

« Mon cinéma est comme un journal » : les films d'Eloy de la Iglesia comme chronique de la Transition

Eloy de la Iglesia est un réalisateur très controversé, Paul Julian Smith, un des tous premiers chercheurs à s'être intéressé de près à son œuvre, faisait remarquer au début des années 1990 que « *el cine de Eloy de la Iglesia no es ni mucho menos un cine intelectualmente respetado* »¹ et qu'en Espagne « *hablar de Eloy de la Iglesia es arriesgarse al ridículo o peor* »². Les choses ont heureusement quelque peu changé depuis, ses films suscitent une attention croissante de la part de la recherche universitaire, principalement en Angleterre, aux États-Unis et en France³. Toutes ces contributions proposent des lectures diverses et complémentaires d'une œuvre cinématographique beaucoup plus riche et complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Elles confortent également la légitimité et la pertinence du cinéma d'Eloy de la Iglesia comme objet d'étude pour rendre compte de l'évolution de la société espagnole, notamment pendant la Transition, une époque d'intense activité pour le réalisateur.

Cinéma de l'urgence, chronique du temps présent

Nous allons précisément nous intéresser ici aux longs métrages qu'Eloy de la Iglesia a réalisés au cours de ces années, en montrant comment ceux-ci constituent une chronique filmique des changements politiques et sociaux intervenus tout au long de cette période cruciale de l'histoire contemporaine de l'Espagne, en même temps qu'une critique radicale de la Transition démocratique. Nous nous fixerons comme limites chronologiques 1975, l'année de la mort du dic-

1 « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia n'est pas du tout un cinéma intellectuellement respecté ». Smith, Paul Julian, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998, p. 133.

2 « Parler d'Eloy de la Iglesia c'est risquer le ridicule ou pire encore ». *Ibid.*, p. 161. Nous en avons nous-mêmes fait directement l'expérience, il y a quelques années au moment de commencer nos recherches sur ce cinéaste iconoclaste.

3 Nous pouvons citer deux remarquables exemples à l'Université de Reims Champagne-Ardenne avec les articles qu'Emmanuel Le Vagueresse a consacrés, en totalité ou en partie, au cinéma du réalisateur basque et l'intéressante étude de Maxime Breyse : *Le cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, coll. « Terres hispaniques », 2011, qui éclaire, avec une extraordinaire acuité, la période *quinqui* d'Eloy de la Iglesia, ouvrant de nouvelles perspectives d'analyse.

tateur, 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 espagnole⁴. Entre ces deux dates, le réalisateur tourne pas moins de dix films. À l'exception de *El Sacerdote* (1979), dont le cadre temporel est très précisément situé en 1966, à la veille du référendum sur la Loi Organique de l'État, qui organisait la continuité du franquisme après Franco, toutes ses autres réalisations : *La Otra Alcoba* (1976), *Los Placeres ocultos* (1977), *La Criatura* (1977), *El Diputado* (1979), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros* (1980), *La Mujer del ministro* (1981), *Colegas* (1982), et enfin *El Pico*, réalisé en 1983 mais dont la diégèse débute en 1982, s'inscrivent explicitement dans la contemporanéité la plus immédiate, alors qu'à la même époque, nombre de cinéastes vont s'attacher à revisiter et à exorciser un passé que le régime franquiste avait longtemps occulté ou déformé⁵. Comme les journaux, les films d'Eloy de la Iglesia vont rendre compte des grands événements politiques et des principaux sujets de société qui faisaient l'actualité au moment de la réalisation. Le cinéaste prend très peu de recul par rapport aux faits historiques évoqués dans la diégèse, nous rapportant ceux-ci, sinon en direct, du moins en léger différé, le présent de la réalisation, le présent de l'histoire racontée dans le film et celui de sa réception par le spectateur finissent en effet par se rejoindre. Ainsi 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 de cette même année. De même, *El Pico* dont l'action commence au moment de la victoire du PSOE, sera présenté au festival de Saint-Sébastien moins d'un an plus tard.

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 *Cambio*¹⁶ à la fin de l'année 1983⁶. Dans un autre entretien, il annonçait le projet d'une série pour la télévision en dix épisodes qui raconterait le passage de la dictature à la démocratie à travers dix de ses films auxquels il ajouterait des prologues documentaires et des entrevues avec des personnalités politiques⁷. Ce dessein, qui n'était peut-être qu'une boutade, ne fut jamais mené à bien, mais les films réalisés, qui font constamment appel à des éléments documentaires et à des effets de réel appuyés, sont là pour témoigner d'une volonté originale d'aborder l'actualité à travers le prisme de la fiction. Comme nous le verrons par la suite, au moins deux films font intervenir dans la diégèse un personnage de journaliste, dans

4 « 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 ». Francisco Campuzano, *L'élite franquiste et la sortie de la dictature*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15.

5 Voir notamment : José Enrique Monterde, « El cine histórico durante la transición política » in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, sous la direction de José A. Hurtado et Francisco M. Picó, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 45-63 ; Josefina Martínez, « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social*, n° 54, 2006, p. 85-88.

6 « Mon cinéma est comme un journal ». Miguel Bayón, « No cerrar el pico: el director Eloy de la Iglesia lleva 20 años escandalizando », *Cambio 16*, n° 624, 14 nov. 1983, p. 176-177.

7 María Luisa Soto, « Eloy de la Iglesia: quiero superar el panfleto », *Pueblo*, 09/08/1983, p. 31.

un autre encore, *La Otra Alcoba*, on croit apercevoir fugacement le réalisateur lui-même, micro à la main, parmi la nuée de reporters qui interviewent le jeune technocrate ambitieux à sa descente d'avion.

L'extension du domaine du dicible

À partir de la mort du Caudillo, l'Espagne s'engage dans un processus de changements politiques profonds, qui vont avoir aussi 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. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne va pas échapper à cette évolution, profitant des nouveaux espaces de liberté, le réalisateur abandonne dans cette nouvelle étape de sa filmographie 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. Dans ces mélodrames pamphlétaires très contextualisés, 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.

On peut distinguer deux phases dans la production d'Eloy de la Iglesia au cours de ces années. D'une part une première série de films, qui va de *La Otra Alcoba* à *El Diputado* – à laquelle se rattache une œuvre légèrement postérieure *La Mujer del ministro* –, centrée sur les classes privilégiées et mêlant intimement deux des plus importants tabous du franquisme, le sexe et la politique⁸ ; et d'autre part, un cycle axé sur la violence, la délinquance juvénile et la drogue, qui s'attache à représenter l'existence d'une contre-société, celle des laissés-pour-compte de la Transition.

La Otra Alcoba marque donc un point d'inflexion dans la filmographie du cinéaste, ce film inaugure, selon ses propres paroles, 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

8 Pour le réalisateur, la sexualité fait partie intégrante du politique, au même titre que toutes les autres manifestations de la vie humaine : « *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* » (« La politique, dans son principe général, englobe tout ce qui a trait à la vie de l'individu, y compris le sexe. [...] je crois qu'une des grandes erreurs qui peut être commise à un moment donné consiste à laisser de côté certaines problématiques, considérant qu'elles relèvent d'un autre champ, d'un autre terrain, alors que la liberté de l'individu est infragmentable et indivisible »). Antonio Egido, «El diputado, político y homosexual», *El Periódico*, 19/01/1979.

*la abstracción, como he hecho hasta ahora. Si hay posibilidad voy a llamar a las cosas por su nombre en mis películas.*⁹

Mais dans ce premier film, les référents politiques sont encore voilés car la censure veille. Marcos, un des personnages principaux, est un jeune technocrate prometteur lié au régime qui dirige une importante société publique et a des ambitions politiques. Défenseur d'une réforme limitée et pilotée par le pouvoir, il fustige à l'occasion d'un discours « *aquéllos que buscan soluciones drásticas* »¹⁰, une allusion directe aux partisans de la rupture. Dénué de tout scrupule, il n'hésite pas, pour intimider l'amant de sa femme, à faire appel à des hommes de main dont l'apparence physique – moustache, lunettes noires – et le comportement montrent des liens évidents avec la toute puissante Brigade Politico-Sociale. *La Otra Alcoba* rencontra des problèmes avec la censure qui, même si elle commençait à battre en retraite, tarderait encore quelque temps à disparaître. Cependant, par rapport aux films précédents, les demandes de modifications furent minimales, la commission exigea de couper quelques plans trop explicites dans les scènes d'amour et de supprimer des expressions jugées vulgaires dans la bande son. Pourtant la lutte des classes est un motif omniprésent dans ce film qu'un critique a qualifié de « mélodrame marxiste »¹¹ et dans lequel le personnage de Juan, le prolétaire abusé, se fait le porte-parole du refus de la résignation face à l'injustice sociale.

L'énorme succès commercial 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, en pouvant compter sur des moyens financiers importants. D'autre part, la censure, bien que toujours présente, commençait à céder du terrain, 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 question de l'homosexualité en Espagne. Il s'agit, selon son auteur, d'une œuvre hautement revendicatrice, et c'est ainsi qu'elle fut perçue 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*¹², qui visait entre autres catégories dangereuses pour la société les homosexuels, était encore en vigueur, et qu'elle ne sera abolie officiellement qu'en 1979. Si, comme dans *La Otra Alcoba*, il y a peu de références explicites à la situation politique espagnole du moment, à cause de la censure, le contexte social y est par contre encore une fois très présent, on retrouve dans ce film la problématique des rapports de domination entre classes sociales, qui passent aussi par le sexe et les relations

9 « Je veux faire un cinéma qui réponde à des problèmes concrets, quotidiens, et non pas tenter d'appréhender l'essence des problèmes depuis l'abstraction, comme je l'ai fait jusqu'à présent. S'il y a une possibilité, je vais appeler les choses par leur nom dans mes films ». Antonio Dopazo, « Eloy de la Iglesia », *Film Guía* n° 12, febrero-marzo 1976.

10 « Ceux qui cherchent des solutions drastiques ».

11 Carlos Aguilar y Francisco Llinás, « Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia » in Carlos Aguilar *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca - Festival Internacional de Cine, 1996, p. 126.

12 « Loi de dangerosité et réhabilitation sociale ».

amoureuses, et le contraste entre privilégiés et dépossédés, entre quartiers bourgeois et prolétaires qui reviendront par la suite dans tous ses autres films.

La sortie du film coïncida avec les derniers sursauts de la censure, les membres de la commission eux-mêmes avaient conscience de livrer un combat perdu d'avance et qu'il était impossible d'aller à l'encontre de l'évolution générale de la société espagnole, mais ils décidèrent malgré tout d'interdire *Los Placeres ocultos*, jugeant inadmissible et révoltant, non pas tant le thème de l'homosexualité en soi que le traitement qu'en offrait le film¹³. Le réalisateur et le producteur, convaincus que les jours de la censure étaient comptés, refusèrent tout compromis et décidèrent de faire pression sur les censeurs en multipliant les déclarations et les projections de presse. *Los Placeres ocultos* était devenu pour le cinéma espagnol une sorte de sonde permettant de voir jusqu'où il était possible d'aller. Après deux mois d'une partie de bras de fer, le film fut finalement autorisé avec quelques coupures mineures, histoire pour les censeurs de ne pas perdre la face¹⁴.

Avec l'affaiblissement puis l'abolition définitive de la censure en novembre 1977, les références au contexte politique espagnol du moment se font plus précises dans les films suivants. Les événements historiques sont médiatisés principalement par la télévision, lucarne intra-diégétique par laquelle la réalité s'introduit dans l'univers fictionnel, mais aussi par la radio ou les grands titres des journaux, et vont permettre de situer très précisément l'action. Dans *La Criatura* on voit sur les images du journal télévisé l'enterrement des avocats de la rue d'Atocha assassinés par des terroristes d'extrême droite le 24 janvier 1977. Dans *El Diputado*, Carmen suit à la télévision l'ouverture solennelle de la première législature des Cortès de la Monarchie dont fait partie son mari, et écoute le discours prononcé par le Roi à cette occasion le 22 juillet 1977. *Colegas*, on l'a vu, nous offre des images de la Coupe du monde de football. Enfin, dernier exemple, dans *El Pico*, la famille de Paco assiste pendant le dîner à la retransmission télévisée du discours d'investiture de Felipe González qui vient de gagner les élections législatives du 28 octobre 1982. Mais les événements historiques rapportés par les médias ne servent pas uniquement à inscrire l'action dans un cadre spatio-temporel très précis, ils sont aussi très souvent intégrés dans la diégèse, car la politique va désormais se retrouver au cœur de l'intrigue.

La Criatura est ainsi le premier film où elle apparaît explicitement comme un élément fondamental de la trame narrative. Il décrit en effet les débuts de la carrière d'un politicien d'extrême droite, présentateur à la télévision¹⁵, arriviste, bigot et impuissant qui, au début de la Transition, se lance en politique

13 Une décision tout à fait exceptionnelle, très peu de films réalisés en Espagne sous le franquisme ont été frappés d'une interdiction totale : seuls *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) et *La Respuesta* (José María Forn, 1975) avaient subi auparavant ce sort.

14 « Expediente de la Comisión de calificación de películas », Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/5232.

15 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.

pour sauver l'Espagne du chaos, afin que « *a nuestras calles vuelvan la alegría y el orden* »¹⁶ proclame-t-il devant les militants rassemblés. Le parti qu'il rejoint, Alianza Nacional Española, est une combinaison d'Alianza Popular, la formation créée en octobre 1976 par Manuel Fraga Iribarne – ancien ministre franquiste de l'Information et du Tourisme puis ministre de l'Intérieur du premier gouvernement de la Monarchie – et du parti d'extrême droite Fuerza Nueva fondé par Blas Piñar en 1976. Le leader du parti fictif, le professeur Celanova, emprunte d'ailleurs aux dirigeants de ces deux groupements politiques, si par son physique il rappelle plutôt Blas Piñar, son patronyme galicien et sa carrière de professeur d'université renvoient à Manuel Fraga Iribarne.

Réalité référentielle et fiction sont encore plus intimement imbriquées dans *El Diputado*. Roberto Orbea, le député de la fiction est arrêté le 3 avril 1976 avec l'ensemble des dirigeants de Coordinación Democrática¹⁷, après une conférence de presse interdite, et envoyé à la prison de Carabanchel¹⁸. Il se présente ensuite comme tête de liste d'un parti de la gauche marxiste aux premières élections démocratiques du 15 juin 1977. 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 qui tente de torpiller le processus démocratique. 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 et qu'il a fait également partie de la commission chargée d'élaborer la future Constitution.

Un grand nombre de personnages historiques défilent dans les films, certains participent directement à l'intrigue et apparaissent cachés 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. On a déjà évoqué le professeur Celanova, dirigeant d'Alianza Nacional Española ; dans *El Diputado*, le personnage du secrétaire général du parti, le professeur Eusebio Moreno Patrana, « *varias veces procesado por subversión* », et « *apartado de su cátedra* »¹⁹ est un alter ego d'Enrique Tierno Galván, le futur maire de Madrid, alors que 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. D'autres personnages renvoient aussi à des individus dont la présence était habituelle dans les médias de l'époque : le correspondant de presse sud-américain, militant d'extrême droite qui bénéficie de complicités policières dans *El Diputado* est directement inspiré de Jorge Cesarsky, un ultra argentin membre de la Triple A²⁰, collaborateur pré-

16 « Dans nos rues la joie et l'ordre reviennent ».

17 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.

18 Cet événement est capital pour l'intrigue puisque c'est la rencontre avec un jeune prostitué lors de son séjour en prison qui va être à l'origine de la tentative de chantage orchestrée par l'extrême droite pour déstabiliser son parti.

19 « Plusieurs fois poursuivi pour subversion » et « déchu de sa chaire ».

20 *Alianza Anticomunista Argentina*, organisation paramilitaire d'extrême droite active au début des années 1970 en Argentine.

sumé des services de renseignements de la Garde Civile et impliqué dans plusieurs affaires d'assassinats politiques au début de la Transition. Dans le même film, le personnage du sinistre policier Carrés, lié aux organisations d'extrême droite rappelle par son patronyme et son physique Juan García Carrés, un ancien dirigeant des syndicats verticaux franquistes, qui devint au début de la Transition une des têtes visibles des nostalgiques de la dictature, il sera ensuite le seul civil condamné pour sa participation au putsch militaire du 23 février 1981.

Mais *El Diputado* fait également se rencontrer les personnages de la fiction et des personnalités politiques de tout premier plan bien réelles dans un dispositif proche du docu-fiction. Lorsque Roberto, le député du titre prononce son discours à la tribune du Congrès, on reconnaît sur des images d'archives intégrées dans le montage, Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Manuel Fraga Iribarne, Felipe González et Alfonso Guerra, ainsi qu'un premier plan du président du Gouvernement, Adolfo Suárez qui écoute attentivement ses paroles en contrechamp, depuis les bancs de l'hémicycle, accentuant ainsi l'effet de réel. Le montage fera également apparaître Roberto devant le palais de La Moncloa, accompagné du secrétaire général de son parti, parmi les signataires des célèbres Pactes, Felipe González, Enrique Tierno Galván, Manuel Fraga et Santiago Carrillo, descendant de voiture sous les flashes des journalistes. Dans la prison de Carabanchel, Juan Antonio Bardem tient son propre rôle et évoque dans une conversation avec Roberto Orbea, le député fictif, les personnalités historiques²¹ arrêtées en même temps qu'eux sur ordre de Manuel Fraga, ministre de l'Intérieur – et véritable bête-noire du réalisateur –, cette fois nommément cité²².

On le voit bien, la vraisemblance est un postulat majeur du cinéma d'Eloy de la Iglesia, un cinéma fortement ancré dans la réalité du temps présent. C'est justement dans ce dernier film où la réalité référentielle est omniprésente, que l'on voit apparaître pour la première fois avant le générique la formule consacrée : « *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* »²³. Mais cet avertissement de pure forme, probablement imposé par les producteurs, revêt ici une dimension éminemment ironique, car tout le dispositif incite à une lecture référentielle de l'histoire racontée, faisant apparaître dans le récit des lieux, des événements et des visages très familiers pour les spectateurs de l'époque et suscitant de nombreuses rumeurs autour de l'identité du député réel qui aurait inspiré le personnage de fiction.

21 « Simón [Sánchez Montero], Ramón [Tamames], Paco Romero, Marcelino [Camacho]... ».

22 « *En realidad todo comenzó cuando fui detenido por la manifestación convocada por Coordinación Democrática el 3 de abril de 1976. El entonces ministro de Gobernación, Manuel Fraga Iribarne, decidió que un grupo de dirigentes demócratas que nos encontrábamos reunidos en el hotel Palace ingresáramos en la prisión de Carabanchel* » (« En réalité tout a commencé lorsque j'ai été arrêté suite à la manifestation organisée par la Coordination Démocratique le 3 avril 1976. Le ministre de l'Intérieur de l'époque, Manuel Fraga Iribarne, décida d'envoyer à la prison de Carabanchel un groupe de dirigeants démocratiques qui nous trouvions réunis à l'hôtel Palace »).

23 « Tous les faits et personnages qui font partie de l'intrigue de ce film sont fictifs. Toute ressemblance ou similitude avec la réalité n'est que pure coïncidence ».

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 esthétiquement et thématiquement à la première période du cinéma post-franquiste d'Eloy de la Iglesia, 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, Simón Andreu, est la continuation du technocrate ambitieux de *La Otra Alcoba*, maintenant bien installé en politique, puisqu'il a obtenu un portefeuille ministériel. *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 tournage²⁴. 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 infidèle, qui emprunte à la fois au mélodrame et au thriller policier, le film se veut une radiographie complète de l'Espagne de l'époque et passe en revue les sujets les plus brûlants : 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'organisations anti-terroristes d'extrême droite, ici appelée « *Batallón Patriótico Antiseparatista* » – une référence claire au Batallón Vasco-Español 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...

L'envers du décor

La filmographie d'Eloy de la Iglesia abandonne ensuite progressivement les classes privilégiées et les cercles politiques – ceux qui font l'Histoire – pour s'intéresser au sort des milieux populaires et marginaux – ceux qui la subissent –, à travers les nouveaux fléaux qui frappent la société espagnole à la fin des années 1970 et au début des années 1980 : insécurité, délinquance juvénile, développement inquiétant de la consommation d'héroïne, crise économique et chômage....

La dimension politique est encore omniprésente dans *Miedo a salir de noche*, qui a recours à un humour grotesque, proche de l'*esperpento* pour traiter le problème de l'insécurité, exploité sans vergogne par la presse d'extrême-droite afin de remettre en cause le système démocratique. Le générique s'ouvre sur un carton : « *Cientos de personas abandonaron la ciudad huyendo del caos y de la inseguridad* »²⁵, puis défilent sur un fond rouge des images de scènes de violence recouvertes de manchettes de journaux qui rendent compte de vols à main armée, d'assassinats, de viols, d'agressions... tandis que la télévision annonce des attentats contre les militaires et la mise en place d'importantes mesures de

24 Fabián Mauri, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Coruña, Montaner, 1998, p. 92-93.

25 « Des centaines de personnes désertent la ville fuyant le chaos et l'insécurité ».

sécurité. Quelques instants plus tard on voit des images de l'explosion dans la cafétéria California²⁶, alors que le protagoniste traverse en voiture un Madrid fantasmagique, vidé de ses habitants et que la radio évoque des groupes incontrôlés dans le quartier bourgeois de Salamanca agitant des drapeaux et criant : « *Ejército al poder y alzamiento nacional* »²⁷.

Le film montre comment cette psychose affecte la vie d'une famille de la classe moyenne : les parents n'ont plus de relations sexuelles à cause du stress provoqué par l'insécurité, la grand-mère, qui vit dans la nostalgie de la dictature du général... Primo de Rivera, lorsque l'on pouvait encore se promener dans le parc du Retiro sans crainte d'être violée, est traumatisée par la perspective d'une nouvelle guerre civile et 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 de faits divers sanglants, ou à lire *El Imparcial*²⁸. 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. La fin du film rompt cependant le cercle vicieux : après la mort absurde du vieux voisin libertaire, provoquée par le gardien armé, le personnage principal ouvre les yeux sur la manipulation dont il a fait l'objet et décide d'emmener sa famille danser au bal populaire de la fête du quartier, faisant fi des fausses 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 dictatorial.

Après avoir mis en scène la classe moyenne terrorisée par le sentiment d'insécurité, Eloy de la Iglesia va s'intéresser à ceux qui sont à l'origine de cette vague de violence. Avec *Navajeros*, il inaugure un cinéma plus dur, centré sur des personnages de jeunes marginaux. Le film prend l'aspect d'un reportage biographique pour raconter le destin tragique d'un célèbre délinquant, José Joaquín Sánchez Frutos surnommé El Jaro, dont la mort violente à 16 ans avait fait la une des journaux. À partir de *Navajeros*, les films du cinéaste basque s'inscrivent dans ce que l'on appelle le cinéma *quinqui*, un sous-genre du cinéma policier 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.

La caméra n'hésite pas à montrer l'envers du décor d'une Espagne oubliée, dans ce qu'elle a de plus sordide ni à plonger au plus profond de la marginalité, dans le but de dénoncer une société dont la propre logique génère des délinquants et des toxicomanes. « Ses choix narratifs se dépouillent peu à peu », nous explique Maxime Breyse,

26 L'explosion d'une bombe dans cette cafétéria madrilène le 26 mai 1979 causa neuf morts et quarante blessés. À la fin du film le journal télévisé diffuse des images des attentats commis par ETA politico-militaire le 29 juillet 1979 à Madrid dans le cadre de sa campagne de lutte contre les intérêts touristiques espagnols, les terroristes basques firent exploser simultanément des bombes dans les gares d'Atocha et de Chamartín et à l'aéroport de Barajas tuant six personnes au total.

27 « Armée au pouvoir et soulèvement national ».

28 Quotidien d'extrême droite (1977-1980).

et ôtent leur carapace métaphorique pour revêtir les postulats du cinéma *quinqui*, qui ne se contente pas d'effleurer la réalité sociale espagnole mais la pénètre pour mieux saisir, *in fraganti*, sans concessions ni tabous, la singularité de ses mécanismes.²⁹

Par l'intermédiaire du personnage du journaliste qui cherche à interviewer El Jaro, *Navajeros* tente de comprendre le monde des *quinquis* dont la presse a donné une vision réductrice, et dénonce du même coup la manipulation politique dont ils font l'objet.

Eloy de la Iglesia poursuit dans *Colegas* l'exploration de la vie de la jeunesse issue des quartiers populaires de la périphérie madrilène. Si *Navajeros* était le portrait de jeunes marginaux, *Colegas* décrit les mécanismes qui vont faire tomber des jeunes gens sans histoires dans la délinquance, à cause du chômage et de l'incompréhension familiale. Ceux-ci habitent un édifice monstrueux, planté entre un terrain vague et la M 30, le périphérique madrilène, qui marque une frontière physique entre le centre et la périphérie.

Le film aborde de front le sujet alors brûlant de l'avortement, qui était encore illégal en Espagne et puni de peine de prison. La réforme du Code Pénal pour permettre sa dépénalisation partielle figurait d'ailleurs dans le programme du PSOE pour les élections d'octobre 1982. C'est en effet 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 du frère et du fiancé de Rosario pour réunir l'argent nécessaire à payer l'avortement. 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 malgré eux dans une spirale de violence qui leur sera fatale. *Colegas* montre dans toute sa crudité le caractère sordide des avortements clandestins, la séquence chez la faiseuse d'anges est tournée à la manière d'un documentaire. Pour la première fois un film 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 drames moralisateurs et sensationnalistes de la fin du franquisme ou du début de la Transition tels que *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973), *El precio del aborto* (Juan Xiol, 1975) ou *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977) qui présentaient l'interruption de grossesse comme un crime abominable dont tôt ou tard il fallait payer le prix. Le film d'Eloy de la Iglesia 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, envisageant 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.

Mais *Colegas* aborde bien d'autres problèmes qui faisaient la une des médias en cette période de crise économique et de profonds changements sociolo-

29 Maxime Breysse, *op. cit.*, p. 31-32.

giques, 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.

Deux questions particulièrement polémiques de l'Espagne du début des années 80, sont au centre de l'intrigue d'*El Pico* : le nationalisme basque et 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. L'idée du scénario est née, selon ses 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 Civile³⁰. Mais Eloy de la Iglesia et Gonzalo Goicoechea, son coscénariste habituel depuis *El Diputado*, décidèrent de transposer l'action au Pays basque et de lier la consommation d'héroïne au terrorisme et à la complicité supposée des 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 très tendu, en confrontant deux pères : un officier de la Garde Civile et le dirigeant d'un parti politique nationaliste qui considère ce corps comme une armée d'occupation. Le titre associe déjà la drogue à la Garde Civile, le terme *pico* faisant référence aussi bien, dans un registre argotique, à l'injection d'héroïne qu'au tricorne caractéristique des gardes civils, et par métonymie aux agents de ce corps armé³¹. La polysémie du terme ne s'arrête pas là, *abrir el pico* c'est aussi « l'ouvrir » et *El Pico* l'ouvre, en effet, pour dire 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 rumeurs qui avaient été évoquées dans la presse mais restaient encore largement inédites au cinéma.

Provoquer, dénoncer, faire réagir

Pris dans leur ensemble, les films précédemment cités nous offrent donc une chronique très complète de cette époque complexe dont ils constituent en quelque sorte une contre-histoire, selon l'expression consacrée par Marc Ferro, à contrecourant de l'optimisme institutionnel. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne se contente pas de donner au spectateur des coordonnées spatio-temporelles très précises ou d'introduire dans la diégèse des événements ou des personnages historiques afin d'accentuer l'effet de réel, ces éléments servent de base à l'élaboration d'un discours très construit sur les enjeux et les limites des changements qui sont en train de se produire en Espagne ; ses films portent un regard critique et provocateur³² sur une Transition jugée incomplète et insuffisamment démo-

30 Carlos Aguilar, *op. cit.* p. 155 ; Fabián Mauri, *op. cit.* p. 92.

31 Désignés aussi sous le terme dérivé de *picoletos*.

32 « Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical » (« Casser les couilles : Eloy de la Iglesia et le populisme radical ») est le titre évocateur du chapitre que John Hopewell consacre au réalisateur dans *El cine español después de Franco* (Madrid, El Arquero, 1989, p. 233-242).

cratique. Une volonté pédagogique parcourt toute son œuvre, son cinéma ne se contente pas de montrer, il démontre, il explique. Eloy de la Iglesia ne se satisfait pas d'un simple constat, ses films doivent, *in fine*, provoquer une prise de conscience du spectateur.

Lorsqu'il aborda la question de la transition politique dans une perspective critique, le cinéma espagnol adopta en effet deux points de vue antagonistes, nous explique Jean-Paul Aubert, d'un côté, les comédies réactionnaires « résidus un peu rances d'une époque révolue », qui dénonçaient la corruption des mœurs et la gabegie associées à l'ouverture démocratique³³, alors qu'« à l'opposé sur l'échiquier politique, un certain nombre de réalisations développèrent un regard critique sur une transition qu'elles jugeaient insuffisamment démocratique et, à tout le moins incomplète »³⁴. Eloy de la Iglesia adopte résolument dans ses films le second point de vue qu'il associe à un cinéma populaire, destiné à un public le plus large possible. L'objectif avoué est de ne pas laisser ce champ libre à la droite réactionnaire.

Dans des films en prise directe avec l'actualité du moment, Eloy de la Iglesia met son cinéma au service d'un message politique et fait une lecture radicale de la Transition, soulignant l'échec de la voie réformiste et montrant la permanence des 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 ? Le cinéma d'Eloy de la Iglesia montre que la droite espagnole, héritière du franquisme, ne peut pas s'intégrer dans le nouvel espace démocratique qui est en train de se construire. Les partis de droite sont présentés comme les continuateurs directs du franquisme, incapables d'évoluer et de s'intégrer dans le jeu démocratique. On remarquera que tous les politiciens de droite qui apparaissent dans ses films sont impuissants.

El Diputado dénonce 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 vieilles méthodes de la dictature. *La Mujer del ministro* montre clairement que les militants du groupe terroriste inspiré des GRAPO³⁵ ne sont que des marionnettes manipulées par la police ou le gouvernement de l'UCD, représenté par le ministre du titre qui, par ailleurs, n'est qu'un délinquant corrompu et sans scrupules. Le ministre s'est joué de tout le monde, il a concédé des autorisations de construction de nouvelles centrales nucléaires contre de juteux pots

33 On peut citer à titre d'exemple les comédies de l'ineffable tandem Rafael Gil - Vizcaino Casas : *Y al tercer año, resucitó* (1980), *De Camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), *Las Autonosuyas* (1983) ; ou encore celles de Mariano Ozores : *¡Qué vienen los socialistas!* et *Todos al suelo* (1982). Pour une analyse du cinéma réactionnaire on consultera le chapitre « *Las Últimas trincheras: entre la crítica de costumbres y el extremismo nostálgico* » dans Javier Hernández Ruiz, et Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 45-53 ou encore John Hopewell, *op. cit.*, p. 323-327.

34 Jean-Paul Aubert, « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle*, n° 74, avril-juin 2002, p. 142.

35 *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). Les GRAPO avaient recours au hold-up, au racket et à la demande de rançon pour financer leurs opérations. Voir Rafael Gómez Parra, *GRAPO: Los hijos de Mao*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1991.

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.

C'est peut-être dans *Miedo a salir de noche* que le message politique est le plus explicite. Il s'agit d'une œuvre engagée, tournée dans l'urgence pour défendre le système démocratique et contrer la propagande de l'extrême droite franquiste, le cinéaste a considéré sa réalisation comme une obligation citoyenne. 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 asseoir l'idée selon laquelle « *con Franco vivíamos mejor* »³⁶. Ces secteurs cherchaient à convaincre l'opinion publique que les libertés démocratiques étaient la cause de la vague de violence qui frappait le pays, pour justifier ainsi 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. *Miedo a salir de noche* est une fable sur une société qui a peur de la liberté ; la chanson « ¡Que viene el lobo! »³⁷, revient tel un leitmotiv, afin de mettre 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 dernier film : la nécessité d'allier cinéma populaire et discours politique de gauche, alliée dans ce cas précis à celle 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 le créateur 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* »³⁸, 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.

La dimension didactique est également très présente dans *Navajeros*, où le personnage du journaliste, interprété par José Sacristán, avec qui nous partons à la découverte des banlieues misérables de Madrid, sur les traces d'El Jaro, analyse les causes sociales de la violence, égrenant tout au long du film des statistiques et autres données sociologiques pour démontrer que la délinquance naît de l'injustice sociale et que le système lui-même génère une violence inévitable³⁹. Narrateur intradiégétique, il reste en marge de l'intrigue principale, – il ne parviendra jamais à rencontrer El Jaro, alors que cela constitue son unique objectif – et offre un point de vue externe, commente et interprète l'action en

36 « Avec Franco nous vivions mieux ».

37 « Gare au loup ! ».

38 « Ce que j'appelle cinéma populaire ne sert pas seulement à divertir les gens, mais raconte quelque chose au public de quartier, lui donne des informations ». Paloma Lagunero, « Eloy de la Iglesia: Yo también soy un marginado », *La Calle*, 26/02/1980.

39 « *Los delincuentes no hacen más que ser consecuentes con los valores de la sociedad que los genera* » (« Les délinquants ne font qu'être conséquents avec les valeurs de la société qui les génère ») a expliqué Eloy de la Iglesia dans une interview publiée par *El Periódico* (« De la Iglesia muestra a los Navajeros como son » 14/10/1980).

voix *off* dans une perspective marxiste, tout en posant un regard profondément pessimiste sur l'évolution de la société post-franquiste.

Les forces de l'ordre apparaissent sous un jour particulièrement peu reluisant, les policiers sont présentés comme des individus corrompus qui rançonnent les prostituées. Deux gardes civils n'hésitent pas à tirer plusieurs rafales de mitraillette sur un jeune garçon désarmé qui lève les mains. Dans une autre scène El Jaro est frappé violemment dans les dépendances policières, et lorsqu'un supérieur empêche le policier d'aller plus loin, celui-ci accuse la démocratie d'être à l'origine de la vague de violence, faisant le parallèle entre démocratisation et insécurité :

*cuando una señora venga diciendo que le han robado el bolso de un tirón o alguien que le han robado su automóvil que se lo vaya a contar a la democracia y a la madre que la parió.*⁴⁰

La police est étroitement liée aux organisations d'extrême droite qui tentent de torpiller le processus démocratique dans *El Diputado* et *La Mujer del ministro*. Les policiers sont des auxiliaires efficaces des puissants, auxquels à l'occasion ils servent d'hommes de main pour mieux asseoir leur domination, recourant au besoin à l'intimidation et à la violence physique. La Garde civile est accusée de torturer les détenus et d'être impliquée dans le trafic de drogues dans *El Pico*.

Plus que sur les réussites de la Transition, le cinéma d'Eloy de la Iglesia va insister sur ses imperfections et ses blocages. Ses films vont s'attacher à représenter les difficultés et les renoncements de la Transition : la violence, la répression policière, les attentats, la crise économique. Eloy de la Iglesia brosse un tableau très pessimiste de cette période, très éloigné du discours dominant associé à une Transition qui a été peut-être trop rapidement et trop unanimement qualifiée d'exemplaire, aussi bien en Espagne qu'à l'étranger. La société espagnole apparaît polarisée entre possédants et dépossédés, gagnants et perdants, la logique capitaliste règne, y compris dans les relations sexuelles et amoureuses, la corruption est omniprésente.

La victoire socialiste qui est habituellement associée dans les images d'actualité à des scènes de liesse 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 le 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. Le seul commentaire positif émane de la jeune sœur de Paco sensible au charme du nouveau président du gouvernement : « *Está guapo ¿verdad ?* »⁴¹, mais le père coupe court à la conversation par un commentaire méprisant : « *tiene cara de mamón* »⁴².

40 « Quand une dame viendra dire qu'on lui a volé son sac à l'arrachée, ou quelqu'un qu'on lui a volé sa voiture, qu'il aille le raconter à la démocratie et à la putain de sa mère ».

41 « Il est beau, hein ? ».

42 « Il a une tête d'abruti ».

Les films *quinquis* d'Eloy de la Iglesia font un bilan plus qu'amer de cette Transition et soulignent l'échec de la solution réformiste. Selon l'expression d'Antonio Trashorras ils donnent à voir « *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* »⁴³, malgré les changements politiques, les perdants restent toujours les mêmes.

À 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, en la personne des fils respectifs d'un commandant de la Garde civile et d'un député basque nationaliste dans *El Pico*. La violence, pas le terrorisme mais la délinquance, semble être la seule issue face à l'injustice sociale. Quel intérêt ont en effet ceux qui n'ont rien à adhérer au pacte social ? semble se demander Eloy de la Iglesia. Une citation probablement apocryphe d'un prétendu penseur chinois du V^e siècle avant J.-C. est mise en exergue à *Navajeros* : « *Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad* »⁴⁴, et face au psychologue qui l'interroge en prison, Butano, l'un des jeunes membres de la bande d'El Jaro, définit la violence comme la seule forme d'autodéfense face à une société hostile.

Epilogue

L'énorme succès commercial de *El Pico* motiva l'année suivante le tournage d'une suite, intitulée tout simplement : *El Pico 2*. La corruption déplace la dépendance à la drogue comme motif dominant dans ce 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 dans l'ombre 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, *El Pico 2* dénonce tout un système. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia devient plus pessimiste et désespéré. Il n'y a plus de fenêtre ouverte sur un futur meilleur, le sacrifice expiatoire – ici celui du commandant Torrecuadrada – ne débouche plus sur un processus cathartique

43 « Une vérité sociale prosaïque et difficile à envisager et à rapprocher de l'Espagne des grandes espérances et des regards purs tournés vers le futur que l'on tend à associer à la Transition ». Antonio Trashorras, « Érase una vez en el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y 80 » in *Los desarraigados en el cine español*, dir. Roberto Cueto, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, p. 88.

44 « Les hommes ne deviennent pas criminels parce qu'ils le veulent bien, mais ils se voient entraînés vers le délit par la misère et le besoin ».

comme dans *Navajeros* ou *Colegas*, qui se terminaient par une naissance et la possibilité d'une vie meilleure. Bien que la figure d'un nouveau né apparaisse aussi dans les dernières images de *El Pico 2*, le cercle à présent se referme sans laisser d'échappatoire. Si la séquence finale commence par nous montrer Paco avec femme et enfant dans ce qui semble être une intégration sociale réussie, les derniers plans se chargent de rompre l'illusion, Paco se retrouve exactement dans la même position que El Cojo, le dealer que son ami Gorka avait assassiné dans le premier film, dont il imite les gestes et le comportement face à ses jeunes employés chargés d'écouler la marchandise. Le jeune héroïnomanie 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 et indic pour le compte de la Garde civile qui rémunère ses services en le fournissant en héroïne. Ce constat sombre et amer clôt une série d'œuvres axées 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 ce cycle terminé et qu'il travaillait sur un nouveau projet radicalement différent : une adaptation en costumes du roman d'Henry James *Le Tour d'érou* (*Otra Vuelta de tuerca*, 1985) transposée au Pays basque. Cette brusque rupture dans sa filmographie peut se lire comme une nouvelle preuve de la désillusion du réalisateur face à la réalité espagnole au sortir de la Transition. Il reviendra cependant à l'Espagne contemporaine dans son adaptation de la pièce de José Luis Alonso de Santos, *La Estanquera de Vallecás*, qui nous plonge à nouveau au cœur d'un quartier populaire frappé par la crise économique et le *desencanto*⁴⁵. Cette comédie tragi-comique qui revêt aussi une dimension parodique constitue le chant du cygne du cinéma *quinqui* et de toute une époque. Après cela, un long silence, Eloy de la Iglesia sera lui-même happé par la marginalité qu'il avait si bien évoquée dans ses films et qu'il connaissait déjà de l'intérieur comme nous le donnaient discrètement à voir ses fugitives apparitions dans la diégèse, à l'affût de jeunes voyous devant le cinéma Carretas, haut-lieu de la drague homosexuelle à Madrid, dans *Navajeros*, ou encore sous les traits d'un réalisateur de cinéma qui achète à Paco sa dose d'héroïne dans *El Pico*, estompant à nouveau la frêle frontière qui sépare réalité et fiction.

Laureano MONTERO

Université de Bourgogne

Centre Interlangues : Texte, Image, Langage - EA 4182

45 Le désenchantement.

Bibliographie

- Aguilar, Carlos *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Saint-Sébastien, Filmoteca Vasca – Festival Internacional de Cine, 1996.
- Aubert, Jean-Paul, « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle*, n° 74, avril-juin 2002, p. 141-151.
- Ballesteros, Isolina, *Cine (ins)urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- Breysse, Maxime, *Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2 : le cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, 2011. Coll. « Terres hispaniques ».
- Cuesta, Amanda, sous la direction de, *Quinqués dels 80, cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània – Diputació de Barcelona, 2009.
- Cueto, Roberto, sous la direction de, *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998.
- Feenstra, Pietsie, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard 1993.
- Ferro, Marc & Planchais, Jean, *Les médias et l'histoire*, Paris, Editions CFPJ, 1997.
- Hernández Ruiz, Javier & Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelone, Paidós, 2004.
- Hopewell, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- Le Vagueresse, Emmanuel, « De quelques manipulations dans *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition », *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis Lumière Lyon 2 – GRIMH/LLCE, n°6, 2009, p. 357-371.
- , « Travestis, transsexuels et homosexuel(le)s dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », Colloque « Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España y Francia (ss. XIX y XX) », organisé en février 2010 à Valence par l'Institut de la Dona de la Universitat de València, la Casa de Velázquez et l'Université de Paris 8 [Actes à paraître].
- Martínez, Josefina, « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social*, n° 54, 2006, p. 85-88.
- Mauri, Fabián, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Corogne, Montaner, 1998.
- Monterde, José Enrique, « El cine histórico durante la transición política » in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, sous la direction de José A. Hurtado et Francisco M. Picó, Valence, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 45-63.
- Montero, Laureano, « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique politiquement incorrecte de la Transition », in *Mémoire(s), représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, sous la direction de Catherine Orsini-Maillet, Dijon, Hispanística XX – EUD, 2008, p. 441-451.
- , « El cine quinqué o el lado oscuro de la Transición » in *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, sous la direction de Max Doppelbauer & Kathryn Satingen, München, Martin Meidenbauer, 2010, p. 123-138.

- , « De *El diputado* à *El Pico II*, la Transition derrière les barreaux » in *Récits de prison et d'enfermement*, sous la direction de Christophe Dumas & Erich Fisbach, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2010, p. 129-136.
- , « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqué » in *Discours et genres rebelles dans le monde hispanique contemporain*, sous la direction de Catherine Orsini-Maillet, Dijon, Hispanística XX – EUD [à paraître].
- Smith, Paul Julian, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Barcelone, Ediciones de la Tempestad, 1998 (version originale anglaise : *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film (1960-1990)*, Oxford, Clarendon Press / New York, Oxford university Press, 1992).
- Trashorras, Antonio (1998), « Érase una vez en el barrio, perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 » in *Los desarraigados en el cine español*, sous la direction de Roberto Cueto, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998, p. 83-111.

Filmographie

- De la Iglesia, Eloy, *La Otra Alcoba*, Valladolid, Divisa, [1976] 2004.
- , *Los Placeres ocultos*, Valladolid, Divisa, [1977] 2004.
- , *La Criatura*, Valladolid, Divisa, [1977] 2004.
- , *El Diputado*, Valladolid, Divisa, [1979] 2004.
- , *Miedo a salir de noche*, 1980.
- , *Navajeros*, Valladolid, Divisa, [1980] 2004.
- , *La Mujer del ministro*, 1981.
- , *Colegas*, Valladolid, Divisa, [1982] 2006.
- , *El Pico*, Valladolid, Divisa, [1983] 2006.
- , *El Pico 2*, Valladolid, Divisa, [1984] 2006.