machista », *Diario 16*, 13-12-1977.
- Ferrando, Carlos (1983). « Con *El pico* llegó el escándalo », *Diario 16* 21-07-1983.

Ferrando, Carlos (1986). « Eloy de la Iglesia insiste en el cine sobre marginados en *La estanquera de Vallecas* », *Diario 16* 27-08-1986.

Ferro, Marc (1976). *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*. Paris : Hachette.

Ferro, Marc (1993). *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.

Ferro, Marc (1997). « L'empire de l'image », in Ferro, Marc et Planchais, Jean. *Les médias et l'histoire*. Paris : Editions CFPJ, p. 11-94.

Ferro, Marc (2003). *Cinéma, une vision de l'histoire*. Paris : Editions du Chêne.

Fierro Novo, Andrés (2009). *Atlas ilustrado del cine español*. Madrid : Susaeta.

Flores, Miguel Ángel (1975). « Complejo Juego de amor prohibido », *ABC* 27-09-1975.

Fluviá, Armand de (1977). « La represión legal », in López Linaje, Javier (dir.). *Grupos marginales y peligrosidad social*. Madrid : Campo abierto, p 79-102.

Fondevila, Santiago (1985). « Eloy de la Iglesia traslada los fantasmas de James al Euskadi de inicios de siglo », *La Vanguardia* 24-05-1985.

Fontcuberta, Mar (1976). « Enrique Tierno Galván, presidente del Partido Socialista Popular », *Interviú* n° 29, 09-02-1976.

Fotogramas (1981). « *La mujer del ministro* », n° 1660, 03-06-1981.

Fotogramas (2013). « Ciclo Terenci Moix en Filmoteca de Catalunya », 28-03-2013. En ligne : <http://www.fotogramas.es/Noticias/Ciclo-Terenci-Moix-en-Filmoteca-de-Catalunya>.

Foucault, Michel (1976). *La volonté de savoir : Histoire de la sexualité I*. Paris : Gallimard.

Francisco, Israel de (2010). « Una perspectiva histórica », in Francisco, Israel de ; Planes Pedreño, José Antonio et Pérez Romero, Enrique (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid : Arkadin. 21-118.

Freixas, Ramón (1980). « *Navajeros* », *Dirigido por...* n° 77, 11-1980.

Freixas, Ramón et Bassa, Joan (1996). *Expediente 'S': softcore, sexploitation, cine 'S'*. Barcelone : Futura.

Freixas, Ramón et Bassa, Joan (2005). *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelone : Paidós.

Freixas, Ramón et Bassa, Joan (2006). *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid : Jaguar.

Fuembuena, Eduardo (2012). « Concepto », *Lejos de aquí* 16-08-2012. En ligne : <http://lejosdeaquipelicula.blogspot.fr/2012/08/lejos-de-aqui-es-el-largometrajede.html>.

Gabriel y Galán, José Antonio (1979). « La muerte de "El Jaro", el bandido adolescente », *Triunfo* n° 841, 10-03-1979.

Gabriel y Galán, José Antonio (1981). *A salto de mata*. Madrid : Cátedra.

Gaceta de Madrid (1933). « Ley relativa a vagos y maleantes », n° 217, 05-08-1933, p. 874-877.

- Galán, Diego (1974). « La violencia y la ingenuidad. *La semana del asesino* », *Triunfo* n°605, 04-05-1974.
- Galán, Diego (1976). « *La otra alcoba* », *Triunfo* n° 694, 15-05-1976.
- Galán, Diego (1977a). « *Los placeres ocultos* prohibida por la censura », *Triunfo* n°730, 22-01-1977.
- Galán, Diego (1977b). « *Los placeres ocultos* », *Triunfo* n° 742, 16-04-1977.
- Galán, Diego (1977c). « *La criatura* », *Triunfo* n° 776, 10-12-1977.
- Galán, Diego (1979a). « *El diputado* », *Triunfo* n°835, 27-01-1979.
- Galán, Diego (1979b). « Eloy de la Iglesia : La ambición de un cine popular », *Triunfo* n° 838, 14-02-1979.
- Galán, Diego (1979c). « *El sacerdote* », *Triunfo* n°855, 16-06-1979.
- Galán, Diego (1981). « Caprichos de la nueva censura », *El País* 28-08-1981.
- Galán, Diego (1982). « Un cuento suburbial », *El País* 27-10-1982.
- Galán, Diego (1983). « Un cineasta entre la política y las obsesiones íntimas », *El País* 18-09-1983.
- Galán, Diego (1984a). « *El pico 2*, entre el aplauso y la polémica », *El País* 05-11-1984.
- Galán, Diego (1984b). « Precipitadas pegatinas », *El País* (Madrid) 15-11-1984, *El País* (Barcelone) 19-11-1984.
- Galán, Diego (2001). *Jack Lemmon nunca cenó aquí: trece años y un día en el Festival de Cine de San Sebastián*. Barcelone : Plaza & Janés.
- Galán, Diego (2006). « Eloy de la Iglesia, un director popular y comprometido », *El País* 23-03-2006
- Galindo, Carlos (1979). « Eloy de la Iglesia: película sobre la inseguridad ciudadana », *ABC* 16-09-1979.
- Gallego, Ferrán (2008). *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia 1973-1977*. Barcelone : Crítica.
- Gamella, Juan Francisco (1997). « Heroína en España (1977-1996) », *Claves de Razón Práctica* n° 72, 05-1997, p. 20-30.
- Gani, Léon (2006). « Déviance », in Akoun, André et Ansart, Pierre. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Le Robert / Seuil, p. 145-146.
- García Brusco, Carlos (1982). « *Colegas* », *Dirigido por...* n° 98, 11-1982.
- García Brusco, Carlos (1985). « *El pico 2* », *Dirigido por...* n° 122, 02-1985.
- García Brusco, Carlos (1986). « Fantasmas, inocentes e inquisidores. *Otra vuelta de tuerca* », *Dirigido por...* n° 139, 09-1986.
- García Brusco, Carlos (1987). « *La estanquera de Vallecas* », *Dirigido por...* n° 147, 05-1987.

García de Dueñas, Jesús (2008). *Cine español, una crónica visual: desde 1896 hasta nuestros días*. Barcelone / Madrid : Lunwerg.

García de la Puerta, Tomás (1979). « *El diputado* », *Pueblo* 24-01-1979.

García de la Puerta, Tomás (1982). « Comentando comentarios », *Pueblo* 06-03-1982.

García Manrique, Ricardo (2008). « Bioética y cine: *Colegas*: el aborto en España, 1982-2007 », *Revista de Bioética y derecho* nº 12, 01-2008, p. 19-23.

García Santesmases, Antonio (1979). « Cultura burguesa y lucha ideológica », *El Socialista* 11-02-1979.

García, Rocío (1996a). « Eloy de la Iglesia: “Mi adicción a la droga es poca cosa comparada con mi adicción al cine” », *El País* 05-05-1996.

García, Rocío (1996b). « Diez años de reflexión », *El País* 05-05-1996.

García, Rocío (1996c). « Emotivo homenaje a Eloy de la Iglesia de los actores de sus películas », *El País* 24-09-1996.

Garcival (1973). « *Una gota de sangre... como una catarata* », *ABC* 28-08-1973.

Garsault, Alain (1975). « Le bal du vaudou », *Positif* nº 165, 01-1975, p. 71.

Geli, Carles (2012). « Javier Cercas: “La guerra de mi generación fue la heroína” », *El País* 26-09-2012.

Godin, Marc (1994). *Gore, autopsie d'un cinéma*. Paris : Editions du Collectionneur.

Gómez Parra, Rafael (1991). *GRAPO. Los hijos de Mao*. Madrid : Editorial Fundamentos.

Gómez, Carlos (1979). « El paro en España /1. Características y causas del desempleo », *El País* 17-06-1979.

Gómez, Carlos (2012). « La representación de la delincuencia juvenil: el cine quinqu durante la transición a la democracia », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.

Gómez, Concha (2012). « Los quinquis: Los alegres bandoleros de la Transición », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro (1989). *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao : Mensajero

Goodman, Walter (1985). « De la Iglesia's *El diputado* », *The New York Times* 01-11-1985.

Gorina, Alejandro (1981). « *La mujer del ministro*. La tortilla política española cae despanzurrada », *El Noticiero Universal* 22-09-1981.

Gracia, Fernando (1979). « El terror está manipulado », *Diario 16* 23-09-1979.

Gracia, Fernando (1980). « Según su director, Eloy de la Iglesia, *Miedo a salir de noche* es una película optimista », *Diario 16* 05-03-1980.

Guadiana (1975). « Los españoles ante la homosexualidad », nº 17, 08/22-08-1975.

Guarner, José Luis (1982). « *Colegas* », *El Periódico* 11-11-1982.

- Guarner, José Luis (1984). « *El pico* », *La Vanguardia* 16-11-1984.
- Guarner, José Luis (1987). « *La estanquera de Vallecas* », *La Vanguardia* 18-04-1987.
- Gubern, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelone : Península.
- Halleck, Mark (1985). « *Confessions of a Congressman* », *Los Angeles Times* 11-1985.
- Harris, Derek (ed., 1999). *Un Río, un Amor / Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda. Madrid : Cátedra.
- Hastings, Michel ; Passard, Cédric et Rennes, Juliette (2009). « Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine », *Mots. Les langages du politique*, n° 91, p. 5-17.
- Heitz, Françoise (2001). *Pilar Miró. Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*. Arras : Artois Presses Université.
- Heras, Jesús de las et Villarín, Juan (1974). *La España de los quinquis*. Barcelone : Planeta.
- Heras, José Antonio de las (1982). « Eloy de la Iglesia. El hombre que le ha cortado el pelo al hijo de la Lola », *Pueblo* 16-07-1982.
- Herdero, Carlos F. (1989) « El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y la democracia. Historia de un desencuentro », in Vicente J. Benet *et al. Escritos sobre el cine español (1973-1987)*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 17-31.
- Herdero, Carlos F. (1996). « Eloy de la Iglesia: un cineasta necesario », *Diario 16* 25-09-1996.
- Herdero, Carlos F. (1998). « IIEC-EOC », in Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. p. 465-467.
- Hernández Les, Juan (1979). « *El diputado* », *Mundo Obrero* 02-02-1979.
- Hernández Ruiz, Javier et Pérez Rubio, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelone : Paidós.
- Hernández Ruiz, Javier et Pérez Rubio, Pablo (2005). « Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983) », in Castro de Paz, José Luis ; Pérez Perucha, Julio et Zunzunegui, Santos (dir.). *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Corogne : Vía Láctea, p. 178-253.
- Hidalgo, Manuel (1982). « *Colegas*, debut cinematográfico de los hijos de Lola Flores », *Diario 16* 14-10-1982.
- Hidalgo, Manuel (1983a). « Arrojar a los pies del caballo », *Diario 16* 18-09-1983.
- Hoberman, J. et Rosenbaum, J. (1983). *Midnight Movies*. New York : Da Capo Press.
- Hobsbawm, Eric (1983 [1959]). *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelone : Ariel.
- Hobsbawm, Eric (2001 [1969]). *Bandidos*. Barcelone : Crítica.
- Holden, Stephen (2004). « Bulgarian Lovers », *The New York Times* 30-04-2004.
- Hoja del lunes* (1980). « *Miedo a salir de noche* », 10-03-1980.

- Hopewell, John (1986). *Out of the past*. Londres : British Film Institute.
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid : El Arquero.
- Huerta, Miguel Ángel (2003). « Los novios búlgaros », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 249-250.
- Hueso, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelone : Ariel.
- Iglesia, Eloy de (1980). « Yo tengo miedo a salir de noche », *Pueblo* 06-03-1980.
- Iglesia, Eloy de la (1972). « Carta abierta a Fernando Méndez Leite », *Nuevo Fotogramas* n°1240, 21-07-1972.
- Iglesia, Eloy de la (1977a). « Denunciaremos legalmente la censura », *Nuevo Fotogramas* n°1476, 28-01-1977.
- Iglesia, Eloy de la (1977b). « Escriben sus directores: *La criatura*, de Eloy de la Iglesia », *Diez Minutos* extra otoño 1977.
- Iglesia, Eloy de la (1981). Fragmento del guión de *Galopa y corta el viento*, *Contracampo* n° 25-26, 11/12-1981.
- Iglesias, Julio César (1979). « Un vecino mató a “el Jaro”, de un disparo, el sábado por la noche », *El País* 28-02-1979.
- Insausti, Mikel (1983). « La sobredosis », *Egin* 18-09-1983.
- J. H. (1972). « Algo amargo en la boca de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 20-06-1972.
- J. R. (1980). « Miedo a salir de noche. Los extremos se tocan », *El Correo Catalán* 29-02-1980.
- James, Henry (1999 [1898]). *Le tour d'écrou*. Paris : Flammarion.
- Jancovich, Mark *et.al.* (2003). *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester : Manchester University Press.
- Janeiro, Juan Francisco (1979). « “Me gustan más las Leyes Fundamentales que la Constitución”, Juan García Carrés », *El País* 01-12-1979.
- Javeau, Claude (1997). *Leçons de sociologie*. Paris : Armand Colin.
- Journot, Marie-Thérèse (2002). *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan.
- Jullier, Laurent (2012). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris : La dispute.
- Justel, Manuel (1992). « Edad y Cultura Política », *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n° 58, p. 57-93
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkerley / Londres : University of California Press.
- Lagunero, Paloma (1980). « Eloy de la Iglesia: “Yo también soy un marginado” », *La Calle* 26-02-1980.
- Lahosa, J. E. (1973). « Una gota de sangre para morir amando », *Nuevo Fotogramas* n° 1305, 17-10-1973.

- Lara, Antonio (1985). « *Otra vuelta de tuerca*. Henry James visto por Eloy de la Iglesia », *Ya* 28-10-1985.
- Lara, Fernando (1979). « A por los 300 millones », *La Calle* (Madrid) 30-01/05-02-1979.
- Lara, Fernando (2004). « La Transición española a través del cine », in Amo, Alfonso del *et al. Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanca : Junta de Castilla y León, p. 123-138.
- Lara, Julián (2013). « *Here Comes The Devil*: entrevista a Adrián García Bogliano », *Scifiworld* 14-11-2013. En ligne : <http://www.scifiworld.es/entrevistas/entrevistas/here-comes-the-devil-entrevista-a-adrian-garcia-bogliano>.
- Lardín, Rubén (2011). *Ven y mira. El cine fantástico y de terror en la zona prohibida*. Saint-Sébastien : Donostia Kultura.
- Larraz, Emmanuel (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris : Éditions du Cerf.
- Lavail, Christine (2007). « Les femmes et la Section féminine de la Phalange », in Belmonte, Florence (dir.). *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Paris : Ellipses.
- La Vanguardia* (1980). « El Ayuntamiento de Madrid patrocina el estreno de *Miedo a salir de noche* », 02-03-1980.
- La Vanguardia* (2014). « *Ártico* trae a la Berlinale un homenaje al cine social español de los ochenta », 12-02-2014.
- Lázaro Reboll, Antonio (2002). « Masculinidades genéricas: tomas criminales en *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) », *Dossiers feministes* n° 6. *Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, p. 171-186.
- Lázaro Reboll, Antonio et Willis, Andrew (eds.) (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester : Manchester University Press.
- León, Ignacio (1976). *Los quinquis: una minoría marginada*. Barcelone : Bruguera.
- León, Víctor (1986). *Diccionario de argot español*. Madrid : Alianza Editorial.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2008). « *Diferente* (1962) de Luis María Delgado : un regard différent sur le corps du mâle en plein franquisme », in *Image et corps. Les Cahiers du GRIMH* n° 5. Lyon : Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LCE, p. 463-470.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2009). « De quelques manipulations dans *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition », in *Image et Manipulation. Les Cahiers du GRIMH* n° 6. Lyon : Université Louis Lumière Lyon 2-GRIMH/LCE, p. 357-371.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2010). « Un "canon" peut en cacher un autre : les ambiguïtés de la virile camaraderie militaire dans les films espagnols de guerre nationalistes, à travers *¡Harka!* (1941) et *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña », *Lectures du genres* n° 7 : *Genre, canon et monstruosité*. Disponible en ligne : http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/Le_Vagueresse_.html.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2012). « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », *Mélanges de la Casa de Velázquez* n° 42, p. 125-141

Le Vagueresse, Emmanuel (2014). « *Galopa y corta el viento : histoire d'un film impossible (sur un synopsis inédit d'Eloy de la Iglesia)* ». Dijon : *Hispanística XX* (à paraître).

Libération (2006). « Le cinéaste espagnol Eloy de la Iglesia disparaît », 27-03-2006.

Linz, Juan José et Stepan, Alfred (1996). *Problems of democratic transition and consolidation: Southern Europe, South America and Post-Communist Europe*. Baltimore : John Hopkins University Press.

Llinás, Francisco (1980). « *Navajeros* », *Contracampo* n° 17, 12-1980.

Llinás, Francisco (1987). *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid : Imagfic.

Llinás, Francisco et Téllez, José Luis (1981). « El primer plano y el aceite de colza. Entrevista con Eloy de la Iglesia », *Contracampo* n° 25-26, 11/12-1981, p. 27-36.

Llorens, Antonio (1998). « Los desarraigados en el cine policíaco español. Dos décadas imposibles (1950/1970) », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 45-59.

L.L.S. (1976). « *La otra alcoba, problema humano en un ambiente artificial* », *ABC* 08-05-1976.

Loma, Santi (2011). « Pedro Cid: "Eloy de la Iglesia y José Luis Manzano soñaban juntos" », *Cine con sentido* 05-12-2011.

En ligne : <http://cineconsentido.blogspot.fr/2011/12/pedro-cid-eloy-de-la-iglesia-y-jose.html>.

Lombardero Álvarez, Jorge (1999). « Maeztu y la Hispanidad », *El Basilisco* n° 25, p. 51-60.

López i Llaví, José María (1987). « Un estanc peculiar », *Avui* 19-04-1987.

Losilla, Carlos (1989). « Legislación, industria y escritura », in Hurtado, José A. et Picó, Francisco M. (eds.). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 33-43.

Losilla, Carlos (1996). « En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués », in Aguilar, Carlos *et. al.* *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián. p. 49-77.

Loygorri, Emilio G. (1980a). « *Miedo a salir de noche* », *El Imparcial* 08-03-1980.

Loygorri, Emilio G. (1980b). « *Navajeros* », *El Imparcial* 17-10-1980.

Lozano, S. (1984). « *El pico 2, una película valiente y dura* », *TeleIndiscreta* 17-12-1984.

McNair, Brian (2002). *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire*. Londres : Routledge.

Mainer, José Carlos et Juliá, Santos (2000). *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid : Alianza.

Maqua, Javier et Pérez Merinero, Carlos (1976). *Cine español ida y vuelta*. Valence : Fernando Torres.

Marche, Guillaume (2002). « Marginalité, exclusion, déviance », in Menegaldo, Hélène (dir.). *Figures de la marge, marginalité et identité dans le monde contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 41-57.

Marinero, Francisco (1977). « Sobre la degradación », *Diario 16* 08-12-1977.

- Marinero, Francisco (1982). « Relato ejemplar y moralizante », *Diario 16* 27-10-1982.
- Marinero, Francisco (1983). « *El pico* », *Diario 16* 08-10-1983.
- Marinero, Francisco (2006). « Eloy de la Iglesia, el director de *El pico* », *El Mundo* 25-03-2006
- Marinero, Manolo (1980). « *Navajeros* », *Diario 16* 09-10-1980.
- Marqués, José Luis (1996). « Volver a Zarauz: amor y sexo », in Aguilar, Carlos *et. al. Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 79-94.
- Marsh, Steven (2009). « Doubles contraintes : dissonance, désir et dissidence dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia », in Feenstra, Pietsie (dir.). *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, *CinémAction* n° 130, p. 59-65.
- Martí, Octavi (1982). « Eloy de la Iglesia presenta el film *Colegas*, que trata sobre el aborto », *El País* 31-10-1982.
- Martí, Octavi (1983). « Anécdotas para engañar el tedio », *El País* 04-10-1983.
- Martialay, Félix (1980). « *Miedo a salir de noche* », *El Alcázar* 25-03-1980.
- Martialay, Félix (1982). « *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 14-11-1982.
- Martialay, Félix (1983). « *El pico* », *El Alcázar* 15-10-1983.
- Martínez, Jesús (1978). « Eloy de la Iglesia: “La izquierda reprime el sexo” », *Diario 16* 18-08-1978.
- Martínez, Jesús (1979). « Eloy de la Iglesia defiende a *El diputado*: “Existe un divorcio claro entre crítica y público” », *Diario 16* 23-02-1979.
- Martínez, Josefina (2006). « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social* n° 54, p. 85-88.
- Martínez, Luis (1997). « *Colegas* », *El País* 14-03-1997.
- Martínez, Luis (1998a). « *El pico* », 23-04-1998.
- Martínez, Luis (1998b). « *Otra vuelta de tuerca* », *El País* 07-05-1998.
- Martínez, Raimundo (1977). « Eloy de la Iglesia: “Huyo de las dobles intenciones para que se me entienda mejor” », *El Noticiero Universal* 07-10-1977.
- Martínez, Raimundo (1978). « Eloy de la Iglesia. “Funcionan con moral burguesa” », *El Noticiero Universal* 21-10-1978.
- Martín Vigil, José Luis (1982). *Los niños bandidos*. Barcelone : Planeta.
- Masó, Ángeles (1977a). « La luz roja a *Los placeres ocultos*. Eloy de la Iglesia no piensa alterar la integridad de su película », *La Vanguardia* 15-02-1977.
- Masó, Ángeles (1977b). « Las curiosas salidas de la marginación del individuo, según Eloy de la Iglesia », *La Vanguardia* 07-10-1977.
- Masó, Ángeles (1978a). « *El diputado* », *La Vanguardia* 25-10-1978.
- Masó, Ángeles (1978b). « *La criatura* », *La Vanguardia* 08-11-1978.

- Masó, Ángeles (1980). « Miedo a salir de noche », *La Vanguardia* 01-03-1980.
- Masó, Ángeles (1981). « Política-ficción con sexo... *La mujer del ministro* », *La Vanguardia* 23-09-1981.
- Matellano, Víctor (2011). *Spanish Exploitation : sexo, sangre y balas*. Madrid : T&B Editores.
- Mauri, Fabián (1998). *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*. La Corogne : Montaner.
- Maza, Cristina (1981). « La S de *La mujer del ministro* », *Hoja del Lunes* 10-08-1981.
- Melero Salvador, Alejandro (2004). « New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy in Spain: de la Iglesia's *El diputado* (1978) », in Marsh, Steven et Nair, Parvati (eds.). *Gender and Spanish Cinema*. Oxford : Berg. p. 87-102.
- Melero Salvador, Alejandro (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid : Notorious.
- Melero Salvador, Alejandro (2011a). « Armas para una narrativa del sexo: transgresión y cine "S" », in Palacio, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva, p.126-144.
- Melero Salvador, Alejandro (2011b). « Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo », *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* n° 44. p. 61-75.
- Melero Salvador, Alejandro (2013). « La homosexualidad en el cine franquista », *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista* n°. 12, 2013. p. 107-124. Disponible en ligne [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/12-2013/Clepsydra%2012%20\(2013\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/12-2013/Clepsydra%2012%20(2013).pdf)
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (1971). « Los mercheros, mal llamados quinquis », *Triunfo* n°475, 6-11-1971, p. 19-25.
- Méndez-Leite, Fernando (1972). « Algo amargo en la boca », *Nuevo Fotogramas* n° 1237, 30-06-1972.
- Méndez-Leite, Fernando (1977). « Último veto de la censura: *Los placeres ocultos* », *Diario 16* 26-01-1977.
- Méndez-Leite, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Madrid : Ediciones Rialp.
- Mendicutti, Eduardo (1993). *Los novios búlgaros*. Barcelone : Tusquets.
- Mendicutti, Eduardo (2006). « El más excesivo de nuestros directores », *El Mundo Magazine* 31-12-2006.
- Mendras, Henri (2003 [1967]). *Eléments de sociologie*. Paris : Armand Colin.
- Menegaldo, Hélène (dir., 2002). *Figures de la marge, marginalité et identité dans le monde contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Mérida de San Román, Pablo (2002). *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelone : Larousse.
- Merino Acebes, Azucena (1994). *Diccionario de directores de cine español*. Madrid : J.C.

- Mira, Alberto (1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelone : Ediciones de la Tempestad.
- Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelone / Madrid : Egales.
- Mira, Alberto (2006). « Cine y homosexualidad: ¿por qué no? », in Mira, Alberto (dir.). *La mirada homosexual. Archivos de la Filmoteca* n° 54, p. 8-21.
- Mira, Alberto (2006). « El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español », in Mira, Alberto (dir.). *La mirada homosexual. Archivos de la Filmoteca* n°54, p. 70-97.
- Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelone / Madrid : Egales.
- Miró, Pilar (1985), « Cine español versus Mercado Común », *El País* 12-07-1985.
- Moine, Raphaëlle (2002). *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Moine, Raphaëlle ; Rollet, Brigitte et Sellier, Geneviève (2009). « Préface », in *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écran*. Paris : L'Harmattan, p. 11-14.
- Molina Foix, Vicente (1968). « Cineastas independientes, una tendencia del cine español », *Nuestro Cine* n° 77-78, 11/12-1968, p. 68-90.
- Molina Foix, Vicente (1981). « Con La Iglesia hemos topado. *La mujer del ministro* », *Fotogramas* n° 1667, 10-1981.
- Monferrer Tomás, Jordi M. (2003). « La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva », *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n°102, p. 171-204.
- Monferrer Tomás, Jordi M. et Calvo, Kerman (2001). « Homosexualidad y Peligrosidad Social », *El Mundo* 30-9-2001.
- Monterde, José Enrique (1978b). « *El diputado* », *Dirigido por...* n° 59, 11-1978.
- Monterde, José Enrique (1983). « *El pico* », *Dirigido por...* n° 108, 10-1983.
- Monterde, José Enrique (1989). « El cine histórico durante la transición política », in Hurtado, José A. et Picó, Francisco M. (eds.). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 45-63.
- Monterde, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja 1973-1992*. Barcelone : Paidós.
- Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Montero, Laureano (2008). « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique "politiquement incorrecte" de la Transition », in Orsini-Saillet, Catherine (ed.). *Mémoire(s), représentation et transmission dans le monde hispanique (XX^e- XXI^e siècles)*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 441-451.
- Montero, Laureano (2010a). « De *El diputado* à *El pico 2* : la Transition derrière les barreaux », in Dumas, Christophe et Fisbach, Eric (eds.). *Récits de prison et d'enfermement*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, p. 129-136.

Montero, Laureano (2010b). « El cine quinqué o el lado oscuro de la transición española », in Doppelbauer, Max et Saringen, Kathrin (eds.). *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción a la voz marginal*. München : Martin Meidenbauer, p. 123-138.

Montero, Laureano (2011a) « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqué », in Fretel, Hélène et Iglesias, Cécile (eds.). *Discours et genres rebelles : culture hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 87-104

Montero, Laureano (2011b). « Un nouveau visage de l'horreur : transgressions génériques dans *La semana del asesino / Cannibal man* (Eloy de la Iglesia, 1972) », in Orsini-Saillet, Catherine (ed.). *Transmission/Transgression*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 365-375.

Montero, Laureano (2012a). « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia : une chronique marginale de la Transition », in Bernon-Gerth, Anne-Marie ; Crips, Liliane ; Gabriel, Nicole et Richer-Rossi, Françoise (dir.). *Les médias à l'épreuve du réel*. Paris : Michel Houdiard Editeur, p. 59-70.

Montero, Laureano (2012b). « Mon cinéma est comme un journal : les films d'Eloy de la Iglesia comme chronique de la Transition », *Savoirs en Prisme* n°1, p. 103-118. Disponible en ligne : http://www.univ-reims.fr/site/autre/savoirs-en-prisme/archives/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35239.pdf

Montero, Laureano (2014). « Un éléphant dans un magasin de porcelaine ? Eloy de la Iglesia adapte Henry James ». Dijon : Hispanística XX (à paraître).

Montero, Rosa (1977). « *Los placeres ocultos*, de Eloy de la Iglesia », *Fotogramas* 04-02-1977.

Montiel, Alejandro (2005). « Días inolvidables. La recepción del cine español de la Transición en los editoriales de *Contracampo* », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (coords.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia* n° 13/14, p. 257-273.

Morán, María de la Luz (1997). « ¿Y si no voto, qué? La participación política en los años ochenta », in Cruz, Rafael et Pérez Ledesma, Manuel (eds.). *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid : Alianza Editorial, p. 359-386.

Moreno, Marcos (2011). « Jamás hubo transición en España », *Kaosenlared.net* 03-10-2011. En ligne : <http://old.kaosenlared.net/noticia/jamas-hubo-transicion-espana>.

Muñoz, Amparo et Fernández, Miguel (2005). *La vida es el precio*. Barcelone : Ediciones B.

Muñoz, Diego (1986). « Eloy de la Iglesia vuelve al cine de denuncia social en su nueva película *La estanquera de Vallecas* », *La Vanguardia* 03-09-1986.

Muñoz, Diego (1996). « Entrevista a Eloy de la Iglesia, cineasta », *La Vanguardia* 24-09-1996.

Muñoz, Irene (1978). « *La criatura* », *Dirigido por...* n° 50, 01-1978.

Navarro, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelone : Anagrama.

Nega (LCDM) (2011). « El cine español y la guerra civil: apuntes al eterno debate », *Kaosenlared.net* 30-01-2011. En ligne : <http://old.kaosenlared.net/noticia/cine-espanol-guerra-civil-apuntes-eterno-debate>.

- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelone : Paidós.
- Nourmand, Tony et Marsh, Graham (2005). *Exploitation. Poster Art*. Londres : Aurum Press.
- Nueva Andalucía (1978). « *El diputado*, una película que dará que hablar. Charla con su director, Eloy de la Iglesia », 19-11-1978.
- Nuevo Diario (1971). « *El techo de cristal* de Eloy de la Iglesia », 09-05-1971.
- Núñez, C. (1982). « Eloy de la Iglesia y su equipo presentan en Barcelona una película sobre la marginación juvenil », *El Periódico* 31-10-1982.
- Obregón, Antonio de (1971) « Progresos del género intriga », *ABC* 07-05-1971.
- Ogien, Albert (1999). *Sociologie de la déviance*. Paris : Armand Colin.
- Olmeda, Fernando (2004). *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco*. Madrid : Oberon.
- Ordóñez, Marcos (1978). « Eloy de la Iglesia. Del esperpento a la dialéctica », *Fotogramas* 30-06-1978.
- Ordóñez, Marcos (1983). « Abertzalismo y drogas: polémica asegurada con *El pico* de Eloy de la Iglesia », *El Correo Catalán* 03-09-1983.
- Orientaciones, Revista de homosexualidades* (2004). *Monográfico: Represión franquista*. n°7.
- Ortiz Heras, Manuel (2004). « Historiografía de la Transición », in *La transición a la democracia en España. Historia y fuentes documentales*. VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. Guadalajara : Anabad Castilla-La Mancha, p. 223-240.
- Padura, Monty (1977). « Eloy de la Iglesia: el homosexualismo en el cine », *Catalunya Express* 19-10-1977.
- Palacio Arranz, M. (2002). « Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática », *Área Abierta*, 01- 2002. En ligne : <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0202230004A/4276>.
- Palacio, Manuel (dir., 2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Palacios, Jesús (1998). « Ni rebeldes ni causa. Los años 90 », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 113-140.
- Pardo García, Pedro Javier (2010). « Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*) », in Pérez Bowie, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 45-102.
- Parra, Pilar (1982). « La noche triunfal de los hermanos Flores », *Diario 16* 27-10-1982.
- Pastor Petit, Domingo (1979). *El bandolerismo en España*. Barcelone : Plaza & Janés.
- Peary, Danny (1981). *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York : Dell.

Peláez Paz, Andrés (1997). « *La semana del asesino* », in Pérez Perucha, Julio (coord.). *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid : Cátedra. p. 692-694.

Peláez, Jesús (1972); « *Cuadrilátero de Eloy de la Iglesia*», *El Alcázar* 11-08-1972.

Peláez, Jesús (1973a). « *Nadie oyó gritar de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 31-08-1973.

Peláez, Jesús (1973b). « *Una gota de sangre para morir amando de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 03-09-1973.

Peláez, Jesús (1974). « *La semana del asesino de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 02-05-1974.

Pérez Argilés, Valentín (1955). *Discurso sobre la homosexualidad*. Saragosse : Academia de Medicina

Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pérez Gómez, Ángel (1982). « *Crónica suburbana* », *Informaciones* 30-10-1982.

Pérez Gómez, Ángel et Martínez Montalbán, José Luis (1979). *Cine español 1951/1978: Diccionario de directores españoles*. Bilbao : Mensajero.

Pérez Perucha, Julio (1986). « *Otra vuelta de tuerca* », *Contracampo* n° 40-41, automne 1985/hiver 1986.

Pérez Perucha, Julio (coord., 1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*. Madrid : Cátedra.

Pérez Perucha, Julio et Ponce, Vicente (2011 [1986]). « *Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español* », in Palacio, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 223-268.

Pérez Quintanilla, Miguel (1981). « *La mujer del ministro: film de política ficción en clave española* », *El Noticiero Universal* 19-09-1981.

Perláez, E. et Fernández C. (2003). « *Eloy de la Iglesia estrena en Málaga Los novios búlgaros tras 15 años alejado del cine*», *El País Andalucía* 30-04-2003.

Pezzi, Elena (1985). « *Un estudio sobre el posible origen morisco de los quinqués* », in *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*. Madrid : Instituto Hispano-Árabe de Cultura, p. 443-462.

Picas, Jaime (1969). « *Algo amargo en la boca* », *Nuevo Fotogramas* n° 1101, 21-11-1969.

Picas, Jaime (1970). « *Cuadrilátero* », *Nuevo Fotogramas* n° 1135, 17-07-1970.

Picas, Jaime (1971). « *Techo de cristal* », *Nuevo Fotogramas* n° 1197, 24-09-1971.

Picas, Jaime (1972). « *La semana del asesino* », *Nuevo Fotogramas* n° 1235, 16-06-1972.

Picas, Jaime (1973). « *Nadie oyó gritar* », *Nuevo Fotogramas* n° 1277, 06-04-1973.

Picas, Jaime (1976). « *Juego de amor prohibido* », *Nuevo Fotogramas* n°1426, 13-02-1976.

Pinel, Vincent (2006). *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse.

- Planes Pedreño, José Antonio (2010). « Una perspectiva temática y transversal », in Francisco, Israel de; Planes Pedreño, José Antonio et Pérez Romero, Enrique (eds). *La mujer en el cine español*. Madrid : Arkadin, p. 163-293.
- Plaza, J.M. (1981). « Hoy se estrena *La mujer del ministro*, una película política, clasificada S », *Diario 16* 27-08-1981.
- Pollack, Michael (1988). *Les homosexuels et le sida*. Paris : Métailié.
- Ponce, Vicente (1982). « *Colegas* », *Contracampo* n° 31, 11/12-1982.
- Ponce, Vicente (1984). « *El pico II*, Eloy de la Iglesia, vuelta sobre un argumento agotado », *Liberación* 16-11-1984.
- Portugal, Xabier (1996). « Eloy de la Iglesia, mirando hacia atrás sin ira », *Festival de San Sebastián* 19-09-1996.
- Prat, Inés (1985a). « Eloy de la Iglesia rueda *Otra vuelta de tuerca* trasladando la novela de James al País Vasco », *Diario 16* 17-06-1985.
- Prat, Inés (1985b). « Eloy de la Iglesia: “Comprendo la incompreensión” », *Diario 16* 17-06-1985.
- Prédal, René (2004). *La critique de cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Pueblo (1971). « *El techo de cristal: confirmación de una gran actriz* », 11/05/1971.
- Pueblo (1976). « *La otra alcoba* », 11-05-1976.
- Pueblo (1977). « *Los placeres ocultos* », 19-04-1977.
- Pueblo (1980). « *Navajeros* », 10-10-1980.
- Pueblo (1983). « *El pico* », 20-09-1983.
- Puigdomènech, Jordi (2007). *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid : JC. Clementine.
- Quílez Esteve, Laia (2012). « Retratos “impertinentes”: Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la transición », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.
- Ramos Alquezar, Sergi (2009). « Violence et sexualité dans le film criminel espagnol de la fin du franquisme », in Moine, Raphaëlle ; Rollet, Brigitte et Sellier, Geneviève. *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écran*. Paris : L’Harmattan, p. 205-216.
- Ramos, Pablo (1975). « *Juego de amor prohibido* de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 16-10-1975.
- Rentero, Juan Carlos (1992). *Diccionario de directores*. Madrid : J.C.
- Riambau, Esteve (1995). « El periodo ‘socialista’ 1982-1992 », in Gubern, Román *et. al.* *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra, p. 399-454.
- Riambau, Esteve (1997). « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », in Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia* n°1, p. 171-184.

- Riambau, Esteve (1998). « Sindicato Nacional del Espectáculo », in Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*, p. 823-824.
- Riambau, Esteve (1999). *Pepón Coromina, un productor con carisma*. Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Riambau, Esteve et Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español, estado dependencias y mercado*. Madrid : Cátedra / Filmoteca Española.
- Ricœur, Paul (1983). *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*. Paris : Editions du Seuil.
- Risterucci, Pascale (2008). « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Barillet, Julie et al. *L'Enfant au cinéma*. Arras : Artois Presses Université, p. 71-86.
- Rodrigues, Denis (2012). *La Transition en Espagne, les enjeux d'une démocratisation complexe (1975-1986)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Rodríguez, Eduardo et Gómez, Concha (1997). « El cine de la democracia », in Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia n°1*, p. 185-224.
- Roldán Larreta, Carlos (1999). *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Saint-Sébastien : Eusko Ikaskuntza.
- Romero de Andrés, Carmelo (2009). « Premio Eloy de la Iglesia », *La Opinión* 23-02-2009.
- Romero de Andrés, Carmelo (2004). « *La naranja mecánica* en España », in Urra, Javier et al. *Jauría humana: cine y psicología*. Barcelone : Gedisa, p. 48-49.
- Roscoe, Jane et Hight, Craig (2001). *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester : Manchester University Press.
- Roses Campos, S. y Díaz Del Pino, A. (2004). « El cine comercial de la Transición: Mariano Ozores, transmisión de valores y libertad de expresión », in *25 años de libertad de expresión. Actas del VII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. CD-ROM.
- Roth-Bettoni, Didier (2007). *L'homosexualité au cinéma*. Paris : La Musardine.
- Rouyer, Philippe (1997). *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris : Editions du Cerf.
- Rubio, Miguel (1974). « *La semana del asesino* de Eloy de la Iglesia », *Nuevo Diario* 27-04-1974.
- Rubio, Teresa (1983). « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que crea polémica », *El Periódico* 18-09-1983.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1980). « *Miedo a salir de noche*: la violencia cotidiana », *Diario de Barcelona* 29-02-1980.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1981). « *La mujer del ministro*: desmadre a lo Eloy de la Iglesia », *Diario de Barcelona* 20-09-1981.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1982). « Marginación forzosa », *Diario de Barcelona* 04-11-1982.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1983a). « Con *El pico*, Eloy de la Iglesia provocará polémica », *Diario de Barcelona* 02-09-1983.

- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1983b). « *El pico: el fabuloso cine tremendista de De la Iglesia* », *Diario de Barcelona* 25-09-1983.
- Ruiz, Jesús (1982). « *Colegas. Escándalo y moralina* », *El Correo Catalán* 07-11-1982.
- Ruiz, Jesús (1984). « *El pico 2, nunca segundas partes...* », *El Correo Catalán* 21-11-1984.
- Russo, Vito (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York : Harper & Row.
- Sabater Tomás, Antonio (1962). *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes*. Barcelone : Editorial Hispanoeuropea.
- Sánchez Costa, J.J. (1984). « Eloy de la Iglesia insiste en su reflexión sobre la Guardia Civil », *El Periódico* 11-11-1984.
- Sánchez Ferreruela, Fernando (2012). « El tratamiento de los motivos católicos en el cine español de la Transición. El caso paradigmático de *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia (1977) », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, CD-ROM.
- Sánchez Harguindey, Ángel (1977). « La censura cinematográfica vuelve al ataque: hay que conseguir la disolución de los organismos censores », *El País* 17-02-1977.
- Sánchez Harguindey, Ángel (1980). « Eloy de la Iglesia: “Navajeros es una película entre la crónica y el cómic” », *El País* 05-10-1980.
- Sánchez Soler, Mariano (2010). *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España 1975-1983*. Madrid : Península, 2010.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995) « El cine español y la transición », in Monleón, José (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid : Akal. p. 85-99.
- Sánchez, Alfonso (1972). « *Algo amargo en la boca* », *Informaciones* 24-06-1972.
- Sánchez, Alfonso (1976). « *La otra alcoba* », *Informaciones* 08-05-1976.
- Sánchez, Alfonso (1977). « *La criatura* », *Informaciones* 05-12-1977.
- Sánchez, Alfonso (1979). « *El diputado* », *Informaciones*, 25-01-1979.
- Sánchez, Mariano (1996). « Eloy de la Iglesia: “Me tomo este homenaje como una especie de encuentro que reactive mi profesionalidad, no que la esculpa en una lápida” », *Cinemanía* nº 12, 09-1996, p. 72-74.
- Sánchez, Mariano (1998). « Víctimas de la pasión y el olvido », *Cinemanía* 28-01-1998, p. 124-127.
- Sánchez-Biosca, Vicente et Benet, Vicente J. (2011). *Les enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*. Paris : L’Harmattan.
- Sánchez Rodríguez, Eleuterio (2007 [1979]). *El Lute, camina o revienta*. Barcelone : Books4pocket.
- Sánchez Rodríguez, Eleuterio (2005 [1981]). *Mañana será libre*. Córdoba : Almuzara.
- Santa Cecilia, Carlos G. (1988). « “El Pirri” aparece muerto por sobredosis en Vicálvaro », *El País* 10-05-1988.

Santos Fontenla, César (1977a) « *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia », *Sábado Gráfico* 30-04-1977.

Santos Fontenla, César (1977b). « *La criatura*, de Eloy de la Iglesia », *Sábado Gráfico* 10-12-1977.

Santos Fontenla, César (1982). « *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 27-10-1982.

Santos Fontenla, César (1983). « *El pico*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 05-10-1983.

Santos Fontenla, César (1985). « *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia », *ABC* 20-10-1985.

Santos Fontenla, César (1989). « *La estanquera de Vallecas* », *ABC* 14-04-1989.

Santos Torres, José (1995). *El bandolerismo en España. Una historia fuera de la ley*. Madrid : Temas de hoy.

Sardá, Juan (2012). « Paco León: “Se consume más audiovisual que nunca y se gana menos que nunca” », *El Cultural* 05-07-2012.

Sartori, B. (1997). « Chatarra humana. Javier Maqua vuelve al cine con una dura historia sobre marginados », *Metrópoli* 29-08-1997.

Sastre, Alfonso (1971). « Viaje a los quinquilleros », *Triunfo* n° 452, 30-01.1971.

Saz, Sara M. (1996). « Society and Film in Post-Franco Spain: *Confessions of a Congressman* as a Quirk of Tradition », *Cinefocus* n° 4. p. 64-71.

Schaeffer, Eric (1999). *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films (1919-1959)*. Durham / Londres : Duke University Press.

Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction*. Paris : Editions du Seuil.

Scifiworld (2012). « *El buque maldito* presenta: *La semana del asesino* », 02-04-2012. En ligne : <http://www.scifiworld.es/home/cine/el-buque-maldito-presenta--la-semana-del-asesino>.

Sconce, Jeffrey (2007). *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham / Londres : Duke University Press.

Seguin, Jean-Claude (1994). *Histoire du cinéma espagnol*. Paris : Nathan.

Semprún Maura, Carlos (1977). « Ocultos no, inexistentes », *Diario 16*, 15-04-1977.

Serra, Catalina (2009). « Sexo, drogas y rumba pop », *El País* 26-05-2009.

Serrano Sanz, José María (1994). « Crisis económica y transición política », *Ayer* n° 15 *La transición a la democracia en España*, p. 135-164.

Sherry, J. J. (1992a). « José Luis Manzano, actor protagonista de *El pico* y *La estanquera de Vallecas* en prisión : “Me arrepiento de haber conocido el mundo de las drogas” », *Interviú* n° 819, 09-01-1992.

Sherry, J. J. (1992b). « Abandonado, enfermo y solo », *Interviú* n° 828, 16-03-1992.

Shipka, Danny (2011) *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*. Jefferson : McFarland & Company.

- Silió, Elisa (2002). « Eloy de la Iglesia vuelve tras 15 años con *Los novios búlgaros* », *El País*, 19-07-2002
- Smith, Paul Julian (1992). *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. Oxford : Oxford University.
- Smith, Paul Julian, (1998a). *Las leyes del deseo, la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelone : Ediciones de la Tempestad.
- Smith, Paul Julian, (1998b). « Homosexuality, Regionalism and Mass Culture », in Talens, Jenaro et Zunzunegui, Santos (dir). *Modes of Representation in Spanish Cinema. Hispanic Issues* volume 16, p. 216-251.
- Sojcher, Frédéric (2011). *Manifeste du cinéaste*. Paris : Klincksiek.
- Sol, Joan (1982). « Antonio y Rosario G. Flores debutan en *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *Diario de Barcelona* 31-10-1982.
- Sopena, Enric (1981). « La mujer del impotente ministro », *El Periódico* 08-09-1981.
- Sorlin, Pierre (1977). *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier Montaigne.
- Soto, Luisa María (1980). « Mi película no es apología del delincuente », *Pueblo* 25-10-1980.
- Soto, Luisa María (1981). « Me han colocado una S política », *Pueblo* 08-08-1981.
- Soto, Luisa María (1983a). « Quiero superar el panfleto », *Pueblo* 09-08-1983.
- Soto, Luisa María (1983b). « *El pico*, una película osada y conflictiva », *Pueblo* 09-08-1983.
- Stratton, David (2003). « Bulgarian Lovers », *Variety* 10/16-03-2003.
- Talens, Jenaro et Zunzunegui, Santos (dir., 1998). *Modes of Representation in Spanish Cinema. Hispanic Issues* volume 16.
- Tejada, Alonso (1977). *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelone : Carelt.
- Tejerina, Isabel (2007). « Panorama histórico del teatro infantil español en castellano », in Roig Rechou, B. A. ; Lucas Domínguez, P. et Soto López, I. (coords.). *Teatro Infantil. Do texto á representación*. Vigo : Xerais, p. 57-84
- Téllez, José Luis (1979). « *El diputado* », *Contracampo* n° 1, 04-1979.
- Tiempo* (1987). « *La estanquera de Vallecas* », 23/28-03-1987.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Torreiro, Casimiro (1995a). « Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », in Gubern, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra, p. 341-398.
- Torreiro, Casimiro (1995b). « *Colegas* », in *El Bazar de las Sorpresas, los mejores 100 años de nuestra vida*. Saint-Sébastien : Festival Internacional de cine de San Sebastián. p. 169-170.
- Torreiro, Casimiro (1996a). « Del cineasta como cronista airado: historia e ideología », in Aguilar, Carlos et al. *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 15-47.

- Torreiro, Casimiro (1996b). « Un provocador inveterado », *El País* 05-05-1996.
- Torreiro, Casimiro (1996c). « Una línea sostenida », *El País* 29-09-1996.
- Torreiro, Casimiro (2003). « *Los novios búlgaros* », *Fotogramas* nº 1913, 03-2003.
- Torres, Juan-Francisco (1977). « Después de la homosexualidad, la zoofilia. En *La criatura, ¿Eloy de la Iglesia reivindica a la mujer?* », *Tele/Exprés* 06-10-1977.
- Torres, Maruja (1974). « Eloy de la Iglesia, ante el futuro: “Quiero hacer sólo películas muy divertidas” », *Nuevo Fotogramas* nº 1316, 04-01-1974.
- Torres, Rafael (1996). « Lo que ocurría en España hace veinticinco años », *El Mundo* 02-01-1996.
- Trashorras, Antonio (1998). « Érase una vez en el barrio, perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 7-16.
- Tredy, Denis (2006). « “Catholicizing” the Governess: Henry James in Spanish Film », in Duperray, Annick (ed.). *The Reception of Henry James in Europe*. Londres : Continuum, p. 215-224.
- Trenzado Romero, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Tropiano, Stephen (1997). « Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de La Iglesia », in Kinder, Marsha (ed.). *Reconfiguring Spain: Cinema / Media / Representation*. Durham : Duke University Press, p.157-177.
- Trueba, Fernando (1979a). « Sexo y política, un cóctel que vende », *El País* 27-01-1979.
- Trueba, Fernando (1979b). « El cine de Eloy de la Iglesia. *El sacerdote* », *El País* 01-06-1979.
- Tubau, Iván. (1983). *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*. Barcelone : Publications Edicions Universitat de Barcelona.
- Tusell, Javier (1984). *La transición española a la democracia*. Madrid : Historia 16.
- Ugarte Pérez, Javier (2004). « Entre el pecado y la enfermedad ». *Orientaciones, Revista de homosexualidades*, nº7, p. 7-27.
- Ugarte Pérez, Javier (ed., 2008). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid / Barcelone : Egales.
- Unsain, José María (1985). *Hacia un cine vasco*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca.
- Usieta, Ana (1996). « Lo que estoy viviendo significa todo », *Diario 16* 24-09-1996.
- Vanoye, Francis, Frey, Francis et Goliot-Lété, Anne (2005). *Le cinéma*. Paris : Nathan.
- Vargas Llovera, María Dolores et Fernández Valera, Ana (1994). « Marginación urbana en Murcia: una aproximación al mundo de los quinquilleros », *Revista Murciana de Antropología* nº 1, p. 47-54.

- Vázquez García, Francisco (2008). « La réception du concept d'homosexualité, généalogie d'un objet savant en Espagne », in Mauger, Gérard et Moreno Pestaña, José Luis (coords.). *Normes, déviances, insertions*. Genève : Éditions Seismo.
- Vega, Javier (1981). « El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia », *Contracampo* n° 25-26, 11/12-1981, p. 22-26.
- Velázquez, Gabriel (2014). *Ártico* (Pressbook de la película). En ligne : <http://www.lapaginadega.es/descargas/pressbook-artico.pdf>.
- Vila-Sanjuán, Sergio (2012). « Cercas, un paseo por el lado salvaje », *La Vanguardia Magazine* 21-09-2012.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural a la Transición española*. Madrid : Siglo XXI.
- Villena, Luis Antonio de (1996). « Eloy, mártir pagano », *El Mundo* 23-09-1996.
- Viola, Horacio (1984). « *El pico 2*, de Eloy de la Iglesia, llega con olor a escándalo », *El Noticiero Universal* 10-11-1984.
- Weinrichter, Antonio (2006). « Muere Eloy de la Iglesia, el cineasta que retrató las malas calles », *ABC* 24-03-2006.
- Waintrop, Edouard (1996). « A Saint-Sébastien, hommage à un cinéaste espagnol très singulier. De la Iglesia n'a pas peur de sortir la nuit », *Libération* 26-09-1996.
- Willis, Andrew (2003). « Spanish Horror and the Flight from "Art" Cinema, 1967-1973 », in Jancovich *et.al.* *Defining Cult Movies, the Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester : Manchester University Press, p. 71-83.
- Willis, Andrew (2005). « The Spanish Horror Film as Subversive Text: Eloy de la Iglesia's *La semana del asesino* », in Schneider, Stephen Jay et Williams, Tony (eds.). *Horror International*. Detroit : Wayne University, p. 163-179.
- Wolkenstein, Julie (1999). « Présentation. Écrit à double tour », in James, Henry. *Le tour d'écrou* [1898]. Paris : Flammarion, p. 7-15.
- Zumalde Arregi, Imanol (1998). « La transición cinematográfica vasca (1970-1980) », in Pablo, Santiago de (dir). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz : Fundación Sancho el Sabio, p. 183-208.
- Zunzunegui, Santos (1987). « Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986) », in Llinás, Francisco (ed.). *Cuatro años de cine español 1983-1986*. Madrid : Imagfig, p. 170-200.

FILMOGRAPHIE D'ELOY DE LA IGLESIA

- Iglesia, Eloy de la (1966), *Fantasia...3*.
- Iglesia, Eloy de la (1969), *Algo amargo en la boca*.
- Iglesia, Eloy de la (1970), *Cuadrilátero*.
- Iglesia, Eloy de la (1971), *El techo de cristal*.
- Iglesia, Eloy de la (1972), *La semana del asesino*.
- Iglesia, Eloy de la (1973), *Nadie oyó gritar*.
- Iglesia, Eloy de la (1973), *Una gota de sangre para morir amando*.
- Iglesia, Eloy de la (1975), *Juego de amor prohibido*.
- Iglesia, Eloy de la (1976), *La otra alcoba*.
- Iglesia, Eloy de la (1977), *Los placeres ocultos*.
- Iglesia, Eloy de la (1977), *La criatura*.
- Iglesia, Eloy de la (1978), *El sacerdote*.
- Iglesia, Eloy de la (1978), *El diputado*.
- Iglesia, Eloy de la (1980), *Miedo a salir de noche*.
- Iglesia, Eloy de la (1980), *Navajeros*.
- Iglesia, Eloy de la (1981), *La mujer del ministro*.
- Iglesia, Eloy de la (1982), *Colegas*.
- Iglesia, Eloy de la (1983), *El Pico*.
- Iglesia, Eloy de la (1984), *El Pico 2*.
- Iglesia, Eloy de la (1985), *Otra vuelta de tuerca*.
- Iglesia, Eloy de la (1987), *La estanquera de Vallecas*.
- Iglesia, Eloy de la (2003), *Los novios búlgaros*.

AUTRES FILMS CITÉS

- Aguirre, Javier (1973), *Volveré a nacer*.
- Aguirre, Javier (1976), *La iniciación en el amor*.
- Albaladejo, Miguel (2006), *Volando voy*.
- Almodóvar, Pedro (1980), *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón*.
- Almodóvar, Pedro (1982), *Laberinto de pasiones*.
- Almodóvar, Pedro (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

- Amadori, Luis César (1958), *¿Dónde vas Alfonso XII?*
- Amo, Antonio del (1951), *Día tras día.*
- Argento, Dario (1971), *Quattro mosche di velluto grigio (4 mouches de velours gris, Cuatro moscas sobre terciopelo gris).*
- Armendáriz, Montxo (1986), *27 horas.*
- Aznar, Tomás (1975), *El libro de buen amor.*
- Balcázar, Alfonso (1960), *¿Dónde vas triste de ti?*
- Bardem, Juan Antonio (1955), *Muerte de un ciclista.*
- Bardem, Juan Antonio (1973), *La corrupción de Chris Miller.*
- Bardem, Juan Antonio (1976), *El poder del deseo.*
- Bardem, Juan Antonio (1976), *El puente.*
- Bardem, Juan Antonio (1979), *Siete días de enero.*
- Bigas Luna (1978), *Bilbao.*
- Bigas Luna (1979), *Caniche.*
- Bodegas, Roberto (1970), *Españolas en París.*
- Bodegas, Roberto (1973), *Vida conyugal sana.*
- Bodegas, Roberto (1974), *Los nuevos españoles.*
- Buñuel, Luis (1961), *Viridiana.*
- Cabal, Fermín (1985), *La reina del Mate.*
- Cadena, Jordi (1981), *Barcelona Sur.*
- Carretero, Gil (1977), *Abortar en Londres.*
- Carretero, Gil (1980), *Chocolate.*
- Chávarri, Jaime (1977), *A un dios desconocido.*
- Clayton, Jack (1961), *The Innocents (Les innocents , ¡Suspense!).*
- Clouzot, Henri-Georges (1955), *Les Diaboliques.*
- Cukor, George (1944), *Gaslight (Hantise, Luz de gas).*
- Dearden, Basil (1961), *Victim (La Victime, Víctima).*
- Delgado, Luis María (1962), *Diferente.*
- Deodato, Ruggero (1980), *Cannibal Holocaust (Holocausto caníbal)*
- Drove, Antonio (1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe.*
- Drove, Antonio (1974), *Tocata y fuga de Lolita.*

- Eguiluz, Enrique L. (1968), *La marca del hombre lobo (Les vampires du docteur Dracula)*.
- Fernández, Ramón (1971), *No desearás al vecino del quinto*.
- Fernández, Ramón (1972), *Los novios de mi mujer*.
- Fernández, Ramón (1981), *Gay Club*.
- Ferroni, Giorgio (1972), *La notte dei diavoli (La nuit des diables)*
- Ford Coppola, Francis (1972), *The Godfather (Le parrain, El padrino)*.
- Forn, José María (1975), *La respuesta*.
- Forqué, José María (1960), *091: Policía al habla*.
- Fosse, Bob (1972), *Cabaret*.
- Franco, Jesús (1961), *Gritos en la noche*.
- Fuembuena, Eduardo (2013), *Lejos de aquí* (projet).
- García Bogliano, Adrián (2012), *Here Comes the Devil / Ahí va el diablo*.
- Gil, Rafael (1946), *Reina Santa*.
- Gil, Rafael (1968), *El marino de los puños de oro*.
- Gil, Rafael (1979), *Y al tercer año resucitó*.
- Gil, Rafael (1982), *De camisa vieja a chaqueta nueva*.
- Giménez Rico, Antonio (1969), *El cronicón*.
- Giménez Rico, Antonio (1983), *Vestida de Azul*.
- Girdler, William (1973), *Three on a Meathook (L'abattoir humain)*.
- Gordon Lewis, Hershell (1963), *Blood Feast*.
- Gordon Lewis, Hershell (1964), *Two Thousand Maniacs (Deux mille maniaques)*.
- Gordon Lewis, Hershell (1965), *Color Me Blood Red*.
- Grau, Jorge (1974), *No profanar el sueño de los muertos*.
- Grau, Jorge (1976), *La trastienda*.
- Grau, Jordi (1976), *La siesta*.
- Guerín, José Luis (1990), *Innisfree*.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (1980), *Maravillas*.
- Haneke, Michael (1997), *Funny Games*.
- Hens, Antonio (2000), *En malas compañías*.
- Hens, Antonio (2007), *Clandestinos*.
- Hens, Antonio (2013), *La partida*.

- Herralde, Gonzalo (1978), *El asesino de Pedralbes*.
- Hill, Walter (1979), *The Warriors (Les guerriers de la nuit, Los guerreros de la noche)*.
- Hitchcock, Alfred (1954), *Rear Window (Fenêtre sur cour, La ventana indiscreta)*.
- Hooper, Tobe (1974), *The Texas Chainsaw Massacre (Massacre à la tronçonneuse, La matanza de Texas)*.
- Houck, Joy N. (1969), *Night of Bloody Horror*.
- Ibáñez Serrador, Narciso (1969), *La residencia*.
- Iglesias, Gabriel (1980), *Un cero a la Izquierda*.
- Iquino, Ignacio F. (1950), *Brigada criminal*.
- Iquino, Ignacio F. (1973), *Aborto criminal*.
- Iquino, Ignacio F. (1978), *Las que empiezan a los quince años*.
- Iquino, Ignacio F. (1978), *Los violadores del amanecer*.
- Klimovsky, León (1971), *La casa de las chivas*.
- Klimovsky, León (1971), *La noche de Walpurgis (La furie des vampires)*
- Klimovsky, León (1977), *¿Y ahora qué, señor Fiscal?*
- Kubrick, Stanley (1963), *Lolita*.
- Kubrick, Stanley (1971), *A Clockwork Orange (Orange mécanique, La naranja mecánica)*.
- Lara Polop, Francisco (1975), *El vicio y la virtud*.
- Lara Polop, Francisco (1975), *Las protegidas*.
- Lara Polop, Francisco (1976), *Las desarraigadas*.
- Lara Polop, Francisco (1980), *La patria del Rata*.
- Lazaga, Pedro (1957), *Muchachas de azul*.
- Lazaga, Pedro (1958), *Ana dice sí*.
- Lazaga, Pedro (1958), *Luna de verano*.
- Lazaga, Pedro (1966), *La ciudad no es para mí*.
- Lazaga, Pedro (1971), *Vente a Alemania Pepe*.
- Lazaga, Pedro (1977), *Vota a Gundisalvo*.
- León, Paco (2012), *Carmina o revienta*.
- León, Paco (2014), *Carmina y amén*.
- Leone, Sergio (1965), *Per qualche dollaro in più / La muerte tenía un precio (Pour quelques dollars de plus)*.

Litvak, Anatole (1948), *Sorry, Wrong Number (Raccrochez, c'est une erreur ; Voces de muerte)*.

Loma, José Antonio de la (1973), *El último viaje*.

Loma, José Antonio de la (1977), *Perros callejeros*.

Loma, José Antonio de la (1978), *Nunca en horas de clase*.

Loma, José Antonio de la (1979), *Perros callejeros II*.

Loma, José Antonio de la (1980), *Los últimos golpes de El Torete*.

Loma, José Antonio de la (1985), *Perras callejeras*.

Loma, José Antonio de la (1985), *Yo, El Vaquilla*.

Loma, José Antonio de la (1995), *Tres días en libertad*.

Lucía, Luis (1952), *Cerca de la ciudad*.

Lucía, Luis (1959), *Molokai*.

Mankiewicz, Joseph (1959), *Suddenly, Last Summer (Soudain l'été dernier, De repente, el último verano)*.

Martín Patino, Basilio (1971), *Canciones para después de una guerra*.

Martino, Sergio (1978), *Mountain of the Cannibal God / La montagna del dio cannibale (La montagne du dieu cannibale, La montaña del dios caníbal)*.

Minelli, Vincente (1956), *Tea and Sympathy (Thé et sympathie, Té y simpatía)*.

Miró, Pilar (1980), *El crimen de Cuenca*.

Neville, Edgar (1944), *La torre de los siete jorobados*.

Nieves Conde, José Antonio (1974), *La revolución matrimonial*.

Noé, Gaspar (1998), *Seul contre tous*.

Nunes, José María (1961), *No dispares contra mí*.

Olea, Pedro (1970), *El bosque del lobo*.

Olea, Pedro (1972), *La casa sin fronteras*.

Olea, Pedro (1973), *No es bueno que el hombre esté solo*.

Olea, Pedro (1976), *La Corea*.

Olea, Pedro (1978), *Un hombre llamado Flor de otoño*.

Ossorio, Amando de (1971), *La noche del terror ciego (La révolte des morts-vivants)*.

Ozores, Mariano (1977), *El apolítico*.

Ozores, Mariano (1977), *Ellas los prefieren... locas*.

Ozores, Mariano (1982), *¡Que vienen los Socialistas!*

- Ozores, Mariano (1982), *Todos al suelo*.
- Palacios, Fernando (1962), *La gran familia*.
- Palacios, Fernando (1965), *La familia y... uno más*.
- Peña, Raúl (1981), *Todos me llaman Gato*.
- Polanski, Roman (1968), *Rosemary's Baby (La semilla del diablo)*.
- Pons, Ventura (1978), *Ocaña, retrat intermitent*.
- Powell, Michael (1960), *Peeping Tom (Le voyeur, El fotógrafo del pánico)*.
- Rodríguez, Alberto (2005), *7 vírgenes*.
- Román, Antonio (1945), *Los últimos de Filipinas*.
- Romero, Georges (1968), *Night of the Living Dead (La nuit des morts-vivants, La noche de los muertos vivientes)*.
- Ros, Mireia (2006), *El triunfo*.
- Ruiz Barrachina, Emilio (2010), *The Disciple (Jésus, les sentiers de la révélation, El discípulo)*
- Salado, Carlos (2012), *Criando ratas*.
- Salvador, Julio (1950), *Apartado de correos 1001*.
- Sánchez Valdés, Julio (1985), *De tripas corazón*.
- Sánchez, Alfonso et López, Alberto (2012), *El mundo es nuestro*.
- Saura, Carlos (1959), *Los golfos*.
- Saura, Carlos (1966), *La caza*.
- Saura, Carlos (1970), *El jardín de las delicias*.
- Saura, Carlos (1973), *Ana y Los Lobos*.
- Saura, Carlos (1973), *La prima Angélica*.
- Saura, Carlos (1975), *Cría Cuervos*.
- Saura, Carlos (1980), *Deprisa, deprisa*.
- Segura, Santiago (2001), *Torrente 2: misión en Marbella*.
- Siegel, Don (1971), *The Beguiled (Les proies, El seductor)*.
- Suárez, Gonzalo (1974), *La regenta*.
- Truchado, José (1977), *Juventud drogada*.
- Truffaut, François (1966), *Fahrenheit 451*.
- Uribe, Imanol (1984), *La muerte de Mikel*.
- Velázquez, Gabriel (2014), *Ártico*.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia

Villaronga, Agustí (1987), *Tras el cristal*.

Visconti, Luchino (1971), *Morte a Venezia (Mort à Venise, Muerte en Venecia)*.

Visconti, Lucino (1972), *Ludwig (Le crépuscule des dieux, Luis II de Baviera, el rey loco)*.

Wilder, Billy (1958), *Some Like It Hot (Certains l'aiment chaud, Con faldas y a lo loco)*.

Winner, Michael (1971), *The Nightcomers (Le corrupteur, Los últimos juegos prohibidos)*

Xiol, Juan (1975), *El precio del aborto*.

Young, Terence (1967), *Wait Until Dark (Seule dans la nuit, Sola en la oscuridad)*.

Zannou, Santiago A. (2008), *El truco del manco*.

SITES INTERNET¹

Alone in the Bar. Desastre Pop, <http://www.tecnosegura.net/alone/>

Bloodyplanet.com, <http://www.bloodyplanet.com/>

Camisetasmdr,
http://www.camisetasmdr.com/camisetas/camisetas_spanish_bizarro/jaro_navajeros_NAU706.html

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Cinespaña. Festival du Film Espagnol de Toulouse,
<http://www.cinespagnol.com/new/index.php>

Cinépatas.com, <http://www.cinepatas.com/forum/>

Copronáutica, <http://copronautica.blogspot.es/>

Crónica de la España negra, <http://ladyalcon.wordpress.com/>

El ángel exterminador, <http://arcangelexterminador.blogspot.es/>

Facebook El Pirri, <https://es-es.facebook.com/pages/-El-Pirri/99792425195>

Facebook José Luis Manzano, <https://es-es.facebook.com/pages/Jos%C3%A9-Luis-Manzano-Agudo/219337268087097>

FilmAffinity, <http://www.filmaffinity.com/en/main.html>

Fotogramas, <http://www.fotogramas.es/>

Instituto Nacional de Estadística. INEbase. Variaciones intercensales,
<http://www.ine.es/intercensal/>

Kaosenlared, <http://www.kaosenlared.net/>

Lejos de aquí, <http://lejosdeaquipelicula.blogspot.es/>

Los mundos de Franhal, <http://franhal.blogspot.es/>

Ministerio de Cultura. Cine y audiovisuales. Datos de películas calificadas,
http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html

Ministerio de Cultura. Cine y audiovisuales. El cine y el vídeo en datos y cifras,
<http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/>

Mundo lumpen. Al filo de la marginalidad y el glamour,
<http://mundolumpen.wordpress.com/>

Palabras transitorias. Desencuadres, retazos, miradas, migajas,
<http://salierishistoria.wordpress.com/>

Películas21, <http://www.peliculas21.com/>

Películas yonquis, <http://www.peliculasyonkis.com/>

Psychotroniccultvideo, <http://psychotroniccultvideo.blogspot.es/>

¹ Tous les sites ont été consultés pour la dernière fois le 06-06-2014

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

ELOY DE LA IGLESIA

Scénario

Iglesia, Eloy de la et Goicoechea, Gonzalo (1980). « *Galopa y corta el viento* », Madrid, Scénario inédit.

Iglesia, Eloy de la et Goicoechea, Gonzalo (1981). « *Galopa y corta el viento* (fragmento del guión) », *Contracampo* n° 25-26, p. 37-41.

Entretiens, déclarations

A.M.M. (1978). « Eloy de la Iglesia: “La izquierda ha heredado una moral que no es la suya” », *La Vanguardia* 24-10-1978.

ABC (1996). « Eloy de la Iglesia: “Este homenaje significa todo” », 24-09-1996.

Aguilar, Carlos et Llinás, Francisco (1996). « Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia », in Carlos Aguilar *et. al.* *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 97-173.

Arco, Miguel Ángel del (1995). « Eloy de la Iglesia: “Mi viaje de ida y vuelta a los infiernos” », *Tiempo* 20-02-1995.

Arderius, Pirula (1978). « Aún no hay libertad de expresión », *Información* 23-02-1978.

Arraya, Liliane (1983). « Juego de insolencias. Eloy de la Iglesia », *Gaceta Ilustrada* 19-10-1983.

Bejarano, Fernando (1983). « No busco la polémica, abordo temas que otros no tratan », *Diario 16* 15-09-1983.

Belategui, Óskar (2002). « En los marginados me encuentro a mí mismo », *El Diario Vasco* 20-07-2002.

Belvedere (1972). « Eloy de la Iglesia », *Nuevo Fotogramas* n° 1221, 10-03-1972.

Casado, Francisco (1976). « Radiografía de un director: Eloy de la Iglesia », *El Correo de Andalucía* 02-05-1976.

Castro, Antonio (1974). « Eloy de la Iglesia », in *El cine español en el banquillo*. Valence : Fernando Torres, p. 225-235.

C.S.J. (1977). « Nunca me ha tentado trabajar en televisión », *Pueblo* 20-04-1977.

Chamorro, Eduardo (1996). « Entrevista a Eloy de la Iglesia (superada su adicción a las drogas, el Festival de San Sebastián revisa su filmografía, un retrato de la marginalidad) », *El Mundo* 21-09-1996.

Delclós, Tomás (1977). « Eloy de la Iglesia. Contra la falocracia », *Fotogramas* 21-10-1977.

Dopazo, Antonio (1976). « Entrevista con Eloy de la Iglesia », *Film Guía* n°12, 02/03-1976.

El Mundo (2001). « Eloy de la Iglesia », *Magazine* 25-03-2001.

- El Mundo* (2002). « Eloy de la Iglesia vuelve al cine 15 años después », 18-07-2002.
- Gil, Cristina (1987). « Eloy de la Iglesia: “Me interesa mostrar el mundo marginal” », *Ya* 09-04-1987.
- García, Rocío (1996). « Eloy de la Iglesia: “Mi adicción a la droga es poca cosa comparada con mi adicción al cine” », *El País* 05-05-1996.
- Gracia, Fernando (1975). « Eloy de la Iglesia: “No a la censura cinematográfica” », *Nuevo Diario* 25-09-1975.
- Gubern, Román et Font, Doménec (1976). « Eloy de la Iglesia. Rozando lo enfermizo », in *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelone : Euros, p. 254-257.
- Herederero, Carlos F. (1977). « Mesa redonda en torno al cine erótico español », *Cinema* 2002 n°29-30, 07/08-1977.
- Iglesia, Eloy de (1980). « Yo tengo miedo a salir de noche », *Pueblo* 06-03-1980.
- Iglesia, Eloy de la (1972). « Carta abierta a Fernando Méndez Leite », *Nuevo Fotogramas* n°1240, 21-07-1972.
- Iglesia, Eloy de la (1977). « Denunciaremos legalmente la censura », *Nuevo Fotogramas* n°1476, 28-01-1977.
- Iglesia, Eloy de la (1983). « Mis fines de semana », *Pueblo* 02-09-1983.
- Irudimena* (2001). « Eloy de la Iglesia miembro del jurado internacional: “mi relación con el festival es más vivencial que profesional” », n° 40, p. 14-15.
- Jarque, Fietta (1985). « Política y homosexualidad », *El País* 15-11-1985.
- Lagunero, Paloma (1980). « Eloy de la Iglesia: “Yo también soy un marginado” », *La Calle* 26-02-1980.
- Llinás, Francisco et Téllez, José Luis (1981). « El primer plano y el aceite de colza. Entrevista con Eloy de la Iglesia », *Contracampo* n° 25-26, 11/12-1981, p. 27-36.
- Luque, Rafael (1996). « Eloy de la Iglesia: “lo que estoy viviendo estos días, para mí significa todo” », *Festival de San Sebastián* 24-09-1996, p. 5.
- Luque, Rafael (1996). « Eloy de la Iglesia: “Este ciclo me ha ayudado a cicatrizar muchas heridas” », *Festival de San Sebastián* 28-09-1996, p. 11.
- Maqua, Javier et Pérez Merinero, Carlos (1976). « Eloy de la Iglesia », in *Cine español ida y vuelta*. Valence : Fernando Torres, p.73-76.
- Martínez, Jesús (1978). « Eloy de la Iglesia: “La izquierda reprime el sexo” », *Diario 16* 18-08-1978.
- Martínez, Raimundo (1977). « Eloy de la Iglesia: Huyo de las dobles intenciones para que se me entienda mejor », *El Noticiero Universal* 07-10-1977.
- Martínez, Raimundo (1980). « De la Iglesia: “Hay delincuencia juvenil por el paro existente” », *El Noticiero Universal* 14-10-1980.
- Masó, Ángeles (1976). « Eloy de la Iglesia: “Nuestro cine no responde todavía a las necesidades del país” », *La Vanguardia* 05-02-1976.

Mauri, Fabián (1998). *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*. La Corogne : Montaner.

Muñoz, Diego (1996). « Entrevista a Eloy de la Iglesia, cineasta », *La Vanguardia* 24-09-1996.

Ordóñez, Marcos (1978). « Eloy de la Iglesia. Del esperpento a la dialéctica », *Fotogramas* 30-06-1978.

Peralta, Carel (1985), « Eloy de la Iglesia: “El PNV tiene un concepto aldeano de la moral” », *Interviú* 30-10/05-11-1985.

Prat, Inés (1985). « Eloy de la Iglesia: “Comprendo la incompreensión” », *Diario 16* 17-06-1985.

Sánchez, Mariano (1996). « Eloy de la Iglesia: “Me tomo este homenaje como una especie de encuentro que reactive mi profesionalidad, no que la esculpa en una lápida” », *Cinemanía* nº 12, 09-1996, p. 72-74.

Sánchez Harguindey, Ángel (1977). « La censura cinematográfica vuelve al ataque: hay que conseguir la disolución de los organismos censores », *El País* 17-02-1977.

Soto, Luisa María (1983). « Quiero superar el panfleto », *Pueblo* 09-08-1983.

Tello, Antonio (1979). « Eloy de la Iglesia rodará *La soledad del manager*. El cineasta se defiende de las acusaciones de oportunismo », *El Periódico* 11-02-1979.

Torres, Maruja (1974). « Eloy de la Iglesia, ante el futuro: “Quiero hacer sólo películas muy divertidas” », *Nuevo Fotogramas* nº 1316, 04-01-1974.

Usieta, Ana (1996). « Lo que estoy viviendo significa todo », *Diario 16* 24-09-1996.

Vaello, Climent (1978). « Eloy de la Iglesia: un director que no se encasilla », *Ciudad Alcoy* 25-02-1978.

Témoignages et reportages sur Eloy de la Iglesia

Castro de Paz, José Luis et Pérez Perucha, Julio (dir., 2006). *Picas en Flandes. El cinema de Juan Diego*. Ourense : Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

Díaz Maroto, Carlos (2004). « Entrevista con Carlos Aguilar », *Pasadizo.com*. En ligne : <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1254-366>.

El Diario Vasco (2006). « Último adiós a Eloy de la Iglesia », 19-04-2006.

García, Rocío (1996c). « Emotivo homenaje a Eloy de la Iglesia de los actores de sus películas », *El País* 24-09-1996.

Loma, Santi (2011). « Pedro Cid: “Eloy de la Iglesia y José Luis Manzano soñaban juntos” », *Cine con sentido* 05-12-2011. Disponible en ligne : <http://cineconsentido.blogspot.fr/2011/12/pedro-cid-eloy-de-la-iglesia-y-jose.html>.

Melero Salvador, Alejandro (2013). *La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea*. Madrid : Universidad Carlos III.

Perlález, E. et Fernández C. (2003). « Eloy de la Iglesia estrena en Málaga *Los novios búlgaros* tras 15 años alejado del cine », *El País Andalucía* 30-04-2003.

Sherry, J. J. (1992). « José Luis Manzano, actor protagonista de *El pico* y *La estanquera de Vallecas* en prisión : “Me arrepiento de haber conocido el mundo de las drogas” », *Interviú* n° 819, 09-01-1992.

Sherry, J. J. (1992). « Abandonado, enfermo y solo », *Interviú* n° 828, 16-03-1992.

Silió, Elisa (2002). « Eloy de la Iglesia vuelve tras 15 años con *Los novios búlgaros* », *El País*, 19-07-2002

Analyses de sa filmographie

Aguilar, Carlos (1984). « Los placeres ocultos del vídeo », *Vídeo Actualidad* n° 38, 10-1984.

Aguilar, Carlos *et. al.* (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Angulo, Jesús (1998). « Eloy de la Iglesia », in Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid : Alianza Editorial, p. 463-464.

Azoury, Philippe (2003). « Eloy de la Iglesia, l'âme damnée », *Libération* 01-09-2003.

Bayón, Miguel (1983). « No cerrar el pico. El director Eloy de la Iglesia lleva veinte años escandalizando », *Cambio 16* n° 624, 14-11-1983.

Berzosa, Alberto (2011). « El espacio homosexual durante la transición según de la Iglesia : ni a la izquierda ni a la derecha, fuera del armario », in Chaput, Marie-Claude (coord.). *Masculin/Féminin en transition. Espagne 1970-1986. Regards* n°17. GREX-GRISOR, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, p. 201-216.

Breyse, Maxime (2011). *Le cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El pico et El pico 2*. Paris : Editions Publibook.

Breyse, Maxime (2012). « Les *quinquis* d'Eloy de la Iglesia : Mal désincarné, mâles fantasmés », *Savoirs en Prisme* n°1, p. 119-134, disponible en ligne : http://www.univ-reims.fr/site/autre/savoirs-en-prisme/archives/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35240.pdf

Cassanelli, Juan José (2012). « Eloy de la Iglesia y el cine kinky », *Palabras transitorias* 28-09-2012, <http://salierishistoria.wordpress.com/tag/juan-jose-cassanelli/>.

Contracampo (1981). « Eloy de la Iglesia », n° 25-26, 11/12-1981, p. 21.

Deosthale, Duleep, C. (1992). « Sex, society and oppression in post-Franco Cinema: the Homosexual Statement in Iglesias's *El diputado* », in Cabello-Castellet, Georges et Martí-Olivella, Jaume (eds.). *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Portland : Oregon State University, p. 10-18.

De Stefano, Georges (1986). « PostFranco Frankness », *Film Comment* n° 3, 05/06-1986.

Feenstra, Pietsie (2002). « Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps interdits », in Berthier, Nancy (dir.). *Penser le cinéma espagnol*. Lyon : GRIMH/GRIMIA. Université Lumière-Lyon 2.

Fraille, Antonio (2010). « Politique et amours interdites pendant la transition espagnole: *El diputado* (Eloy De La Iglesia, 1978) », in *Amours interdites. Amores prohibidos*. Angers : ALMOREAL, p. 277-289.

Galán, Diego (1979). « Eloy de la Iglesia: La ambición de un cine popular », *Triunfo* n°838, 14-02-1979.

Galán, Diego (2006). « Eloy de la Iglesia, un director popular y comprometido », *El País* 23-03-2006

Galán, Diego et Lara, Fernando (1973). « Eloy de la Iglesia y la violencia », *Triunfo* n° 573, 22-09-1973.

García, Rocío (1996). « Diez años de reflexión », *El País* 05-05-1996

García Manrique, Ricardo (2008). « Bioética y cine: *Colegas*: el aborto en España, 1982-2007 », *Revista de Bioética y derecho* n° 12, 01-2008, p. 19-23.

Herederero, Carlos F. (1996). « Eloy de la Iglesia: un cineasta necesario », *Diario 16* 25-1996.

Hidalgo, Manuel (1983). « El atrevimiento », *Diario 16* 21-07-1983.

Hopewell, John (1989). « Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical, 1977-1986 », in *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid : El Arquero, p. 233-242.

Irudimena (1996). « Eloy de la Iglesia. La pieza necesaria », n° 26, p. 18-21.

Irudimena (2002). « Eloy de la Iglesia, un reconocimiento merecido », n° 42, p. 21.

Irudimena (2006). « Eloy de la Iglesia nos deja », n° 49, p. 17.

Lázaro Reboll, Antonio (2002). « Masculinidades genéricas: tomas criminales en *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) », *Dossiers feministes* n° 6. *Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, p. 171-186.

Le Vagueresse, Emmanuel (2009). « De quelques manipulations dans *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition », in *Images et Manipulations. Les Cahiers du GRIMH* n° 6. Lyon : Université Louis Lumière Lyon 2 GRIMH/LCE, p. 357-371.

Le Vagueresse, Emmanuel (2014). « *Galopa y corta el viento* : histoire d'un film impossible (sur un synopsis inédit d'Eloy de la Iglesia) », *Hispanística XX* (à paraître).

Libération (2006). « Le cinéaste espagnol Eloy de la Iglesia disparaît », 27-03-2006.

Losilla, Carlos (1996). « En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués », in Carlos Aguilar *et. al. Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián. p. 49-77.

Marinero, Francisco (2006). « Eloy de la Iglesia, el director de *El pico* », *El Mundo* 25-03-2006

Marqués, José Luis (1996). « Volver a Zarauz: amor y sexo », in Aguilar, Carlos *et. al. Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 79-94.

Marsh, Steven (2009). « Doubles contraintes : dissonance, désir et dissidence dans le cinéma d'Eloy de la Iglesia », in Feenstra, Pietsie (dir.). *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, *CinémAction* n° 130, p. 59-65.

- Melero Salvador, Alejandro (2004). « New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy in Spain: de la Iglesia's *El diputado* (1978) », in Marsh, Steven et Nair, Parvati (eds.). *Gender and Spanish Cinema*. Oxford : Berg. p. 87-102.
- Mendicutti, Eduardo (2006). « El más excesivo de nuestros directores », *El Mundo Magazine* 31-12-2006.
- Montero, Laureano (2008). « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique "politiquement incorrecte" de la Transition », in Orsini-Saillet, Catherine (ed.). *Mémoire(s), représentation et transmission dans le monde hispanique (XX^e- XXI^e siècles)*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 441-451.
- Montero, Laureano (2010). « De *El diputado* à *El pico 2* : la Transition derrière les barreaux », in Dumas, Christophe et Fisbach, Eric (eds.). *Récits de prison et d'enfermement*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, p. 129-136.
- Montero, Laureano (2011). « Un nouveau visage de l'horreur : transgressions génériques dans *La semana del asesino / Cannibal man* (Eloy de la Iglesia, 1972) », in Orsini-Saillet, Catherine (ed.). *Transmission/Transgression*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 365-375.
- Montero, Laureano (2012). « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia : une chronique marginale de la Transition », in Bernon-Gerth, Anne-Mari ; Crips, Liliane ; Gabriel, Nicole et Richer-Rossi, Françoise (dir.). *Les médias à l'épreuve du réel*. Paris : Michel Houdiard Editeur, p. 59-70.
- Montero, Laureano (2012). « Mon cinéma est comme un journal : les films d'Eloy de la Iglesia comme chronique de la Transition », *Savoirs en Prisme* n°1, p. 103-118, disponible en ligne : http://www.univ-reims.fr/site/autre/savoirs-en-prisme/archives/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35239.pdf
- Montero, Laureano (2014). « Un éléphant dans un magasin de porcelaine ? : Eloy de la Iglesia adapte Henry James » (à paraître).
- Padura, Monty (1977). « Eloy de la Iglesia: el homosexualismo en el cine », *Catalunya Express* 19-10-1977.
- Pardo García, Pedro Javier (2010). « Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*) », in Pérez Bowie, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 45-102.
- Peláez Paz, Andrés (1997). « *La semana del asesino* », in Pérez Perucha, Julio (coord.). *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid : Cátedra. p. 692-694.
- Portugal, Xabier (1996). « Eloy de la Iglesia, mirando hacia atrás sin ira », *Festival de San Sebastián* 19-09-1996.
- Prout, Ryan (2005). « *El diputado. Confessions of a Congressman* », in Mira, Alberto (ed.). *24 Frames: The Cinema of Spain and Portugal*. Madrid : El Arquero, p. 159-168.
- Roldán Larreta, Carlos (2003). « Eloy de la Iglesia », in *Los vascos y el séptimo arte*. Saint-Sébastien : Filmoteca vasca, p. 193-195.
- Sánchez Ferreruela, Fernando (2012). « El tratamiento de los motivos católicos en el cine español de la Transición. El caso paradigmático de *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia (1977) », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, CD-ROM.

Saz, Sara M. (1996). « Society and Film in Post-Franco Spain: *Confessions of a Congressman as a Quirk of Tradition* », *Cinefocus* n° 4. p. 64-71.

Sergios, Paul (1985). « Eloy de la Iglesia », *Arcade* 05/06-1985.

Smith, Paul Julian, (1998). « El cine de transición de Eloy de la Iglesia », in *Las leyes del deseo, la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelone : Ediciones de la Tempestad, p. 133-168.

Smith, Paul Julian, (1998). « Homosexuality, Regionalism and Mass Culture », in Talens, Jenaro et Zunzunegui, Santos (dir). *Modes of Representation in Spanish Cinema. Hispanic Issues* volume 16, p. 216-251.

Torreiro, Casimiro (1995). « *Colegas* », in *El Bazar de las Sorpresas, los mejores 100 años de nuestra vida*. Saint-Sébastien : Festival Internacional de cine de San Sebastián, p. 169-170.

Torreiro, Casimiro (1996). « Del cineasta como cronista airado: historia e ideología », in Aguilar, Carlos *et. al. Conocer a Eloy de la Iglesia*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, p. 15-47.

Torreiro, Casimiro (1996). « Un provocador inveterado », *El País* 05-05-1996.

Torreiro, Casimiro (1996). « Una línea sostenida », *El País* 29-09-1996.

Tredy, Denis (2006). « “Catholicizing” the Governess: Henry James in Spanish Film », in Duperray, Annick (ed.). *The Reception of Henry James in Europe*. Londres : Continuum, p. 215-224.

Tropiano, Stephen (1997). « Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de La Iglesia », in Kinder, Marsha (ed.). *Reconfiguring Spain: Cinema / Media / Representation*. Durham : Duke University Press, p.157-177.

Vega, Javier (1981). « El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia », *Contracampo* n° 25-26, 11/12-1981, p. 22-26.

Villena, Luis Antonio de (1996). « Eloy, mártir pagano », *El Mundo* 23-09-1996.

Weinrichter, Antonio (2006). « Muere Eloy de la Iglesia, el cineasta que retrató las malas calles », *ABC* 24-03-2006.

Waintrop, Edouard (1996). « A Saint-Sébastien, hommage à un cinéaste espagnol très singulier. De la Iglesia n'a pas peur de sortir la nuit », *Libération* 26-09-1996.

Willis, Andrew (2005). « The Spanish Horror Film as Subversive Text: Eloy de la Iglesia's *La semana del asesino* », in Schneider, Stephen Jay et Williams, Tony (eds.). *Horror International*. Detroit : Wayne University, p. 163-179.

Réception des films

Algo amargo en la boca

Crespo, Pedro (1972). « *Algo amargo en la boca* », *Arriba* 16-06-1972.

J. H. (1972). « *Algo amargo en la boca* de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 20-06-1972.

Méndez-Leite, Fernando (1972). « *Algo amargo en la boca* », *Nuevo Fotogramas* n° 1237, 30-06-1972.

Picas, Jaime (1969). « *Algo amargo en la boca* », *Nuevo Fotogramas* n° 1101, 21-11-1969.

Pueblo (1972). « *Algo amargo en la boca* », 21-06-1972.

Sánchez, Alfonso (1972). « *Algo amargo en la boca* », *Informaciones* 24-06-1972.

Cuadrilátero

Peláez, Jesús (1972). « *Cuadrilátero de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 11-08-1972.

Picas, Jaime (1970). « *Cuadrilátero* », *Nuevo Fotogramas* n° 1135, 17-07-1970.

El techo de cristal

Arriba (1971). « *El techo de cristal de Eloy de la Iglesia* », 07-05-1971.

Batlle Caminal, Jordi (1986). « *Manipula, pero con gracia* », *El País* 10-12-1986.

Cebollada, Pascual (1971). « *Cine de intriga para Carmen Sevilla. El techo de cristal* », *Ya* 04-05-1971.

Celuloide (1971). « *Techo de cristal* », n°158, 02-1971.

García, Pío (1971). « *El techo de cristal de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 05-05-1971.

Nuevo Diario (1971). « *El techo de cristal de Eloy de la Iglesia* », 09-05-1971.

Obregón, Antonio de (1971). « *Progresos del género intriga* », *ABC* 07-05-1971.

Picas, Jaime (1971). « *Techo de cristal* », *Nuevo Fotogramas* n° 1197, 24-09-1971.

P.R. (1971). « *El techo de cristal* », *Madrid* 04-05-1971.

Pueblo (1971). « *El techo de cristal: confirmación de una gran actriz* », 11/05/1971.

La semana del asesino

Galán, Diego (1972). « *La violencia y la ingenuidad. La semana del asesino* », *Triunfo* n°605, 04-05-1974.

Peláez, Jesús (1974). « *La semana del asesino de Eloy de la Iglesia* », *El Alcázar* 02-05-1974.

Picas, Jaime (1972). « *La semana del asesino* », *Nuevo Fotogramas* n° 1235, 16-06-1972.

Rubio, Miguel (1974). « *La semana del asesino de Eloy de la Iglesia* », *Nuevo Diario* 27-04-1974.

Scifiworld (2012). « *El buque maldito presenta: La semana del asesino* », 02-04-2012. En ligne : <http://www.scifiworld.es/home/cine/el-buque-maldito-presenta--la-semana-del-asesino>.

Soria, Florentino (1974) « *La semana del asesino* de Eloy de la Iglesia », *Arriba* 27-04-1974.

Nadie oyó gritar

Cebollada, Pascual (1973). « Intriga y terror. *Nadie oyó gritar* », *Ya* 04-09-1973.

Cinestudio (1973). « *Nadie oyó gritar* », n°126, 11-1973.

Garcival (1973). « Efectivamente *Nadie oyó gritar* », *ABC* 01-09-1973.

Peláez, Jesús (1973). « *Nadie oyó gritar* de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 31-08-1973.

Picas, Jaime (1973). « *Nadie oyó gritar* », *Nuevo Fotogramas* n° 1277, 06-04-1973.

Una gota de sangre para morir amando

Briz, José (1973). « *Una gota de sangre para morir amando*. Cine mimético », *Cinestudio* n°126, 11-1973.

Cebollada, Pascual (1973). « *Una gota de sangre para morir amando* », *Ya* 25/08/1973.

Crespo, Pedro (1973). « *Una gota de sangre para morir amando* de Eloy de la Iglesia », *Arriba* 28-08-1973.

Garcival (1973). « *Una gota de sangre... como una catarata* », *ABC* 28-08-1973.

Garsault, Alain (1975). « *Le bal du vaudou* », *Positif* n°165, 01-1975.

Lahosa, J. E. (1973). « *Una gota de sangre para morir amando* », *Nuevo Fotogramas* n° 1305, 17-10-1973.

Peláez, Jesús (1973). « *Una gota de sangre para morir amando* de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 03-09-1973.

Sabatier, Jean-Marie (1975). « *Le bal du vaudou* », *Image et son* n°293, 02-1975.

Juego de amor prohibido

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1975). « Involuntaria parodia sartriana » *Arriba* 08-10-1975.

Flores, Miguel Ángel (1975). « Complejo *Juego de amor prohibido* », *ABC* 27-09-1975.

G.S. (1975). « Eloy de la Iglesia entre cuatro paredes », *Nuevo Fotogramas* n°1374, 14-02-1975.

La Codorniz (1975). « Sobre cómo fabricar una película extranjera sin extranjeros », 26-10-1975.

Picas, Jaime (1976). « *Juego de amor prohibido* », *Nuevo Fotogramas* n°1426, 13-02-1976.

Pueblo (1975). « Entre el sexo y el símbolo », *Pueblo* 02-10-1975.

Ramos, Pablo (1975). « *Juego de amor prohibido* de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 16-10-1975.

Santos Fontenla, César (1975). « Los juegos prohibidos de Eloy de la Iglesia », *Jano* 24-10-1975.

La otra alcoba

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1976). « Folletín populista », *Arriba* 06-05-1976.

Cebollada, Pascual (1976). « Erotismo y demagogia », *Ya* 13-05-1976.

Diario 16 (1991). « *La otra alcoba* », 22-03-1991.

El Mundo (1991). « *La otra alcoba* », 15-03-1991.

Galán, Diego (1976). « *La otra alcoba* », *Triunfo* n° 694, 15-05-1976.

L.L.S. (1976). « *La otra alcoba*, problema humano en un ambiente artificial», *ABC* 08-05-1976.

Martí, Octavi (1976). « *La otra alcoba* », *Nuevo Fotogramas* n° 1.442, 04-06-1976.

Pueblo (1976). « *La otra alcoba* », 11-05-1976.

Sánchez, Alfonso (1976). « *La otra alcoba* », *Informaciones* 08-05-1976.

Los placeres ocultos

Álvarez, Carlos (1977). « *Los placeres ocultos* », *El Alcázar* 26-04-1977.

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1977). « Los chicos de la banda », *Arriba* 22-04-1977.

Balagué, Carlos (1977). « *Los placeres ocultos* », *Dirigido por...* n°43, 04-1977.

Cebollada, Pascual (1977). « Película de homosexuales », *Ya* 30-04-1977.

Cominges, Jorge de (1977). « *Los placeres ocultos* », *El Noticiero Universal* 25-05-1977.

Crespo, Pedro (1977). « *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia », *ABC* 24-04-1977.

Cuadernos para el diálogo (1977). « *Los placeres ocultos* », 02-04-1977.

Galán, Diego (1977). « *Los placeres ocultos* prohibida por la censura », *Triunfo* n° 730, 22-01-1977.

Galán, Diego (1977). « *Los placeres ocultos* », *Triunfo* n° 742, 16-04-1977.

Guarner, José Luis (1977). « *Los placeres ocultos* », *Nuevo Fotogramas* n°1.485, 01-04-1977.

Masó, Ángeles (1977). « La luz roja a *Los placeres ocultos*. Eloy de la Iglesia no piensa alterar la integridad de su película », *La Vanguardia* 15-02-1977.

Méndez-Leite, Fernando (1977). « Último veto de la censura: *Los placeres ocultos* », *Diario 16* 26-01-1977.

Montero, Rosa (1977). « *Los placeres ocultos*, de Eloy de la Iglesia », *Fotogramas* 04-02-1977.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia

Pueblo (1977). « *Los placeres ocultos* », 19-04-1977.

Russo, V. (1986). « *Hidden Pleasures* », *The Village Voice* 21-01-1986.

Sánchez, Alfonso (1977). « *Los placeres ocultos* », *Informaciones* 26-04-1977.

Santos Fontenla, César (1977) « *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia », *Sábado Gráfico* 30-04-1977.

Semprún Maura, Carlos (1977). « *Ocultos no, inexistentes* », *Diario 16*, 15-04-1977.

La criatura

Álvarez, Carlos (1977). « *La criatura* », *El Alcázar* 02-12-1977.

Antolín, Matías (1977). « *La criatura* », *Cinema 2002* n° 34, 12-1977.

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1977). « *La criatura. La liberación canina de la mujer* », *Arriba* 02-12-1977.

Besas, Peter (1978). « *La criatura* », *Variety* 01-02-1978.

Cebollada, Pascual (1977). « *Equívoca, morbosa, mala* », *Ya* 06-12-1977.

Crespo, Pedro (1977). « *La criatura, de Eloy de la Iglesia* », *ABC* 09-12-1977.

Cuadernos para el diálogo (1977). « *La criatura* », 17-12-1977.

Fernández-Ventura, L. (1977). « *La criatura es una denuncia de la sociedad machista* », *Diario 16* 13-12-1977.

Galán, Diego (1977). « *La criatura* », *Triunfo* n° 776, 10-12-1977.

Iglesia, Eloy de la (1977). « *Escriben sus directores: La criatura, de Eloy de la Iglesia* », *Diez Minutos* extra otoño 1977.

Marinero, Francisco (1977). « *Sobre la degradación* », *Diario 16* 08-12-1977.

Masó, Ángeles (1977). « *Las curiosas salidas de la marginación del individuo, según Eloy de la Iglesia* », *La Vanguardia* 07-10-1977.

Masó, Ángeles (1978). « *La criatura* », *La Vanguardia* 08-11-1978.

Muñoz, Irene (1978). « *La criatura* », *Dirigido por...* n° 50, 01-1978.

Pueblo (1977). « *La criatura* », 05-12-1977.

Sánchez, Alfonso (1977). « *La criatura* », *Informaciones* 05-12-1977.

Santos Fontenla, César (1977). « *La criatura, de Eloy de la Iglesia* », *Sábado Gráfico* 10-12-1977.

Torres, Juan-Francisco (1977). « *Después de la homosexualidad, la zoofilia. En La criatura, ¿Eloy de la Iglesia reivindica a la mujer?* », *Tele/Expres* 06-10-1977.

El sacerdote.

- Álvarez, Carlos (1979). « *El sacerdote* », *El Alcázar* 30-05-1979.
- Amilibia, José María (1978). « *El sacerdote*, una película terrible », *El Imparcial* 14-05-1978.
- Cominges, Jorge de (1978). « *El sacerdote* », *El Noticiero Universal* 20-07-1978.
- Cominges, Jorge de (1978). « Los límites de Eloy », *Destino* 03-08-1978.
- Crespo, Pedro (1979). « *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 09-06-1979.
- El País* (1979). « “*El sacerdote* es un esperpento irónico”. Entrevista con Eloy de la Iglesia, director de la película », *El País* 23-05-1979.
- Galán, Diego (1979). « *El sacerdote* », *Triunfo* n°855, 16-06-1979.
- Marinero, Francisco (1986). « *El sacerdote* », *Diario 16* 19-09-1986.
- Martínez Tomás, A. (1978). « *El sacerdote* », *La Vanguardia* 19-07-1978.
- Pueblo* (1979). « *El sacerdote* », 14-06-1979.
- Te Jota (1979). « *El sacerdote* », *El Imparcial*, 13-06-1979.
- Trueba, Fernando (1979). « El cine de Eloy de la Iglesia. *El sacerdote* », *El País* 01-06-1979.

El diputado.

- Alcover, Norberto (1979). « *El diputado* », *Reseña* 02-1979, p. 38.
- Alcover, Norberto (1979). « *El diputado*. Eloy de la Iglesia », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 154-157.
- Alcover, Norberto (1979). « Ni sexo, ni política », *Vida Nueva* 03-03-1979.
- Andany, Encarnación (1979). « En defensa de *El diputado* », *La Calle* 13/19-02-1979.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo (1979). « Cosa fina », *Arriba* 24-01-1979.
- Baker, Jack (1985). « *El diputado* », *Arcade* printemps 1985.
- Besas, Peter (1979). « *El diputado* », *Variety* 07-02-1979.
- Cinema 2002* (1979). « Eloy de la Iglesia estrena *El diputado* », n° 47, 01-1979.
- Cominges, Jorge de (1978). « *El diputado* », *El Noticiero Universal* 21-10-1978.
- Cominges, Jorge de (1978). « Melodrama y contención », *Destino* 16-11-1978.
- Crespo, Pedro (1979). « *El diputado*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 09-02-1979.
- Driver, Carl (1983). « *The Deputy*, Powerful and Erotic! », *California Voice Weekly* 1/7-12-1983.
- Egido, Antonio (1979). « *El diputado*, político y homosexual », *El Periódico* 19-01-1979.
- El Periódico* (1979). « Soy homosexual (*El diputado*) », 25-01-1979.

- Galán, Diego (1979). « *El diputado* », *Triunfo* n°835, 27-01-1979.
- García de la Puerta, Tomás (1979). « *El diputado* », *Pueblo* 24-01-1979.
- García Moya, Carmen (1979). « *El diputado* », *Mundo Obrero* 30-01-1979.
- García Santesmases, Antonio (1979). « Cultura burguesa y lucha ideológica », *El Socialista*, 11-02-1979.
- Goodman, Walter (1985). « De la Iglesia's *El diputado* », *The New York Times* 01-11-1985.
- Guthmann, Edward (1983). « Coming Out of Franco's Closet. *The Deputy* », *Guardian After Dark* 30-11-1983.
- Halleck, Mark (1985). « *Confessions of a Congressman* », *Los Angeles Times* 11-1985.
- Hernández Les, Juan (1979). « *El diputado* », *Mundo Obrero* 02-02-1979.
- Lara, Fernando (1979). « A por los 300 millones », *La Calle* 30-01/05-02-1979.
- Lassell, Michael (1984). « *El diputado* », *Los Angeles Weekly* 05/11-10-1984.
- Martínez, Jesús (1979). « Eloy de la Iglesia defiende a *El diputado*: "Existe un divorcio claro entre crítica y público" », *Diario 16* 23-02-1979.
- Masó, Ángeles (1978). « *El diputado* », *La Vanguardia* 25-10-1978.
- Meitrodt, Jeffrey (1984). « *The Deputy: A New Order* », *Twin Cities Reader* 04-11-1984.
- Monterde, José Enrique (1978). « *El diputado* », *Dirigido por...* n° 59, 11-1978.
- Nueva Andalucía* (1978). « *El diputado*, una película que dará que hablar. Charla con su director, Eloy de la Iglesia », 19-11-1978.
- Rich, B. Ruby (1985). « All in the Family », *The Village Voice* 05-11-1985.
- Sánchez, Alfonso (1979). « *El diputado* », *Informaciones*, 25-01-1979.
- Skir, Leo (1984). « Homosexuality Confronts the Left », *Equal Time* 04-04-1984.
- Stark, John (1983). « A Daring Film from Spain », *San Francisco Examiner* 02-12-1983.
- Stone, Judy (1981). « *The Deputy* », *San Francisco Chronicle* 24-09-1981.
- Téllez, José Luis (1979). « *El diputado* », *Contracampo* n° 1, 04-1979.
- Trueba, Fernando (1979). « Sexo y política, un cóctel que vende », *El País* 27-01-1979.
- Winsten, Archer (1985). « Post-Franco Masterpiece », *The New York Post* 01-11-1985.

Miedo a salir de noche.

- Álvarez, Carlos (1980). « *Miedo a salir de noche*, de Eloy de la Iglesia », *Mundo Obrero* 15-03-1980.
- Cominges, Jorge de (1980). « Solos ante el televisor », *El Noticiero Universal* 27-02-1980.
- Cominges, Jorge de (1980). « *Miedo a salir de noche* », *El Noticiero Universal* 29-02-1980.

- Crespo, Pedro (1980). « *Miedo a salir de noche*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 08-03-1980.
- Diario 16* (1980). « Estreno de *Miedo a salir de noche* », 01-03-1980.
- Fernández Santos, Jesús (1980). « La noche de Madrid », *El País* 05-03-1980.
- Fernández Torres, Alberto (1980). « *Miedo a salir de noche* », *Contracampo* nº 10-11, 03/04-1980.
- Galán, Diego (1984). « Un autor desconocido en televisión », *El País* 25-11-1984.
- Galindo, Carlos (1979). « Eloy de la Iglesia: película sobre la inseguridad ciudadana », *ABC* 16-09-1979.
- Gracia, Fernando (1979). « El terror está manipulado », *Diario 16* 23-09-1979.
- Gracia, Fernando (1980). « Según su director, Eloy de la Iglesia, *Miedo a salir de noche* es una película optimista », *Diario 16* 05-03-1980.
- Hoja del lunes* (1980). « *Miedo a salir de noche* », 10-03-1980.
- J. R. (1980). « *Miedo a salir de noche*. Los extremos se tocan », *El Correo Catalán* 29-02-1980.
- La Vanguardia* (1980). « El Ayuntamiento de Madrid patrocina el estreno de *Miedo a salir de noche* », 02-03-1980.
- Loygorri, Emilio G. (1980). « *Miedo a salir de noche* », *El Imparcial* 08-03-1980.
- Martialay, Félix (1980). « *Miedo a salir de noche* », *El Alcázar* 25-03-1980.
- Masó, Ángeles (1980). « *Miedo a salir de noche* », *La Vanguardia* 01-03-1980.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1980). « *Miedo a salir de noche*: la violencia cotidiana », *Diario de Barcelona* 29-02-1980.

Navajeros

- Álvarez, Carlos (1980). « *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 10-10-1980.
- Bonet Mojica, Lluís (1980). « *Navajeros* », *La Vanguardia* 15-10-1980.
- Cebollada, Pascual (1980). « Jóvenes delincuentes. *Navajeros* », *Ya* 12-10-1980.
- Cominges, Jorge de (1980). « El tierno encanto de la adolescencia », *El Noticiero Universal* 14-10-1980.
- Crespo, Pedro (1980). « *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 11-10-1980.
- Diario 16* (1980). « *Navajeros* no quiere menoscabar honores », 13-10-1980.
- El Periódico* (1980). « De la Iglesia muestra a los *Navajeros* tal como son », 14-10-1980.
- El Periódico* (1980). « *Navajeros* », 17-10-1980.
- Freixas, Ramón (1980). « *Navajeros* », *Dirigido por...* nº 77, 11-1980.
- García de la Puerta, Tomás (1982). « Comentando comentarios », *Pueblo* 06-03-1982.

Le cinéma d'Eloy de la Iglesia

- Gracia, Fernando (1980). « He realizado un homenaje a “El Jaro” », *Diario 16* 04-10-1980.
- Llinás, Francisco (1980). « *Navajeros* », *Contracampo* nº 17, 12-1980.
- Loygorri, Emilio G. (1980). « *Navajeros* », *El Imparcial* 17-10-1980.
- Marinero, Manolo (1980). « *Navajeros* », *Diario 16* 09-10-1980.
- Pueblo* (1980). « *Navajeros* », 10-10-1980.
- Ripoll-Freixes, Enric (1980). « L'eterna llei del més fort », *Avui* 17-10-1980.
- Ruiz, Jesús (1980). « *Navajeros*. Coplas en cheli », *El Correo Catalán* 25-10-1980.
- Sánchez Harguindey, Ángel (1980). « Eloy de la Iglesia: “*Navajeros* es una película entre la crónica y el cómic” », *El País* 05-10-1980.
- Soto, Luisa María (1980). « Mi película no es apología del delincuente », *Pueblo* 25-10-1980.

La mujer del ministro

- Besas, Peter (1981). « *La mujer del ministro* », *Variety* 09-09-1981.
- Carrasco, Bel (1981). « *La mujer del ministro*, de Eloy de la Iglesia, sancionada con la S », *El País* 07-08-1981.
- Cebollada, Pascual (1981). « Sexo e intriga política. *La mujer del ministro* », *Ya* 29-08-1981.
- Crespo, Pedro (1981). « *La mujer del ministro*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 29-08-1981.
- Fotogramas* (1981). « *La mujer del ministro* », nº 1660, 03-06-1981.
- Freixas, Ramón (1981). « *La mujer del ministro* », *Dirigido por...* nº 86, 10-1981.
- Galán, Diego (1981). « Caprichos de la nueva censura », *El País* 28-08-1981.
- Gorina, Alejandro (1981). « *La mujer del ministro*. La tortilla política española cae despanzurrada », *El Noticiero Universal* 22-09-1981.
- Masó, Ángeles (1981). « Política-ficción con sexo... *La mujer del ministro* », *La Vanguardia* 23-09-1981.
- Maza, Cristina (1981). « La S de *La mujer del ministro* », *Hoja del Lunes* 10-08-1981.
- Molina Foix, Vicente (1981). « Con La Iglesia hemos topado. *La mujer del ministro* », *Fotogramas* nº 1667, 10-1981.
- Pérez Quintanilla, Miguel (1981). « *La mujer del ministro*: film de política ficción en clave española », *El Noticiero Universal* 19-09-1981.
- Plaza, J.M. (1981). « Hoy se estrena *La mujer del ministro*, una película política, clasificada S », *Diario 16* 27-08-1981.
- Ruiz, Jesús (1981). « *La mujer del ministro*: ingenuidad militante », *El Correo Catalán* 19-09-1981.

Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1981). « *La mujer del ministro: desmadre a lo Eloy de la Iglesia* », *Diario de Barcelona* 20-09-1981.

Sopena, Enric (1981). « La mujer del impotente ministro », *El Periódico* 08-09-1981.

Soto, Luisa M. (1981). « Me han colocado una S política », *Pueblo* 08-08-1981.

Colegas.

Avui (1982). « Dos fills de Lola Flores són els protagonistes de *Colegas*. Una pel·lícula sobre la marginació juvenil », 31-10-1982.

Batlle Caminal, J. (1988). « Documento », *El País* (Barcelone) 23-06-1981.

Benito González, Carlos (1982). « *Colegas* », *5 días* 05-11-1982.

Bonet Mojica, Lluís (1982). « *Colegas* para el cine español », *La Vanguardia* 31-10-1982.

Bonet Mojica, Lluís (1982). « *Colegas* », *La Vanguardia* 09-11-1982.

El País (1982). « Eloy de la Iglesia estrena hoy en Madrid *Colegas*, su última película », 25-10-1982.

El País (1983). « Premio en Portugal para *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », 02-02-1983.

Galán, Diego (1982). « Un cuento suburbial », *El País* 27-10-1982.

García Brusco, Carlos (1982). « *Colegas* », *Dirigido por...* nº 98, 11-1982.

Goodman, Walter (1987). « Friends in Trouble », *The New York Times* 14-08-1987.

Guarner, José Luis (1982). « *Colegas* », *El Periódico* 11-11-1982.

Heras, José Antonio de las (1982). « Eloy de la Iglesia. El hombre que le ha cortado el pelo al hijo de la Lola », *Pueblo* 16-07-1982.

Hidalgo, Manuel (1982). « *Colegas*, debut cinematográfico de los hijos de Lola Flores », *Diario 16* 14-10-1982.

Marinero, Francisco (1982). « Relato ejemplar y moralizante », *Diario 16* 27-10-1982.

Martí, Octavi (1982). « Eloy de la Iglesia presenta el film *Colegas*, que trata sobre el aborto », *El País* 31-10-1982.

Martialay, Félix (1982). « *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *El Alcázar* 14-11-1982.

Martínez, Luis (1997). « *Colegas* », *El País* 14-03-1997.

Núñez, C. (1982). « Eloy de la Iglesia y su equipo presentan en Barcelona una película sobre la marginación juvenil », *El Periódico* 31-10-1982.

Parra, Pilar (1982). « La noche triunfal de los hermanos Flores », *Diario 16* 27-10-1982.

Pérez Gómez (1982). « Crónica suburbana », *Informaciones* 30-10-1982.

Ponce, Vicente (1982). « *Colegas* », *Contracampo* nº 31, 11/12-1982.

Ripoll-Freixes, Enric (1982). « Acabarem tots delinqüents? », *Avui* 03-11-1982.

Ruiz, Jesús (1982). « *Colegas*. Escándalo y moralina », *El Correo Catalán* 07-11-1982.

Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1982). « Marginación forzosa », *Diario de Barcelona* 04-11-1982.

Santos Fontenla, César (1982). « *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 27-10-1982.

Sol, Joan (1982). « Antonio y Rosario G. Flores debutan en *Colegas*, de Eloy de la Iglesia », *Diario de Barcelona* 31-10-1982.

El Pico

Aguilar, Carlos (1984). « Heroínas y progenitores », *Vídeo Actualidad* nº 37, 09-1984.

Alcover, Norberto (1983). « *El pico*. Eloy de la Iglesia », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 219-221.

Arenas, José (1983). « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que se presenta polémica », *ABC* 07-09-1983.

Berlanga, Jorge (1983). « Picos y picoletos », *Cambio 16* nº 624, 14-11-1983.

Besas, Peter (1983). « *El pico* », *Variety* 14-09-1983.

Bonet Mojica, Lluís (1983). « Eloy de la Iglesia, película sobre la droga en Barcelona », *La Vanguardia* 04-02-1983.

Bonet Mojica, Lluís (1983). « *El pico* », *La Vanguardia* 28-09-1983.

Bosch, Ignasi (1984). « *El pico*: lo viejo y lo nuevo », *Contracampo* nº 34, hiver 1984.

Cándido (1983). « *El pico* », *El Periódico* 21-09-1983.

Cominges, Jorge de (1983). « *El pico*. Una historia que se permite todas las osadías », *El Noticiero Universal* 01-10-1983.

Corberó, Natxo (1983). « *El pico*, seleccionada para ir a San Sebastián », *El Noticiero Universal* 23-08-1983.

Costa, Carles S. (1983). « No donar-los “el pico” », *Diario de Barcelona*, 15-10-1983.

Dasca, Susa (1983). « *El pico*, un film ambiguo », *El Noticiero Universal* 02-09-1983.

Diario 16 (1983). « Escandalosa película sobre la Guardia Civil », 18-09-1983.

Diario 16 (1989). « *El pico* », 11-08-1989.

El País (1983). « La película *El pico* es una historia de padres e hijos, no una provocación », 04-10-1983.

Elu, Arantza (1983). « Bandrés hará de actor en un filme de De la Iglesia », *El País* 23-02-1983.

Fernández-Santos, Ángel (1983). « La película de Eloy de la Iglesia, considerada oportunista y comercial », *El País* 18-09-1983.

Ferrando, Carlos (1983). « Con *El pico* llegó el escándalo », *Diario 16* 21-07-1983.

- Galán, Diego (1983). « Un cineasta entre la política y las obsesiones íntimas », *El País* 18-09-1983.
- Guarner, José Luis (1983). « *El pico* », *El Periódico* 04-10-1983.
- Guarner, José Luis (1984). « *El pico* », *La Vanguardia* 16-11-1984.
- Gurruchaga, Carmen (1983). « No resultó tan conflictiva: ni pitidos, ni abucheos », *Diario 16* 18-09-1983.
- Gurruchaga, Carmen (1983). « Juan Mari Bandrés: “Comprendo que esta película va a molestar a los militares” », *Diario 16* 19-09-1983.
- Hidalgo, Manuel (1983). « Arrojar a los pies del caballo », *Diario 16* 18-09-1983.
- Insausti, Mikel (1983). « La sobredosis », *Egin* 18-09-1983.
- Marinero, Francisco (1983). « *El pico* », *Diario 16* 08-10-1983.
- Martí, Octavi (1983). « Anécdotas para engañar el tedio », *El País* 04-10-1983.
- Martialay, Félix (1983). « *El pico* », *El Alcázar* 15-10-1983.
- Martínez, Luis (1998). « *El pico* », *El País* 23-04-1998.
- Monterde, José Enrique (1983). « *El pico* », *Dirigido por...* n° 108, 10-1983.
- Ordóñez, Marcos (1983). « Abertzalismo y drogas: polémica asegurada con *El pico* de Eloy de la Iglesia », *El Correo Catalán* 03-09-1983.
- Pueblo* (1983). « *El pico* », 20-09-1983.
- Ripoll-Freixes, Enric (1983). « *El pico*: reflexos de l'adolescència d'avui », *Avui* 23-09-1983.
- Rubio, Teresa (1983). « *El pico*, una película de Eloy de la Iglesia que crea polémica », *El Periódico* 18-09-1983.
- Ruiz, Jesús (1983). « *El pico*. Efectismos », *El Correo Catalán* 04-10-1983.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1983). « Con *El pico*, Eloy de la Iglesia provocará polémica », *Diario de Barcelona* 02-09-1983.
- Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1983). « *El pico*: el fabuloso cine tremendista de De la Iglesia », *Diario de Barcelona* 25-09-1983.
- Santos Fontenla, César (1983). « *El pico*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 05-10-1983.
- Soto, Luisa María (1983). « *El pico*, una película osada y conflictiva », *Pueblo* 09-08-1983.
- Torres Peidró, Santiago (1983). « Droga y política en el último film de Eloy de la Iglesia », *El Correo Catalán* 19-03-1983.

El Pico 2

- Cominges, Jorge de (1984). « *El pico 2* », *El Periódico* 16-11-1984.
- Galán, Diego (1984). « *El pico 2*, entre el aplauso y la polémica », *El País* 05-11-1984.

Galán, Diego (1984). « Precipitadas pegatinas », *El País* (Madrid) 15-11-1984, *El País* (Barcelone) 19-11-1984.

García Brusco, Carlos (1985). « *El pico 2* », *Dirigido por...* n° 122, 02-1985.

Guarner, José Luis (1984). « *El pico 2* », *La Vanguardia* 16-11-1984.

Lozano, S. (1984). « *El pico 2*, una película valiente y dura », *TeleIndiscreta* 17-12-1984.

M.G.S.E. (1984). « *El pico II*, más sobre lo popular macarra », *Ya* 27-11-1984.

Marinero, Francisco (1984). « *El pico 2* », *Diario 16* 17-11-1984.

Poc, Sebastià (1984). « Estreno en Barcelona de *El pico II*, Eloy de la Iglesia: “La droga más dura que existe hoy es la familia” », *El Correo Catalán* 10-11-1984.

Ponce, Vicente (1984). « *El pico II*, Eloy de la Iglesia, vuelta sobre un argumento agotado », *Liberación* 16-11-1984.

Ripoll-Freixes, Enric (1984). « Consum i tràfic de drogues, *El pico II* », *Avui* 13-11-1984.

Ruiz, Jesús (1984). « *El pico 2*, nunca segundas partes... », *El Correo Catalán* 21-11-1984.

Salvany, Joan (1984). « *El pico 2*, filme de denuncia y aventuras en el submundo de la drogadicción », *El Noticiero Universal* 16-11-1984.

Sánchez Costa, J.J. (1984). « Eloy de la Iglesia insiste en su reflexión sobre la Guardia Civil », *El Periódico* 11-11-1984.

Tió, Pere (1984). « *El pico 2*: novament drogues i violència », *Avui* 09-11-1984.

Viola, Horacio (1984). « *El pico 2*, de Eloy de la Iglesia, llega con olor a escándalo », *El Noticiero Universal* 10-11-1984.

Otra vuelta de tuerca

Besas, Peter (1985). « *Otra vuelta de tuerca* », *Variety* 09-10-1985.

Bonet Mojica, Lluís (1984). « Después de *El pico 2*, Eloy de la Iglesia llevará al cine una obra de Henry James », *La Vanguardia* 13-07-1984.

Casas, Quim (1985). « *Otra vuelta de tuerca* », *Dirigido por...* n° 130, 11-1985.

Cominges, Jorge de (1986). « Los Inocentes: *Otra vuelta de tuerca*. Eloy de la Iglesia », *El Periódico* 21-08-1986.

El Alcázar (1985). « *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia », 19-10-1985.

Fondevila, Santiago (1985). « Eloy de la Iglesia traslada los fantasmas de James al Euskadi de inicios de siglo », *La Vanguardia* 24-05-1985.

Fernández-Santos, Ángel (1985). « Brochazos en una miniatura », *El País* 19-10-1985.

García Brusco, Carlos (1986). « Fantasmas, inocentes e inquisidores. *Otra vuelta de tuerca* », *Dirigido por...* n° 139, 09-1986.

Guarner, José Luis (1986). « *Otra vuelta de tuerca* », *La Vanguardia* 23-08-1986.

Gurruchaga, Carmen (1985). « Basada en una obra del novelista inglés, Eloy de la Iglesia comienza a rodar la película *Otra vuelta de tuerca* », *Diario 16* 05-03-1985.

Hevia, Elena (1985). « Eloy de la Iglesia rueda una historia de James a la vasca », *El Noticiero Universal* 25-05-1985.

Hoja del Lunes (1985). « *Otra vuelta de tuerca* », 20-10-1985.

Lara, Antonio (1985). « *Otra vuelta de tuerca*. Henry James visto por Eloy de la Iglesia », *Ya* 28-10-1985.

Lorente-Costa, Joan (1986). « Saqueig de l'obra literària », *Avui* 22-08-1986.

Martínez, Luis (1998). « *Otra vuelta de tuerca* », *El País* 07-05-1998.

Pérez Perucha, Julio (1986). « *Otra vuelta de tuerca* », *Contracampo* n° 40-41, automne 1985/hiver 1986.

Prat, Inés (1985). « Eloy de la Iglesia rueda *Otra vuelta de tuerca* trasladando la novela de James al País Vasco », *Diario 16* 17-06-1985.

Santos Fontenla, César (1985). « *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia », *ABC* 20-10-1985.

T. D. (1983). « Eloy de la Iglesia llevará al cine una narración de Henry James », *El País* (Barcelone) 02-09-1983.

T.D. (1983). « *Otra vuelta de tuerca* », *El País* (Barcelone) 02-09-1983.

La estanquera de Vallecas

Albert, Antonio (1993). « *La estanquera de Vallecas* », *El País* 16-11-1993.

Aroca, Fernando (1986). « *La estanquera de Vallecas*, en la recta final del rodaje », *ABC* 30-09-1986.

Berlanga, Jorge (1987). « *La estanquera de Vallecas* », *Fotogramas* n° 1729, 04-1987.

Bonet Mojica, Lluís (1987). « Cineasta provocador y que nunca aburre », *La Vanguardia* 10-04-1987.

Carracedo, Charo (1989). « Los atracadores son buenos », *TV Plus* 15/21-04-1989.

C.F. (1986). « *La estanquera de Vallecas*. Atraco imperfecto », *Fotogramas* n°1725, 12-1986.

Cirbián, Txerra (1987). « De la Iglesia elige la comedia en *La estanquera de Vallecas* », *El Periódico* 13-04-1987.

Cominges, Jorge de (1987). « ¡Esto es un atraco! », *El Periódico* 15-04-1987.

Crespo, Pedro (1987). « *La estanquera de Vallecas*, de Eloy de la Iglesia », *ABC* 14-04-1987.

Diario 16 (1989). « *La estanquera de Vallecas* », 07-04-1989.

Fernández, Julio (1986). « *La estanquera de Vallecas* se lanzará a la americana », *El Periódico* 31-12-1986.

Fernández-Santos, Ángel (1987). « Exceso y exageración », *El País* 16-04-1987.

Ferrando, Carlos (1986). « Eloy de la Iglesia insiste en el cine sobre marginados en *La estanquera de Vallecas* », *Diario 16* 27-08-1986.

Ferrando, Carlos (1987). « Esta es decididamente mi primera comedia », *Diario 16*, 09-04-1987.

García Brusco, Carlos (1987). « *La estanquera de Vallecas* », *Dirigido por...* nº 147, 05-1987.

Guarner, José Luis (1987). « *La estanquera de Vallecas* », *La Vanguardia* 18-04-1987.

Herederó, Carlos F. (1986). « Eloy de la Iglesia vuelve al ambiente de la delincuencia », *Imágenes de actualidad* 01/15-09-1986.

Herederó, Carlos F. (1987). « Sainete y denuncia social, *La estanquera de Vallecas* », *Cambio 16* nº 804, 27-04-1987.

López i Llaví, José María (1987). « Un estanc peculiar », *Avui* 19-04-1987.

Muñoz, Diego (1986). « Eloy de la Iglesia vuelve al cine de denuncia social en su nueva película *La estanquera de Vallecas* », *La Vanguardia* 03-09-1986.

Muñoz, Diego (1987). « Eloy de la Iglesia define *La estanquera de Vallecas* como un melodrama de tono divertido y costumbrista », *La Vanguardia* 10-04-1987.

Roig, José Luis (1986). « Eloy de la Iglesia lleva al cine *La estanquera de Vallecas* », *Tiempo* 3/9-11-1986.

Santos Fontenla, César (1989). « *La estanquera de Vallecas* », *ABC* 14-04-1989.

Tiempo (1987). « *La estanquera de Vallecas* », 23/28-03-1987.

Tió, Pere (1987). « La tragèdia i la comèdia del teatre adaptades a la pantalla », *Avui* 10-04-1987.

Tió, Pere (1987). « *La estanquera de Vallecas* tracta un món marginal en to de comèdia », *Avui* 12-04-1987.

Los novios búlgaros

Fernández-Santos, Ángel (2003). « A este lado de la pantalla », *El País* 02-05-2003.

Holden, Stephen (2004). « *Bulgarian Lovers* », *The New York Times* 30-04-2004.

Huerta, Miguel Ángel (2003). « *Los novios búlgaros* », *Cine para leer*. Bilbao : Mensajero, p. 249-250.

M. C. « *Los novios búlgaros*. Tiritas a la dignidad en el retorno de De la Iglesia », *Cinemanía* nº92, 05-2003.

Stratton, David (2003). « *Bulgarian Lovers* », *Variety* 10/16-03-2003.

Torreiro, Casimiro (2003). « *Los novios búlgaros* », *Fotogramas* nº 1913, 03-2003.

CINÉMA ESPAGNOL

Aguilar, Carlos (1999). *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. Saint-Sébastien : Donostia Kultura.

Aguilar, Carlos (2004). *Guía del cine*. Madrid : Cátedra.

Aguilar, José (2012). *Las estrellas del destape y la Transición*. Madrid : T&B Editores.

Antolín, Matías (1982). « Cine marginal en España », *Dirigido por...* n° 99, 12-1982.

Aranzarubia Cob, Asier (2005). « Contracampo y el cine español », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (coords.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia* n° 13/14, p. 235-256.

Arnau Roselló, Roberto (2006). *La guerrilla de celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1981)*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Jaume I de Castellón de Madrid, sous la direction des professeurs José Javier Marzal Felici et Francisco Javier Gómez Tarín.

Arocena Badillos, Carmen (2005). « Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962) », in Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio et Zunzunegui, Santos (eds.). *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Corogne : Vía Láctea.

Aubert, Jean-Paul (2002). « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle* n° 74, p. 141-151.

Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid : Editorial Fundamentos.

Benet, Vicente J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelone : Paidós.

Besas, Peter (1985). *Behind The Spanish Lens. Cinema under Fascism and Democracy*. Denver : Arden Press Inc.

BOE (1963). « Normas de censura cinematográficas », n° 58, 08-03-1963, p. 3929-3930.

BOE (1975). « Orden de 10 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica », n°52, 01-03-1975, p. 4313-4314.

BOE (1977). « Real decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas », n° 287, 01-12-1977, p. 26420-26423.

BOE (1983). « Real Decreto 10/67/1983 por el que se desarrolla el título primero de la Ley I/1982, regulador de las salas especiales de exhibición cinematográfica », n°105, 03-05-1983, p. 12240-12242.

BOE (1984). « Real Decreto 3304/1983 sobre protección a la cinematografía española », n° 10, 12-01-1984, p. 806-809.

Borau, José Luis (dir., 1998). *Diccionario del cine español*. Madrid : Alianza Editorial.

Caparrós Lera, José María (1992). *El cine español de la democracia, de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelone : Anthropos

Caparrós Lera, José María (1999). *Historia crítica del cine español*. Barcelone : Ariel.

Caparrós Lera, José María (2007). *Historia del cine español*. Madrid : T&B Editores.

Caparrós Lera, José María *et al.* (2007). *Las grandes películas del cine español*. Madrid : J. C. Clementine.

Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio et Zunzunegui, Santos (dirs., 2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Corogne : Via Láctea.

Castro García, Amanda (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. Oviedo : Ediciones KRK.

Castro, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valence : Fernando Torres.

Castro, Antonio (1989). « Le cinéma espagnol après la mort de Franco : cadre général », *Revue Belge du Cinéma* n° 28, hiver 1989, p. 5-11.

Cobos, Juan (2000). *Las generaciones del cine español*. Madrid : Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Darias, Iván (1999). « La metáfora del sospechoso: la consideración del público en el estudio del cine », in Díaz López, Marina et Fernández Colorado, Luis (coords). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español, Cuadernos de la Academia* n°. 5, p. 369-380.

Díez, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid : Fundamentos.

D'Lugo, Marvin (1997). *Guide to the cinema of Spain*. Westport : Greenwood Press.

Feenstra, Pietsie (2006). *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*. Paris : L'Harmattan.

Fierro Novo, Andrés (2009). *Atlas ilustrado del cine español*. Madrid : Susaeta.

Francisco, Israel de; Planes Pedreño, José Antonio et Pérez Romero, Enrique (eds., 2010). *La mujer en el cine español*. Madrid : Arkadin.

Freixas, Ramón et Bassa, Joan (1996). *Expediente 'S': softcore, sexploitation, cine 'S'*. Barcelone : Futura.

Freixas, Ramón et Bassa, Joan (2006). *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid : Jaguar.

Galán, Diego (2001). *Jack Lemmon nunca cenó aquí: trece años y un día en el Festival de Cine de San Sebastián*. Barcelone : Plaza & Janés.

García de Dueñas, Jesús (2008). *Cine español, una crónica visual: desde 1896 hasta nuestros días*. Barcelone / Madrid : Lunweg.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro (1989). *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao : Mensajero

Gubern, Román et Font, Doménec (1976). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelone : Euros.

Gubern, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelone : Península.

Gubern, Román *et. al.* (1995). *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra.

Heitz, Françoise (2001). *Pilar Miró. Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*. Arras : Artois Presses Université.

- Herederó, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valence / Madrid : Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española.
- Herederó, Carlos F. et Monterde, José Enrique (eds., 2003). *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valence : Institut Valencià de Cinematografia.
- Herederó, Carlos F. (1989) « El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y la democracia. Historia de un desencuentro », in Vicente J. Benet *et al. Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 17-31.
- Hernández Ruiz, Javier et Pérez Rubio, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelone : Paidós.
- Hernández Ruiz, Javier et Pérez Rubio, Pablo (2005). « Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983) », in Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio et Zunzunegui, Santos. *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Corogne : Vía Láctea, p. 178-253.
- Hopewell, John (1986). *Out of the past*. Londres : British Film Institute.
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid : El Arquero.
- Huertas Soriano, Miguel Ángel (2010). « La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la 'tercera vía' », in Sangro, Pedro et Plaza, Juan F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelone : Laertes, p. 79- 96.
- Hueso, Ángel Luis (1992). « La transición española y la historia inmediata », *Minius. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía* n° 1, p. 157-166.
- Hurtado, José A. et Picó, Francisco M. (eds., 1989). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- J.M.M.R. (1981). « Le cinéma espagnol après Franco, de la politisation au désenchantement », *La Revue du cinéma* n° 361, 05-1981, p. 79-95.
- Jordan, Barry et Morgan-Tamosunas, Rikki (1998). *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester : Manchester University Press.
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Bekerley / Londres : University of California Press.
- Lara, Antonio (1985). « El cine de la transición », *Revista de Occidente* n° 54, 11-1985, p. 123-137.
- Lara, Fernando (2004). « La Transición española a través del cine », in Amo, Alfonso del *et al. Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanque : Junta de Castilla y León, p. 123-138.
- Larraz, Emmanuel (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris : Éditions du Cerf.
- Lázaro Reboll, Antonio et Willis, Andrew (eds., 2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester : Manchester University Press.

Llinás, Francisco (1986). « Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición », in Iván Aranda et. al. *El cine y la transición política española*, Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.

Llinás, Francisco (1987). *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid : Imagfic.

Llinás, Francisco (1989). « Un cinéma qui n'existe presque pas », *Revue Belge du Cinéma* n° 28, hiver 1989, p. 35-63.

Llopis, Bienvenido et Carmona, Luis Miguel (2009). *La censura franquista en el cine de papel*. Madrid : Cacitel.

Llorens, Antonio (1998). « Los desarraigados en el cine policíaco español. Dos décadas imposibles (1950/1970) », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 45-59.

Losilla, Carlos (1989). « Legislación, industria y escritura », in Hurtado, José A. et Picó, Francisco M. (eds.). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 33-43.

Losilla, Carlos (2002). « Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español », in Heredero, Carlos F. (coord.). *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español, Cuadernos de la Academia* n° 11/12, p. 117-146.

Maqua, Javier et Pérez Merinero, Carlos (1976). *Cine español ida y vuelta*. Valence : Fernando Torres.

Marías, Miguel (1989). « Réalisme et stylisation dans le récent cinéma espagnol », *Revue Belge du Cinéma* n° 28, hiver 1989, p. 1- 3.

Marsh, Steven (2006). *Popular Spanish Film under Franco*. New York : Palgrave MacMillan.

Martínez, Josefina (2006). « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social* n° 54, p. 85-88.

Martínez Vasseur, Pilar (2002). « Cinéma et transition politique en Espagne (1973-1982) », in Campuzano, Francisco (ed.). *Transition politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*. Montpellier : ETILAL, Université de Montpellier III, p. 277-300.

Matellano, Víctor (2011). *Spanish Exploitation : sexo, sangre y balas*. Madrid : T&B Editores.

Méndez-Leite, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Madrid : Ediciones Rialp.

Mérida de San Román, Pablo (2002). *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*. Barcelone : Larousse.

Merino Acebes, Azucena (1994). *Diccionario de directores de cine español*. Madrid : J.C.

Miró, Pilar (1985), « Cine español versus Mercado Común », *El País* 12-07-1985.

Molina Foix, Vicente (1968). « Cineastas independientes, una tendencia del cine español », *Nuestro Cine* n° 77-78, 11/12-1968, p. 68-90.

Monterde, Enrique (1978). « Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978 », *Dirigido por* n° 58, 10-1978.

- Monterde, José Enrique (1989). « El cine histórico durante la transición política », in Hurtado, José A. et Picó, Francisco M. (eds.). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 45-63.
- Monterde, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja 1973-1992*. Barcelone : Paidós.
- Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival de Cine de Gijón.
- Monterde, José Enrique (coord., 1999). *Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia* n° 6.
- Monterde, José Enrique et Selva, Marta (1983). «Le film historique franquiste », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 38/39, hiver 1983.
- Monterde, José Enrique et Torreiro, Casimiro (1984). «De la troisième voie à la Constitution : le cinéma espagnol pendant la transition démocratique », *Cinéma* 84, supplément au n° 306, 06-1984.
- Montiel, Alejandro (2005). « Días inolvidables. La recepción del cine español de la Transición en los editoriales de *Contracampo* », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (eds.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983), Cuadernos de la Academia* n° 13/14, p. 257-273.
- Moreiras Menor, Cristina (2000). « Spectacle, Trauma and Violence in Contemporary Spain », in Jordan, Barry et Morgan-Tomasunas, Rikki (eds). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres : Arnold, p. 134-142.
- Moreiras Menor, Cristina (2002). *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid : Libertarias/Prodhufi.
- Navarro, Antonio José (2001). « Giallo a la española: entre lo goyesco y lo grotesco », in Navarro, Antonio José (ed.). *El giallo italiano, la oscuridad y la sangre*. Madrid : Nuer Ediciones, p. 261-287.
- Pablo, Santiago de (dir., 1998). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz : Fundación Sancho el Sabio.
- Palacio, Manuel (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Pérez Gómez, Ángel et Martínez Montalbán, José Luis (1979). *Cine español 1951/1978: Diccionario de directores españoles*. Bilbao : Mensajero.
- Pérez Perucha, Julio (coord., 1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid : Cátedra.
- Pérez Perucha, Julio et Ponce, Vicente (1986). « Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español », in Iván Aranda et al. *El cine y la transición política*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 34-45.
- Pérez Perucha, Julio et Ponce, Vicente (2011). « Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español », in Palacio, Manuel. *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 223-268.

Planes Pedreño, José Antonio (2010). « Una perspectiva temática y transversal », in Francisco, Israel de; Planes Pedreño, José Antonio et Pérez Romero, Enrique (eds). *La mujer en el cine español*. Madrid : Arkadin, p. 163-293.

Pohl, Buckhard (2007) « Hemos cambiado tanto. El tardofranquismo en el cine español », in Berthier, Nancy et Seguin, Jean-Claude (dir.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid : Casa de Velázquez, p. 217-231.

Puigdomènech, Jordi (2007). *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid : JC. Clementine.

Ramos Alquezar, Sergi (2009). « Violence et sexualité dans le film criminel espagnol de la fin du franquisme », in Moine, Raphaëlle ; Rollet, Brigitte et Sellier, Geneviève. *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écran*. Paris : L'Harmattan, p. 205-216.

Redero San Román, Manuel (2004). «El cambio político posfranquista en el cine de su tiempo: *El disputado voto del señor Cayo* », in Ruzafa Ortega, Rafael (coord.). *La historia a través del cine, transición y consolidación democrática en España*. Bilbao : Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, p. 23-50.

Rentero, Juan Carlos (1992). *Diccionario de directores*. Madrid : J.C.

Revue belge du cinéma (1989). « Les Chemins du cinéma espagnol (1975-1989) », n° 28, hiver 1989.

Riambau, Esteve (1995). « El periodo 'socialista' 1982-1992 », in Gubern, Román *et. al.* *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra, p. 399-454.

Riambau, Esteve (1997). « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », in Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia* n°1, p. 171-184.

Riambau, Esteve (1999). *Pepón Coromina, un productor con carisma*. Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Riambau, Esteve et Torreiro, Casimiro (1990). *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*. Valence : Institut Valencià de Cinematografia.

Riambau, Esteve et Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español, estado dependencias y mercado*. Madrid : Cátedra / Filmoteca Española.

Rodríguez, Eduardo et Gómez, Concha (1997). « El cine de la democracia », in Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia* n°1, p. 185-224.

Roldán Larreta, Carlos (1999). *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Saint-Sébastien : Eusko Ikaskuntza.

Roldán Larreta, Carlos (2003). *Los vascos y el séptimo arte*. Saint-Sébastien : Filmoteca vasca.

Romero de Andrés, Carmelo (2004). « *La naranja mecánica* en España », in Urrea, Javier *et al.* *Jauría humana: cine y psicología*. Barcelone : Gedisa, p. 48-49.

Roses Campos, Sergio et Díaz Del Pino, Alejandro (2004). « El cine comercial de la Transición: Mariano Ozores, transmisión de valores y libertad de expresión », in *25 años de libertad de expresión. Actas del VII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. CD-ROM.

- Ruzafa Ortega, Rafael (ed., 2004). *La historia a través del cine, transición y consolidación democrática en España*. Bilbao : Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995). « El cine español y la transición », in Monleón, José (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid : Akal. p. 85-99.
- Sánchez-Biosca, Vicente et Benet, Vicente J. (2011). *Les enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*. Paris : L'Harmattan.
- Seguin, Jean-Claude (1994). *Histoire du cinéma espagnol*. Paris : Nathan.
- Stone, Rob (2002). *Spanish Cinema*. Harlow : Pearson Education.
- Talens, Jenaro et Zunzunegui, Santos (2007). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid : Cátedra.
- Thibaudeau, Pascale (2007). « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?) », in Berthier, Nancy et Seguin, Jean-Claude (dir.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid : Casa de Velázquez, p. 232-246.
- Torreiro, Casimiro (1995). « Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », in Gubern, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid : Cátedra, p. 341-398.
- Torres, Augusto M. (1992). *Diccionario de directores de cine*. Madrid : Ediciones del Prado.
- Trenzado Romero, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Triana-Toribio, Nuria (2003). *Spanish National Cinema*. Londres / New York : Routledge.
- Tubau, Iván. (1983). *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*. Barcelone : Publicacions Edicions Universitat de Barcelona.
- Unsain, José María (1985). *Hacia un cine vasco*. Saint-Sébastien : Filmoteca Vasca.
- Vallés Copeiro del Vilar, Antonio (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valence : Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Vidal Estévez, M. (2003). « Jinetes en la tormenta. In Memoriam, cine español 1967-1973 », in Heredero, Carlos F. et Monterde, José Enrique (eds.). *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valence : Institut Valencià de Cinematografia, p. 195-213.
- Willis, Andrew (2003). « Spanish Horror and the Flight from "Art" Cinema, 1967-1973 », in Jancovich, Mark et al. *Defining Cult Movies, the Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester : Manchester University Press, p. 71-83.
- Zumalde Arregi, Imanol (1998). « La transición cinematográfica vasca (1970-1980) », in Pablo, Santiago de (dir.). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz : Fundación Sancho el Sabio p. 183-208.
- Zunzunegui, Santos (1987). « Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986) », in Llinás, Francisco (ed.). *Cuatro años de cine español 1983-1986*. Madrid : Imagfig, p. 170-200.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE CINÉMA

Arbus, Pierre et Bousquet, Franck (2006). *Cinéma et identités collectives*. Paris : Ed. Manuscrit Université.

Aumont, Jacques et Marie, Michel (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2e édition). Paris : Armand Colin.

Baecque, Antoine de (2008). *L'Histoire-caméra*. Paris : Gallimard, 2008.

Barot, Emmanuel (2009). *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique militant*. Paris : Vrin.

Bazin, André (1999 [1976]). *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Editions du Cerf.

Benjamin, Walter (2013 [1939]). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot.

Beylot, Pierre (2005). *Le récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin.

Biette, Jean-Claude (1996). « Qu'est-ce qu'un cinéaste ? », *Trafic* n° 18, p. 8.

Biette, Jean-Claude (2000). *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?* Paris : POL.

Bolter, Trudy. (dir., 2007). *Cinéma anglophone : la politique éclatée*. Paris : L'Harmattan.

Bourget, Jean-Loup (1998). *Hollywood, la norme et la marge*. Paris : Nathan.

Bousquet, Franck (2005). « Présentation site Cinéma & Politique », *Politique & Cinéma* 02-2005. En ligne : <http://www.politique-cinema.net/avantpropos.html>.

Casetti, Francesco (1999). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan.

Dehée, Yannick (2000). *Mythologies politiques du cinéma français (1960-2000)*. Paris : PUF.

Delage, Christian et Guigueno, Vincent (2004). *L'historien et le film*. Paris : Gallimard.

Douin, Jean-Luc (1998). *Dictionnaire de la censure au cinéma*. Paris : PUF.

Dubois, Régis (2007). *Une histoire politique du cinéma*. Arles : Sulliver.

Dufour, Eric (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF.

Esquenazi, Pierre (2009). *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*. Paris : Éd. Hermès Lavoisier.

Ethis, Emmanuel (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin.

Ferro, Marc (1976). *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*. Paris : Hachette.

Ferro, Marc (1993). *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.

Ferro, Marc (1997). « L'empire de l'image », in Ferro, Marc et Planchais, Jean. *Les médias et l'histoire*. Paris : Editions CFPJ, p. 11-94.

Ferro, Marc (2003). *Cinéma, une vision de l'histoire*. Paris : Editions du Chêne.

- Freixas, Ramón et Bassa, Joan (2005). *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelone : Paidós.
- Garçon, François (dir., 1992). *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, CinémAction n°65*. Paris : Corlet-Télérama.
- Gardiès, René (2007). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris : Armand Colin.
- Godin, Marc (1994). *Gore, autopsie d'un cinéma*. Paris : Editions du Collectionneur.
- Guérin, Marie-Anne (2003). *Le récit de cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma / SCEREN-CNDP.
- Hoberman, J. et Rosenbaum, J. (1983). *Midnight Movies*. New York : Da Capo Press.
- Hueso, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelone : Ariel.
- Jancovich, Mark et al. (2003). *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester : Manchester University Press.
- Journot, Marie-Thérèse (2002). *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan.
- Jullier, Laurent (2008). *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Jullier, Laurent (2012). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris : La dispute.
- Jullier, Laurent et Marie, Michel (2007). *Lire les images de cinéma*. Paris : Larousse.
- Lagny, Michèle (1992). *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*. Paris : A. Colin.
- Lardín, Rubén (2011). *Ven y mira. El cine fantástico y de terror en la zona prohibida*. San Sebastián : Donostia Kultura.
- Laroche, Robert de (2007). *Dictionnaire du cinéma d'épouvante*. Paris : Scali
- Maarek, Philippe J. (1986). *Média et malentendus : cinéma et communication politique*, Paris : Edilig.
- McNair, Brian (2002). *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire*. Londres : Routledge.
- Moine, Raphaëlle (2002). *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Moine, Raphaëlle ; Rollet, Brigitte et Sellier, Geneviève (2009). *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écran*. Paris : L'Harmattan.
- Nacache, Jacqueline (2003). *L'acteur de cinéma*. Paris : Nathan.
- Navarro, Antonio (ed., 2001). *El giallo italiano, la oscuridad y la sangre*. Madrid : Nuer Ediciones.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelone : Paidós.
- Peary, Danny (1981). *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York : Dell.

Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pérez Bowie, José Antonio (ed., 2010). *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pinel, Vincent (2006). *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse.

Poirie, C. (2007). « Cinéma et politique : perspectives pour une analyse filmique du politique », in Bolter, Trudy (dir.). *Cinéma anglophone : la politique éclatée*. Paris : L'Harmattan, p. 21-43.

Prédal, René (2004). *La critique de cinéma*. Paris : Armand Colin.

Riou, Alain (1998). *Les Films cultes*. Paris : Éd. du Chêne.

Risterucci, Pascale (2008). « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Barillet, Julie et al. *L'Enfant au cinéma*. Arras : Artois Presses Université, p. 71-86.

Roscoe, Jane et Hight, Craig (2001). *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester : Manchester University Press.

Rouyer, Philippe (1997). *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris : Editions du Cerf.

Schaeffer, Eric (1999). *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films (1919-1959)*. Durham / Londres : Duke University Press.

Sconce, Jeffrey (2007). *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham / Londres : Duke University Press.

Danny Shipka (2011) *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*. Jefferson : McFarland & Company.

Sojcher, Frédéric (2011). *Manifeste du cinéaste*. Paris : Klincksiek.

Sorlin, Pierre (1977). *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier Montaigne.

Vanoye, Francis, Frey, Francis et Goliot-Lété, Anne (2005). *Le cinéma*. Paris : Nathan.

Visy, Gilles (2005). *Films cultes - Culte du film*. Paris : Publibook.

TRANSITION DÉMOCRATIQUE ESPAGNOLE

Aguilar Fernández, P. (2007). « Cultura política, consumo cultural y memoria durante la transición », in Guerra, Alfonso *et al.* *Tiempo de Transición*. Madrid : Fundación Pablo Iglesias, p. 80-115.

Alegre, S. (2000). « La Transición Española, un documental histórico », *Film-Historia* vol. X, n° 3, 2000, p. 169-194.

Alonso Carballes, Jesús (2012). *La Transition en Espagne 1975-1986*. Neuilly : Atlande.

Alonso, Gregorio (2011). « Lecturas de la Transición », in Frías, C. ; Ledesma, J.L. et Rodrigo, J. (eds.). *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales, Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón*. Saragosse : Institución Fernando el Católico, p.165-177.

André-Bazzana, Bénédicte (2006). *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelone : El Viejo Topo.

Aróstegui, Julio (2000). « La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996) », in Martínez, Jesús A. (coord.). *Historia de España siglo XX. 1939-1996*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 245-364.

Aróstegui, Julio (2000). *La Transición (1975-1982)*. Madrid : Acento.

Avilés Farré, Juan (2003). « El terrorismo en la España democrática », in Tusell, Javier (ed.). *Historia de España. Menéndez Pidal* (T. XLII). *La Transición a la democracia y el reinado de Juan Carlos I*. Madrid : Espasa Calpe, p. 633-665.

Baby, Sophie (2007). « Violence et politique dans la transition démocratique espagnole », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* n° 25, 1-2007, p. 189-196. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin-2007-1-page-189.htm>.

Baby, Sophie (2007). « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° 3, 11/12- 2007. Disponible en ligne : <http://www.histoire-politique.fr/documents/03/dossier/pdf/HP3-Baby-pdf.pdf>.

Baby, Sophie (2009). « Estado y violencia en la Transición española. Las violencias policiales », in Baby, Sophie ; Compagnon, Olivier et González Calleja, Eduardo, (eds.). *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del sur - América Latina*. Madrid : Casa de Velázquez, p. 179-198.

Baby, Sophie (2012). *Le mythe de la transition pacifique, Violence et politique en Espagne (1975-1982)*. Madrid : Casa de Velázquez.

Belmonte, Florence (2007). « Pour sortir de la sphère privée : éducation et droits individuels (des années soixante à la Transition) », in Belmonte, Florence (dir.). *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Paris : Ellipses.

Bessière, Bernard (1992). *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme*. Paris : L'Harmattan.

Betrán Abadía, Ramón (2002). « De aquellos barro, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista », *Acciones e Investigaciones Sociales* n° 16, 12-2002, p. 25-67.

Campuzano, Francisco (1997). *L'élite franquiste et la sortie de la dictature*. Paris : L'Harmattan.

Campuzano, Francisco (ed., 2002). *Transition politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*. Montpellier : ETILAL, Université de Montpellier III.

Campuzano, Francisco (2007). « Les femmes et le passage de la dictature à la démocratie », in Florence Belmonte (dir). *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Paris : Ellipses.

Castro Torres, Carmen (2010). *La prensa en la transición española, 1966-1978*. Madrid : Alianza Editorial.

Colomer, Josep M. (1998). *La transición española: el modelo español*. Barcelone : Anagrama.

Demange, Christian (2010). « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique », *ILCEA* n°13, 2010. En ligne : <http://ilcea.revues.org/index874.html>

Escario, Pilar (1996). *Lo personal es político. El movimiento feminista en la Transición*. Madrid : Instituto de la Mujer.

Fusi, Juan Pablo et Palafox, Jordi (1999). *Historia de España. Vol. XIV. La España de Juan Carlos I*. Madrid : Espasa-Calpe.

Gallego, Ferrán (2008). *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia 1973-1977*. Barcelone : Crítica.

Gómez Parra, Rafael (1991). *GRAPO. Los hijos de Mao*. Madrid : Editorial Fundamentos.

Gómez, Carlos (1979). « El paro en España /1. Características y causas del desempleo », *El País* 17-06-1979.

Gubern, Román (2007). « La fiesta de la cultura », in Guerra, Alfonso *et al.* *Tiempo de Transición*. Madrid : Fundación Pablo Iglesias, p. 163-176.

Imbert, Gérard (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid : Akal.

Justel, Manuel (1992). « Edad y Cultura Política », *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n° 58, p. 57-93

Linz, Juan José *et al.* (1981). *Informe sociológico sobre el cambio político en España, 1975-1981*. Madrid : Fundación FOESSA.

Linz, Juan José et Stepan, Alfred. (1996). *Problems of democratic transition and consolidation: Southern Europe, South America and Post-Communist Europe*. Baltimore : John Hopkins University Press.

López, Francisca ; Cueto Asín, Elena et George, David (2009). *Historias de la pequeña pantalla : representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid / Francfort : Iberoamericana / Vervuert.

Mainer, José Carlos et Juliá, Santos (eds., 2000). *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid : Alianza.

Martínez, Guillem (coord., 2012). *CT o la cultura de la Transición*. Barcelone : Debolsillo.

Molinero, Carme (ed., 2006). *La transición treinta años después*. Barcelone : Península.

- Morán, María de la Luz (1997). « ¿Y si no voto, qué? La participación política en los años ochenta », in Cruz, Rafael et Pérez Ledesma, Manuel (eds.). *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid : Alianza Editorial, p. 359-386.
- Moreno, Marcos (2011). « Jamás hubo transición en España », *Kaosenlared.net* 03-10-2011. En ligne : <http://old.kaosenlared.net/noticia/jamas-hubo-transicion-espana>.
- Navarro, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelone : Anagrama.
- Navarro, Vicenç (2003). « Consecuencias de la transición inmodélica », *El País* 08-01-2003.
- Navarro, Vicenç (2012). « La crisis de legitimidad del Estado español: causas y consecuencias », *Público* 10-10-2012.
- Navarro, Vicenç (2012). « La necesidad de una nueva Transición y una nueva Constitución », *Público* 24-09-2012.
- Ortiz Heras, Manuel (2004). « Historiografía de la Transición », in *La transición a la democracia en España. Historia y fuentes documentales*. VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. Guadalajara : Anabad Castilla-La Mancha, p. 223-240
- Palacio Arranz, M. (2002). « Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática », *Área Abierta*, 01-2002. En ligne : <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0202230004A/4276>.
- Renaudet, Isabelle (2003). *Un Parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*. Madrid : Bibliothèque de la Casa de Velázquez.
- Rodrigues, Denis (2012). *La Transition en Espagne, les enjeux d'une démocratisation complexe (1975-1986)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Sánchez Soler, Mariano (2010). *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España 1975-1983*. Madrid : Península, 2010.
- Serrano Sanz, José María (1994). « Crisis económica y transición política », *Ayer* n° 15. *La transición a la democracia en España*, p. 135-164.
- Tezanos et al. (1989). *La transición democrática española*. Madrid : Sistema.
- Tusell, Javier (1984). *La transición española a la democracia*. Madrid : Historia 16.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural a la Transición española*. Madrid : Siglo XXI.

MARGINALITÉ, DÉVIANCE

Becker, Howard Saul (1985 [1963]). *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris : Éd. La Découverte.

BOE (1954). « Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de cuatro de agosto de 1933 », n° 198, 17-07-1954, p. 4862.

BOE (1970). « Ley 16/1970 del 1 de agosto sobre peligrosidad y rehabilitación social », n° 5187, 06-08-1970, p. 12551-12557.

BOE (1979). « Ley 77/1978 de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento », n° 10, 11-01-1979, p. 658-659.

Beugnet, Martine (2000). *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris : L'Harmattan.

Chazel, François (2006). « Norme », in Akoun, André et Ansart, Pierre. *Dictionnaire de Sociologie*. Paris : Le Robert / Seuil, p. 365-366.

Foucault, Michel (1994). « Des espaces autres », in *Dits et écrits 1954-1988*. IV, 1980-1988. Paris : Gallimard, p.752-762.

Foucault, Michel (1999). *Les anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris : Gallimard/Seuil.

Gaceta de Madrid (1933). « Ley relativa a vagos y maleantes », n° 217, 05-08-1933, p. 874-877.

Gani, Léon (2006). « Déviance », in Akoun, André et Ansart, Pierre. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Le Robert / Seuil, p. 145-146.

Marche, Guillaume (2002). « Marginalité, exclusion, déviance », in Menegaldo, Hélène (dir.). *Figures de la marge, marginalité et identité dans le monde contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 41-57.

Menegaldo, Hélène (dir., 2002). *Figures de la marge, marginalité et identité dans le monde contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Ogien, Albert (1999). *Sociologie de la déviance*. Paris : Armand Colin.

HOMOSEXUALITÉ ET CINÉMA

Alfeo, Juan Carlos (1998). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Complutense de Madrid, sous la direction du professeur Francisco García García.

Alfeo, Juan Carlos (1999). « La representación de la cuestión gay en el cine español », in Díaz López, Marina et Fernández Colorado, Luis (coords). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia n° 5, p. 287-304.

Alfeo, Juan Carlos (2000). « El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español. 1962-2000 », *International Journal of Iberian Studies* vol. 13, n°3, p. 136-147.

Alfeo, Juan Carlos (2002). « Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles », *Dossiers feministes* n° 6. *Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, p. 143-160.

Alfeo, Juan Carlos (2005). « Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición », in Lozano Aguilar, Arturo et Pérez Perucha, Julio (coord.). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Cuadernos de la Academia n° 13-14, p. 201-218.

Andreu, Albert (2002). « El héroe amado: criptohomosexualidad en el cine fascista español », *Orientaciones* n° 3, p. 69-94.

Arnalte, Arturo (2003). *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid : La Esfera de los Libros.

Baidez, Nathan (2007). *Vagos, maleantes... y homosexuales*. Barcelone : Malhivern.

Benshoff, Harry M. (1997). *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. Manchester : Manchester University Press.

Berzosa Camacho, Alberto (2012). *La sexualidad como arma política. Historia del cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Autonoma de Madrid, sous la direction des professeurs Valeria Camporesi et Emmanuel Le Vagueresse.

Borrillo, Daniel (2000). *L'Homophobie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Calvo Borodía, Kerman, (2000). « El movimiento homosexual en la transición a la democracia en España », *Orientaciones* n° 2, p. 85-108.

Feenstra, Pietsie (2009). « Corps homosexuel : le totem brisé de la famille espagnole », in Poirson-Dechonne, Marion (dir.). *Portrait de famille*, *CinémAction* n°132, 09-2009.

Fluviá, Armand de (1977). « La represión legal », in López Linaje, Javier (dir.). *Grupos marginales y peligrosidad social*. Madrid : Campo abierto, p 79-102.

Fluvià, Armand de, (2003). *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*. Barcelone : Laertes.

Foucault, Michel (1976). *La volonté de savoir : Histoire de la sexualité 1*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel (1984). *Le souci de soi : Histoire de la sexualité 3*. Paris : Gallimard.

Fouz-Hernández, Santiago et Martínez-Expósito, Alfredo (2007). *Live Flesh: the Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres : I. B. Tauris.

García Rodríguez, Javier (2008). *El celuloide rosa. Barcelone : La Tempestad.*

Guadiana (1975). « Los españoles ante la homosexualidad », n° 17, 08/22-08-1975.

Haro Ibars, Eduardo (1979). « La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo (o como aprendí a dejar atrás toda esperanza al penetrar en un cine) », *Tiempo de Historia* n° 52, 03-1979, p. 88-91.

Le Vagueresse, Emmanuel (2008). « *Diferente* (1962) de Luis María Delgado : un regard différent sur le corps du mâle en plein franquisme », in *Image et corps. Les Cahiers du GRIMH* n° 5. Lyon : Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LCE, p. 463-470.

Le Vagueresse, Emmanuel (2010). « Un “canon” peut en cacher un autre : les ambiguïtés de la virile camaraderie militaire dans les films espagnols de guerre nationalistes, à travers *¡Harka!* (1941) et *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña », *Lectures du genres* n° 7. *Genre, canon et monstruosité*. Disponible en ligne : http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/Le_Vagueresse_.html.

Le Vagueresse, Emmanuel (2012) « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », *Mélanges de la Casa de Velázquez* n° 42, p. 125-141.

Marsh, Steven et Nair, Parvati (eds., 2004). *Gender and Spanish Cinema*. Oxford : Berg.

Melero Salvador, Alejandro (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid : Notorious.

Melero Salvador, Alejandro (2011). « Armas para una narrativa del sexo: transgresión y cine “S” », in Palacio, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 126-144.

Melero Salvador, Alejandro (2011). « Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo », *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* n° 44. p. 61-75.

Melero Salvador, Alejandro (2013). « La homosexualidad en el cine franquista », *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista* n° 12, 2013. p. 107-124. Disponible en ligne : [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/12-2013/Clepsydra%2012%20\(2013\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/12-2013/Clepsydra%2012%20(2013).pdf).

Mira, Alberto (1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelone : Ediciones de la Tempestad.

Mira, Alberto (2000). « Laws of silence: homosexual identity and visibility in contemporary Spanish culture », in Jordan, Barry et Morgan-Tomasunas, Rikki (eds.). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres : Arnold, p. 241-250.

Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelone / Madrid : Egales.

Mira, Alberto (2006). « Cine y homosexualidad: ¿por qué no? », in Mira, Alberto (dir.). *La mirada homosexual*. *Archivos de la Filmoteca* n° 54, p. 8-21.

Mira, Alberto (2006). « El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español », in Mira, Alberto (dir.). *La mirada homosexual*. *Archivos de la Filmoteca* n° 54, p. 70-97.

Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelone / Madrid : Egales.

- Monferrer Tomás, Jordi M. (2003). « La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva », *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n°102, p. 171-204.
- Monferrer Tomás, Jordi M. et Calvo, Kerman (2001). « Homosexualidad y Peligrosidad Social », *El Mundo* 30-9-2001.
- Olmeda, Fernando (2004). *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco*. Madrid : Oberon.
- Olmeda, Fernando (2007). « La homosexualidad en España desde el franquismo hasta hoy », in Rodríguez González, Félix (dir.). *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol I / Pectivas gays*. Barcelone : Laertes, p. 21-32.
- Orientaciones, Revista de homosexualidades* (2004). *Monográfico: Represión franquista*. n°7.
- Pérez Argilés, Valentín (1955). *Discurso sobre la homosexualidad*. Saragosse : Academia de Medicina
- Pollack, Michael (1988). *Les homosexuels et le sida*. Paris : Métailié.
- Quílez Esteve, Laia (2012). « Retratos “impertinentes” : Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la transición », in *Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.
- Roth-Bettoni, Didier (2007). *L’homosexualité au cinéma*. Paris : La Musardine.
- Russo, Vito (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York : Harper & Row.
- Sabater Tomás, Antonio (1962). *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes*. Barcelone : Editorial Hispanoeuropea.
- Smith, Paul Julian, (1998). *Las leyes del deseo, la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelone : Ediciones de la Tempestad.
- Tejada, Alonso (1977). *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelone : Carelt.
- Tropiano, Stephen (1996). *Out of the Margins: Construction of Homosexuality in Spanish, German, and Italian Cinema*. [Thèse de doctorat]. Ann Arbor : UMI dissertation services.
- Ugarte Pérez, Javier (2004). « Entre el pecado y la enfermedad ». *Orientaciones, Revista de homosexualidades*, n°7, p. 7-27.
- Ugarte Pérez, Javier (ed., 2008). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid / Barcelone : Egales.
- Vázquez García, Francisco (2008). « La réception du concept d’homosexualité, généalogie d’un objet savant en Espagne », in Mauger, Gérard et Moreno Pestaña, José Luis (coords.). *Normes, déviances, insertions*. Genève : Éditions Seismo.

CINÉMA QUINQUI

- Aguilera, Carlos (1979). « “El Jaro”: esta fue su vida », *El Caso* 10-03-1979.
- Aubert, Jean-Paul (2010). « El Lute, un mythe pour la Transition », *Cinémaginaires*, blog de la chaire UNESCO / Université Nice-Sophia Antipolis. Disponible en ligne : <http://cinemaginaires.wordpress.com/2010/11/08/201/>
- Breysse, Maxime (2011). « Les corps délinquants : le cinéma *quinqui* ou l'autre destape », in Chaput, Marie-Claude (coord.). *Masculin/Féminin en transition. Espagne 1970-1986. Regards* n°17. GREX-GRISOR, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, p. 217-233.
- Breysse, Maxime (2012). « El cine de quinquis: la delincuencia juvenil como espejo discursivo, político, social y cultural de la transición democrática española », in *Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.
- Cercas, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelone : Mondadori.
- Costa, Jordi (2009). « Los chicos de barrio resucitan el cine español », *El País* 16-01-2009.
- Cuesta, Amanda et Cuesta, Mery (dirs., 2009). *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*. Barcelone : Diputació de Barcelona / CCCB.
- Cueto, Roberto (coord., 1998). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Gabriel y Galán, José Antonio (1979). « La muerte de “El Jaro”, el bandido adolescente », *Triunfo* n° 841, 10-03-1979.
- Gabriel y Galán, José Antonio (1981). *A salto de mata*. Madrid : Cátedra.
- Gamella, Juan Francisco (1997). « Heroína en España (1977-1996) », *Claves de Razón Práctica* n° 72, 05-1997, p. 20-30.
- Gómez, Carlos (2012). « La representación de la delincuencia juvenil: el cine *quinqui* durante la transición a la democracia », in *Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.
- Gómez, Concha (2012). « Los quinquis: Los alegres bandoleros de la Transición », in *Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. CD-ROM.
- Heras, Jesús de las et Villarín, Juan (1974). *La España de los quinquis*. Barcelone : Planeta.
- Hobsbawm, Eric (1983 [1959]). *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelone : Ariel.
- Hobsbawm, Eric (2001 [1969]). *Bandidos*. Barcelone : Crítica.
- León, Ignacio (1976). *Los quinquis: una minoría marginada*. Barcelone : Bruguera.
- León, Víctor (1986). *Diccionario de argot español*. Madrid : Alianza Editorial.
- Martín Vigil, José Luis (1982). *Los niños bandidos*. Barcelone : Planeta.
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (1971). « Los mercheros, mal llamados quinquis », *Triunfo* n°475, 6-11-1971, p. 19-25.

- Montero, Laureano (2010). « El cine quinquí o el lado oscuro de la transición española », in Doppelbauer, Max et Saringen, Kathrin (eds.). *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción a la voz marginal*. München : Martin Meidenbauer, p. 123-138.
- Montero, Laureano (2011) « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinquí », in Fretel, Hélène et Iglesias, Cécile (eds.). *Discours et genres rebelles : culture hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*. Dijon : Hispanística XX-EUD, p. 87-104
- Palacios, Jesús (1998). « Ni rebeldes ni causa. Los años 90 », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 113-140.
- Pastor Petit, D. (1979). *El bandolerismo en España*. Barcelone : Plaza & Janés.
- Pezzi, Elena (1985). « Un estudio sobre el posible origen morisco de los quinquís », in *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*. Madrid : Instituto Hispano-Árabe de Cultura, p. 443-462.
- Sánchez Rodríguez, Eleuterio (2005 [1981]). *Mañana seré libre*. Córdoba : Almuzara.
- Sánchez Rodríguez, Eleuterio (2007 [1979]). *El Lute, camina o revienta*. Barcelone : Books4pocket.
- Santos Torres, José (1995). *El bandolerismo en España. Una historia fuera de la ley*. Madrid : Temas de hoy.
- Sastre, Alfonso (1971). « Viaje a los quinquilleros », *Triunfo* n° 452, 30-01.1971.
- Serra, Catalina (2009). « Sexo, drogas y rumba pop », *El País* 26-05-2009.
- Trashorras, Antonio (1998). « Érase una vez en el barrio, perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 », in Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 7-16.
- Vargas Llovera, María Dolores et Fernández Valera, Ana (1994). « Marginación urbana en Murcia: una aproximación al mundo de los quinquilleros », *Revista Murciana de Antropología* n° 1, p. 47-54.

Annexe : Fiches techniques des films



Fantasía... 3 (1966)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Eloy de la Iglesia, Fernando Martín Iniesta. D'après des contes de Hans Christian Andersen, les frères Grimm et Frank L. Baum

Production : Pan-Latina Films

Directeur de la photographie : Santiago Crespo

Montage : Francisco Jaumandreu

Musique : Fernando García Morcillo

Interprètes principaux : Dianik Zurakowska (Coralina), José Palacio (príncipe marinero), Juan Diego (Tomasín), Javier Loyola (rey), Maribel Martín (Silvia), Luis Prendes (mago de Oz)

Entrées en salles : 104.983

Recette : 36.939,52 euros

Récompense : Troisième mention spéciale, Festival international de cinéma et télévision pour enfants de Gijón



Algo amargo en la boca (1969)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Eloy de la Iglesia, Luis Bermejo

Production : Acción Films

Directeur de la photographie : Leopoldo Villaseñor

Montage : Pablo G. del Amo

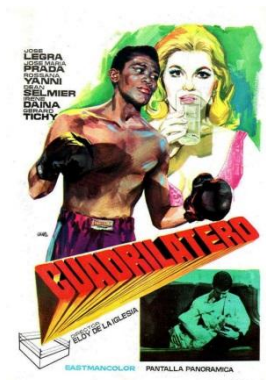
Musique : Fernando García Morcillo

Interprètes principaux : Maruchi Fresno (Aurelia), Juan Diego (César), Javier de Campos (Jacobo), Verónica Luján (Ana), Irene Daina (Clementina)

Date de sortie en salles : 10/11/1969 (Barcelone), 14/06/1972 (Madrid)

Entrées en salles : 248.182

Recette : 34.794,15 euros



Cuadrilátero (1970)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scenariorio : Antonio Fos, Bautista Lacasa

Production : Federal Pictures International

Directeur de la photographie : Leopoldo Villaseñor

Montage : Luis Álvarez

Musique : Jesús Franco, Daniel White.

Interprètes principaux : José Legrá (José Laguna), José María Prada (Young Miranda), Rosana Yanni (Elena), Dean Selmier (Miguel Valdés), Gerard Tichy (Óscar)

Date de sortie en salles : 06/07/1970 (Barcelone), 07/08/1972 (Madrid)

Entrées en salles : 184.956

Recette : 21.070,19 euros



***El techo de cristal* (1971)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Antonio Fos, Eloy de la Iglesia

Production : Fono España

Directeur de la photographie : Francisco Fraile

Montage : Pablo G. del Amo

Musique : Ángel Arteaga

Interprètes principaux : Carmen Sevilla (Marta), Dean Selmier (Ricardo), Patty Sheppard (Julia), Emma Cohen (Rosa)

Date de sortie en salles : 03/05/1971 (Madrid)

Entrées en salles : 1.053.574

Recette : 186.290,48 euros

Récompense : Prix de la meilleure actrice du Círculo de Escritores Cinematográficos pour Carmen Sevilla, 1970



***La semana del asesino* (1972)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Antonio Fos, Eloy de la Iglesia

Production : Producciones Cinematográficas José Truchado, producteur associé Vicente Parra

Directeur de la photographie : Raúl Artigot

Montage : José Luis Matesanz

Musique : Fernando García Morcillo

Interprètes principaux : Vicente Parra (Marcos), Eusebio Poncela (Néstor), Emma Cohen (Paula), Vicky Lagos (Rosa), Lola Herrera (Carmen)

Date de sortie en salles : 22/04/1974 (Madrid)

Entrées en salles : 334.827

Recette : 57.696,77 euros

Récompense : Prix du meilleur acteur du Círculo de Escritores Cinematográficos pour Vicente Parra, 1970



***Nadie oyó gritar* (1973)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Antonio Fos, Gabriel Moreno Burgos, Eloy de la Iglesia

Production : Producciones Benito Perojo, PICASA

Directeur de la photographie : Francisco Fraile

Montage : Antonio Ramírez de Loaysa

Musique : Fernando García Morcillo

Interprètes principaux : Carmen Sevilla (Elisa), Vicente Parra (Miguel), María Asquerino (Nuria), Tony Isbert (Tony)

Date de sortie en salles : 27/08/1973 (Madrid)

Entrées en salles : 334.030

Recette : 65.034,59 euros



Una gota de sangre para morir amando (1973)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Eloy de la Iglesia, José Luis Garci, Antonio Fos, Antonio Artero

Production : José Frade P.C., Intercontinental Productions (France)

Directeur de la photographie : Francisco Fraile

Montage : José Luis Matesanz

Musique : George Garvarentz

Interprètes principaux : Sue Lyon (Ana), Chris Mitchum (David), Jean Sorel (Víctor), Ramón Pons (Tony), Charly Bravo (Bruno)

Date de sortie en salles : 22/08/1973 (Madrid), 08/10/1973 (Barcelone)

Entrées en salles : 618.265

Recette : 151.445,41 euros



Juego de amor prohibido (1975)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Eloy de la Iglesia, Juan Antonio Porto, Antonio Corencia

Production : Arturo González P.C.

Directeur de la photographie : Antonio Cuevas

Montage : José Luis Matesanz

Musique : Alfonso Santisteban, Richard Wagner

Interprètes principaux : Javier Escrivá (don Luis), John Moulder Brown (Miguel), Inma de Santis (Julia), Simón Andreu (Jaime)

Date de sortie en salles : 22/09/1975 (Madrid), 02/02/1976 (Barcelone)

Entrées en salles : 698.563

Recette : 240.775,59 euros



La otra alcoba (1976)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia

Production : Alborada P.C. (Óscar Guarido)

Directeur de la photographie : Carlos Suárez

Montage : José Luis Matesanz

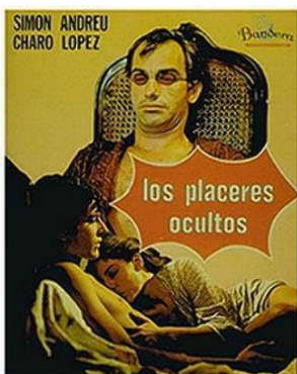
Musique : Patxi Andión

Interprètes principaux : Patxi Andión (Juan), Amparo Muñoz (Diana), Simón Andreu (Marcos), Yolanda Ríos (Charo)

Date de sortie en salles : 03/05/1976 (Madrid)

Entrées en salles : 1.418.413

Recette : 583.342,20 euros



***Los placeres ocultos* (1977)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea

Production : Alborada P.C. (Óscar Guarido)

Directeur de la photographie : Carlos Suárez

Montage : José Luis Matesanz

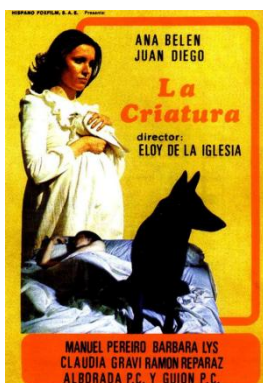
Musique : Carmelo Bernaola

Interprètes principaux : Simón Andreu (Eduardo), Charo López (Rosa), Tony Fuentes (Miguel), Beatriz Rossat (Carmen), Germán Cobos (Ignacio)

Date de sortie en salles : 14/04/1977 (Madrid)

Entrées en salles : 1.170.700

Recette : 627.409,66 euros



***La criatura* (1977)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Enrique Barreiro

Production : Alborada P.C. (Óscar Guarido), Guión P.C.

Directeur de la photographie : Raúl Artigot

Montage : Julio Peña

Musique : Víctor Manuel, chanson « Al alba » de Luis Eduardo Aute interprétée par Rosa León

Interprètes principaux : Ana Belén (Cristina), Juan Diego (Marcos), Claudia Gravi (Vicky), Ramón Reparaz (profesor Celanova)

Date de sortie en salles : 30/11/1977

Entrées en salles : 312.663

Recette : 190.423,11 euros



***El sacerdote* (1978)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Enrique Barreiro

Production : Alborada P.C. (Óscar Guarido), Guión P.C.

Directeur de la photographie : Magi Torruella

Montage : Julio Peña

Musique : Carmelo Bernaola

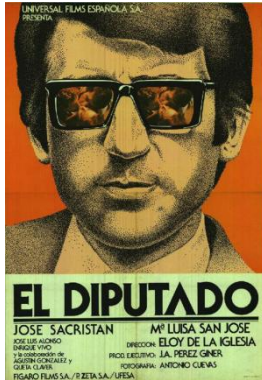
Interprètes principaux : Simón Andreu (père Miguel), Emilio Gutiérrez Caba (père Luis), Esperanza Roy (Irene), José Franco (père Alfonso)

Date de sortie en salles : 21/05/1979 (Madrid), classé S

Entrées en salles : 439.861

Recette : 270.247,49 euros

Récompense : Prix du meilleur réalisateur de langue espagnole de l'Association des critiques de New York, 1981



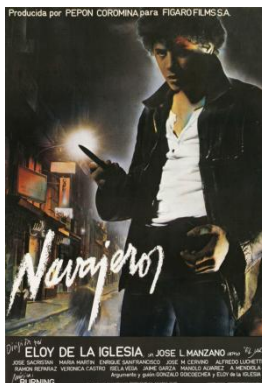
El diputado (1978)

Réalisation : Eloy de la Iglesia
 Scénario : Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea
 Production : Fígaro Films, UFESA, PROZESA
 Directeur de la photographie : Antonio Cuevas
 Montage : Julio Peña
 Musique : Vivaldi, Tequila, chansons « Canto a la libertad » par Manuel Gerena, «La muralla » par Ana Belén,
 Interprètes principaux : José Sacristán (Roberto Orbea), María Luisa San José (Carmen), José Luis Alonso (Juanito), Enrique Vivó (Moreno Pastrana), Agustín González (Carrés), Ángel Pardo (Nes)
 Date de sortie en salles : 19/01/1979, classé S
 Entrées en salles : 841.599
 Recette : 631.083,70 euros
 Récompense : Prix des droits de l'homme, Festival International de Chicago, 1979



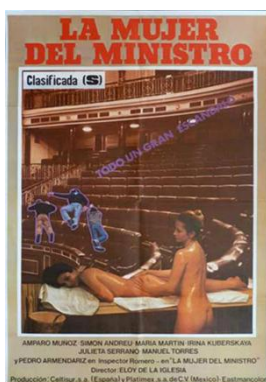
Miedo a salir de noche (1980)

Réalisation : Eloy de la Iglesia
 Scénario : Roberto Bodegas, José María Palacio
 Production : Blau Films, Alfaro Films
 Directeur de la photographie : José G. Galisteo
 Montage : Julio Peña
 Musique : Carmelo Bernaola, chansons « Mala ruina tengas », « Vivía errante » et « No llores niña » interprétées par Los Chichos
 Interprètes principaux : José Sacristán (Paco), Antonio Ferrandis (don Cosme), Claudia Gravi (Begoña), Tina Sáinz (Loli), Mari Carmen Prendes (doña Claudia)
 Date de sortie en salles : 25/02/1980 (Barcelone), 04/03/1980 (Madrid)
 Entrées en salles : 567.141
 Recette : 393.517,86 euros



Navajeros (1980)

Réalisation : Eloy de la Iglesia
 Scénario : Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea
 Production : Fígaro Films (Espagne), Aquarius Films (Mexique)
 Directeur de la photographie : Antonio Cuevas
 Montage : José Salcedo
 Musique : Burning, Rumba 3, Gato Pérez, Chopin, Tchaïkovski
 Interprètes principaux : José Luis Manzano (El Jaro), José Sacristán (le journaliste), Isela Vega (Mercedes), Verónica Castro (Toñi), Enrique San Francisco (El Marqués).
 Date de sortie en salles : 06/10/1980 (Espagne), 12/11/1981 (Mexique)
 Entrées en salles : 810.160
 Recette : 680.224,48 euros



La mujer del ministro (1981)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Gonzalo Goicoechea, Ángel Sastre, Eloy de la Iglesia, Raúl Alcántara

Production : Celtisur (Espagne), Platimex (Mexique)

Directeur de la photographie : Carlos Suárez

Montage : José Salcedo

Musique : Alfonso Santisteban, Bach, Manzanita

Interprètes principaux : Amparo Muñoz (Teresa), Simón Andreu (ministre Fernández Herrador), Manuel Torres (Rafael), María Martín (marquise de Montenegro), Irina Kouberskaya (Marta), Pedro Armendáriz Jr (inspecteur Romero).

Date de sortie en salles : 27/08/1981 (Espagne), classé S ; 14/01/1983 (Mexique)

Entrées en salles : 463.808

Recette : 477.126,07 euros



Colegas (1982)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia

Production : Ópalo Films (José Antonio Pérez Giner)

Directeur de la photographie : Hans Burman, Antonio Cuevas

Montage : José Salcedo

Musique : Miguel Botafogo, chanson « Lejos de aquí » interprétée par Antonio González Flores

Interprètes principaux : Antonio González Flores (Antonio), Rosario González Flores (Rosario), José Luis Manzano (José), Enrique San Francisco (Rogelio), José Luis Fernández «Pirri» (Pirri)

Date de sortie en salles : 25/10/1982

Entrées en salles : 568.911

Recette : 646.714,90 euros

Récompense : Grand prix de la jeunesse, Festival de l'enfance et de la jeunesse de Tomar (Portugal), 1983



El pico (1983)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia

Production : Ópalo Films (José Antonio Pérez Giner)

Directeur de la photographie : Hans Burman

Montage : José Salcedo

Musique : Luis Iriondo, groupe C'Pillos

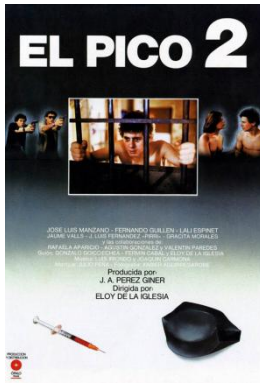
Interprètes principaux : José Luis Manzano (Paco), José Manuel Cervino (Commandant Torrecuadrada), Luis Iriondo (Martín Aramendia), Ovidi Montllor (El Cojo), Javier García (Urko), Enrique San Francisco (Mikel), Lali Espinet (Betty)

Date de sortie en salles : 04/09/1983

Entrées en salles : 996.032

Recette : 1.334.173,87 euros

Présenté au Festival International de Saint-Sébastien



El pico 2 (1984)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Gonzalo Goicoechea, Fermín Cabal, Eloy de la Iglesia

Production : Ópalo Films (José Antonio Pérez Giner)

Directeur de la photographie : Xabier Aguirresarobe

Montage : Julio Peña

Musique : Joaquín Carmona, Luis Iriondo

Interprètes principaux : José Luis Manzano (Paco), Fernando Guillén (Commandant Torrecuadrada), Lali Espinet (Betty), Jaume Valls (El Lehendakari), José Luis Fernández Pirri (Pirri), Agustín González (avocat)

Date de sortie en salles : 09/11/1984

Entrées en salles : 688.632

Recette : 930.349,01 euros

Récompense : Premier prix du jury populaire, Festival de l'enfance et de la jeunesse de Tomar (Portugal), 1985



Otra vuelta de tuerca / Bior bira (1985)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Gonzalo Goicoechea, Angel Sastre et Eloy de la Iglesia, d'après *Le tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*) de Henry James

Production : Gaurko Filmeak. Subventions du Ministère de la Culture et du Gouvernement basque

Directeur de la photographie : Andrés Berenguer, Joan Gelpi

Montage : Julio Peña

Musique : Luis Iriondo

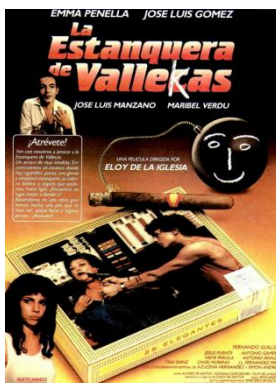
Interprètes principaux : Pedro María Sánchez (Roberto), Queta Claver (Antonia), Asier Hernández Landa (Mikel), Cristina Reparaz Goyanes (Flora)

Date de sortie en salles : 11/10/1985

Entrées en salles : 81.004

Recette : 117.491,46 euros

Présenté en sélection officielle au Festival International de Saint-Sébastien



La estanquera de Vallecas (1987)

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : José Luis Alonso de Santos, Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia d'après la pièce de José Luis Alonso de Santos

Production : Ega Medios Audiovisuales, Cía Iberoamericana de Televisión, Televisión Española, subvention du Ministère de la Culture

Directeur de la photographie : Manuel Rojas

Montage : Julio Peña

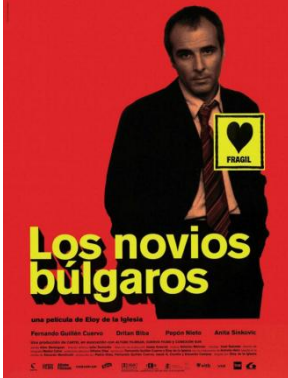
Musique : Patxi Andión

Interprètes principaux : Emma Penella (doña Justa), José Luis Gómez (Leandro), José Luis Manzano (Tocho), Maribel Verdú (Angelita)

Date de sortie en salles : 09/04/1987

Entrées en salles : 195.010

Recette : 312.010,14 euros



***Los novios búlgaros* (2003)**

Réalisation : Eloy de la Iglesia

Scénario : Eloy de la Iglesia, Fernando Guillén Cuervo et Antonio Hens, d'après le roman d'Eduardo Mendicutti

Production : Cartel Producciones Audiovisuales S.L., Altube Filmeak, Cuervo Films, Conexión Sur, avec la participation de TVE, Vía Digital et EITB

Directeur de la photographie : Néstor Calvo

Montage : José Salcedo

Musique : Antonio Meliveo

Interprètes principaux : Fernando Guillén Cuervo (Daniel), Dritan Biza (Kyril), Pepón Nieto (Gildo), Anita Sinkovic (Kalina),

Date de sortie en salles : 30/04/2003

Entrées en salles : 86.520

Recette : 380.902,68 euros

Présenté dans la section Panorama du Festival de Berlin 2003

