

Les « quinquis » d'Eloy de la Iglesia : mal désincarné, mâles fantasmés

Maxime BREYSSE
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Trueno (Levantándose.) ¡Soy inocente!
Caribe– (Ídem) ¡Soy inocente!
Lurdes– ¡Soy inocente!
*Cocina– ¡Soy inocente!*¹

Quelques années avant que les jeunes délinquants des banlieues n'envahissent le cinéma de la Transition démocratique, José María Rodríguez Méndez (1925-2009), dramaturge madrilène qui choisit de rester dans son pays, malgré les multiples pressions de la censure franquiste, avait déjà mis en scène, dans un théâtre très engagé, la vie des jeunes « quinquis », figure à laquelle les Espagnols commençaient à s'intéresser et qui deviendra, après la mort du dictateur, un véritable mythe². Déjà, dans *Quinquis de Madriz*, le dramaturge dénonçait, comme le fera Eloy de la Iglesia au cinéma, quelques années plus tard, l'injustice que vivent les « quinquis », ces jeunes habitants des quartiers périphériques, connus pour leurs braquages à main armée légendaires et leurs vols à la tire³, symbole d'une insécurité urbaine grandissante. À la lecture de cette courte pièce, Rodríguez Méndez nous apparaît comme l'un des premiers défenseurs de la « cause quinquis », faisant de ces adolescents, souvent livrés à eux-mêmes, vivant dans une pauvreté extrême, les victimes d'une société qui les stigmatise et les diabolise.

Plantons le décor crépusculaire de cette tragédie tombée dans l'oubli, véritable machine infernale interpellant sans cesse le spectateur pour qu'il ressente,

¹ José María Rodríguez Méndez, *Quinquis de Madriz* (1967) in *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, t. 1, p. 488. Première édition connue : *Quinquis de Madriz*, pièce éditée conjointement à *Historia de unos cuantos* et *Teresa de Ávila*, prologue de José Martín Recuerda, Murcia, Godoy, 1982. Pour une étude du théâtre historique de José María Rodríguez Méndez, voir : José Romera Castillo, « José María Rodríguez Méndez: un realismo historicista y crítico » in José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiño histórico)* et *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p. 9-48. Voir aussi l'étude de Michael Thompson, *Performing Spanishness – History, cultural identity and censorship in the theatre of José María Rodríguez Méndez*, Chicago, Intellect Books / University of Chicago Press, 2007 et l'ouvrage de Gonzalo Jimenez Sánchez, *El problema de España – Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados del 98*, Salamanque, Universidad Pontificia de Salamanca, Coll. « Bibliotheca Salmanticensis », vol. 192, 1998.

² C'est en tout cas ce qu'affirme Jean Paul Aubert à propos de « El Lute » : les deux films de Vicente Aranda, adaptations filmiques des mémoires du légendaire « quinquis », « opèrent successivement une construction et une déconstruction du mythe qui traduisent assez bien les espoirs et les déceptions que suscita la jeune démocratie espagnole », in « El Lute, un mythe pour la Transition », actes du colloque « Figures mythiques et imaginaires de l'espace méditerranéen », 20-21 novembre 2008 – Musée Marc Chagall de Nice, UNESCO Cinéma, Université de Nice-Sophia Antipolis, actes disponible en ligne : cinemaginaires.wordpress.com. Voir aussi : Jean Paul Aubert, *Le cinéma de Vicente Aranda – Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2001 (ouvrage synthétisant sa thèse de doctorat, *Le cinéma de Vicente Aranda – Étude des personnages*, rédigée sous la direction de Jacques Soubeyroux, soutenue en 1999 à l'Université de Saint-Etienne).

³ Pour un compte-rendu détaillé des braquages de quelques « quinquis » légendaires, voir : Jesús DE Las Heras et Juan Villarín, *La España de los quinquis*, Barcelona, Planeta, 1974, §3 : « Narración de sucesos », p. 35-107.

par procuration, le destin atroce de ces adolescents et, surtout, s'en indigne. Sur scène, le banc des accusés : un jeune « quinqu », surnommé « El Trueno » (« Le Tonnerre »), inculpé pour l'assassinat d'un agent de police. À ses côtés, complices et compagne attendent que la Cour rende enfin son verdict. Les didascalies le suggèrent⁴ : le juge, la Justice, c'est nous. Comédiens et spectateurs sont réunis dans le théâtre métaphorique d'une société où s'affrontent délinquants et *vox populi*. Englobés dans un même espace fictionnel, dans ce théâtre du Monde, aucune des deux instances, pourtant, n'a la parole : une voix surgit de nulle part et annonce la décision irrévocable des jurés invisibles : « El Trueno » est condamné à la peine maximale. Avant que le rideau ne tombe, avant que le fantôme du policier ne vienne mettre à exécution cette funeste sentence en égorgeant, sous les yeux effarés du public, le jeune homme, « El Trueno » et ses amis, dans un dernier cri déchirant, clament leur innocence. Ces mots résonnent et envahissent le théâtre⁵ dans un moment qui devient, pour le spectateur, qui a suivi le parcours vital du personnage, l'apothéose d'une *catharsis* religieuse⁶ qui repose sur le sentiment d'injustice né de ce jugement expéditif. Le châtement n'est pas mérité, la culpabilité du personnage est remise en cause.

Ceuvre méconnue, *Quinquis de Madriz* fut écrite en 1967 et interdite par la censure franquiste en 1970 alors qu'une compagnie catalane souhaitait monter la pièce à Barcelone⁷. Montrer des jeunes de banlieue, comme le fait audacieusement

⁴ J.M. Rodríguez Méndez, *Quinquis de Madriz*, op. cit., p. 487 : « los componentes del tribunal quedan invisibles. Se supone que están en la parte del público ».

⁵ Toujours selon les didascalies de la pièce, *ibid.* p. 488 : « Resuena la concavidad de la frase: inocente, inocente... », véritable clin d'œil au quatrième mur qui se met à parler, lui aussi, exprimant, à son tour, son sentiment d'injustice face à cette tragédie contre laquelle il ne peut rien faire.

⁶ Dans son sens premier, étymologique et latin : *religare*, « tisser le lien social », fonction première de la tragédie grecque, grâce notamment, aux effets bénéfiques de la *catharsis*.

⁷ D'après les documents officiels de la censure reproduits dans l'ouvrage de Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Coll. « Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles », 2006, p. 381. Dans la fiche n° 9 datée du 21 octobre 1970, les censeurs interdisent à la Compagnie Ramiro Bascompte de monter la pièce, en session unique, au mois de décembre 1970 au Théâtre Romea de Barcelone. Les raisons de cette interdiction y sont reportées : selon Antonio de Zubiaurre, la pièce est un « "Reportaje dramático" de protesta, en un ambiente, falso en general, de madrileñismo entre amichesco y realista a la moderna. Los "quinquis" son aquí un grupo de gente desplazada y corrompida por la sociedad injusta en que viven. Si alguna ideología se desprende de la obra es el "anarquismo". El tono dominante es de gran crudeza, culminando en frases denigratorias contra la Legión, la Guardia Civil, la Policía, la administración de justicia... Creo que procede la prohibición. Las muchas supresiones que sería necesario introducir desvirtuarían la línea e intención de toda la obra ». Florentino Soria dénonce l'exaltation du dramaturge envers le monde « quinqu » : « Tragedia "populista" con los quinquis como protagonistas y, en cierto modo, incluso como héroes. La exaltación romántica de unos delincuentes muy del día y, sobre todo, la presentación en contraste de una policía zafia, brutal e inhumana, hace inadmisibile la obra, incluso para sesiones restringidas ». Enfin, le dernier censeur, l'ecclésiastique José María Artola s'aligne sur la décision de ses confrères : « Estimo que la obra es de discutible autorización. Hay en ella una especie de glorificación del "quinqui", una burla del Trueno de la policía que exigen una más amplia lectura. En principio yo no la considero autorizable en su estado actual. Pero prefiero que sea objeto de más lecturas. Dados los dictámenes de los demás censores, opto por la prohibición ». À son tour, Michael Thompson dans son ouvrage cité plus haut, *Performing Spanishness – History, cultural identity and censorship in the theatre of José María Rodríguez Méndez*, résume, à la page 205, les raisons de l'interdiction de la pièce : « The censors who wrote reports on *Los quinquis de Madriz* in response to an application for approval of a production in 1970 were unanimously opposed to the play being performed, even with cuts [...] Zubiaurre identifies some specific passages that would need to be cut if authorization were given, including Travi's remarks about Puma's [l'agent de police] steel-tipped whip and his own desire to get rid of "tos los criminales de la brigaila" [...]; the student's denunciation of social injustice [...]; Puma's sinister threats of violence [...]; and the whole of the last scene [...], in which the *quinquis* are summarily condemned and Trueno is executed by the dead Puma, who has come to represent the entire system. However variable censors' readings of the general moral and political implications of plays might be, the insistence on protecting the reputation of the institutions of the regime

le dramaturge, dénoncer leurs conditions de vie, suggérer qu'une autre issue est possible pour ces « quinquis » contraints à la délinquance doit s'appréhender comme un acte révolutionnaire : Rodríguez Méndez nage à contre-courant de la politique du Régime qui s'efforça d'occulter, tant bien que mal, ces quartiers de la honte, failles urbaines de la relance économique du début des années 60 qui ne profita qu'inégalement à la population⁸ et qui contribua, dans les nouvelles cités-dortoirs des périphéries construites à la hâte, à une ghettoïsation de la pauvreté que l'on ne tarda pas à stigmatiser. Le terme « quinqui », qui désigne ces jeunes perdus dans le labyrinthe de ces nouvelles agglomérations chaotiques et inhumaines, évoque d'ailleurs, étymologiquement⁹, ceux qui récoltent la quincaillerie pour survivre¹⁰, pris au piège dans ces quartiers tristes et vétustes, au-delà des ceintures autoroutières, métaphore géographique de leur marginalisation sociale.

Bien avant qu'Eloy de la Iglesia (1944-2006) ne fasse du « quinqui » l'archétype épique et héroïque du banlieusard espagnol, le dramaturge madrilène avait pressenti l'immense potentiel fictionnel de ces adolescents — parfois encore enfants, à l'instar du « Vaquilla »¹¹, dont la « carrière » commença dès l'âge de onze ans —. José María Rodríguez Méndez n'hésite pas à défendre cette nouvelle « caste » alors soumise à des lois répressives¹², une décennie avant la disparition définitive, le 11 novembre 1977 précisément, de la censure, trépas annoncé, dès la mort du dictateur en 1975, de tout un système répressif qui donna son coup

(the Church, the armed forces, the police and the Falange) remained a constant feature of theatre censorship throughout the dictatorship ».

⁸ « Les plans de développement ont permis l'émergence d'une classe moyenne. Ils ont aussi aggravé les conditions de vie de millions d'Espagnols, obligés d'abandonner la région où ils étaient nés et où ils avaient vécu jusque-là. Ceux qui cherchent du travail dans les villes ont du mal à se loger convenablement [...] Les ouvriers s'entassaient dans des banlieues édifiées à la hâte, sans plan, sans infrastructures [...]. À ces ouvriers, souvent logés loin de leur lieu de travail, on fait supporter une partie de l'effort de modernisation du pays, puisque les salaires sont bloqués alors que les prix montent régulièrement », Joseph Perez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 820.

⁹ Pour plus de détails sur l'étymologie et la définition problématique du terme « quinqui », voir le §1.1.2 de notre ouvrage : *Le cinéma « quinqui » 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.

¹⁰ Bien qu'il soit le plus courant, le terme « quinqui » n'est pas le seul à désigner les jeunes délinquants des banlieues de la fin du franquisme et du début de la Transition démocratique. On trouve couramment des termes comme « mechero » ou « quinquillero ». Seul « quinqui » devient adjectif pour désigner les arts (cinéma, littérature, musique, bande dessinée, etc.) qui s'intéressent à ce monde. Voir : Laureano Montero, « El cine quinqui o el lado oscuro de la transición española » in Max Doppelbauer, Kathrin Sarteringer (éd.), *La voz marginal: Proyecciones de grupos marginales en los medios de comunicación populares*, Université de Vienne [à paraître], §1.

¹¹ Juan José Moreno Cuenca (1961-2003), surnommé « El Vaquilla » est l'un des « quinquis » les plus connus de ce que l'on appelle communément la « génération perdue » (« La generación perdida »), car victime du trafic et de la consommation d'héroïne. Il devient mythe lorsque José Antonio de la Loma le choisit pour jouer son propre rôle dans *Yo, El Vaquilla* (1985), adaptation de son autobiographie éponyme (rééditée en 1985 chez Seix Barral, Madrid).

¹² La « Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social » (LPRS) date du 4 août 1970 et remplace la « Ley de Vagos y Maleantes » entrée en vigueur dès juin 1954. Elle stipule : « Son supuestos de estado peligroso los siguientes: Primero. Los vagos habituales. Segundo. Los rufianes y proxenetes. Tercero. Los que realicen actos de homosexualidad. Cuarto. Los que habitualmente ejerzan la prostitución [...]. Décimo. Los que integrándose en bandas o pandillas manifestaren, por el objeto y actividades de aquéllas, evidente predisposición delictiva [...]. Decimocuarto. Los menores de veintiún años abandonados por la familia y rebeldes, que se hallaren moralmente pervertidos. Decimoquinto. Los que, por su asiduo con delincuentes y maleantes y por la asistencia a las reuniones que celebren, o por la retirada comisión de faltas penales, atendidos el número y la entidad de éstas, revelen inclinación delictiva ». Voir : « Ley 16/1970, de 4 de agosto (Jefatura), sobre peligrosidad y rehabilitación social », *BOE* numéro 187, Madrid, 6 Août 1970, p. 12553 (en ligne : www.boe.es).

d'envoi à la culture « quinqué » : les facéties des jeunes délinquants peuvent désormais faire les choux gras de la presse à scandales et du cinéma commercial.

Adressé à un public en quête de sensations fortes, cette culture populaire acquiert ses lettres de noblesse avec le cinéma d'Eloy de la Iglesia qui revisite le genre et se l'approprié, en quatre films majeurs, véritables succès en salle¹³ : *Navajeros* (1980)¹⁴, *Colegas* (1982)¹⁵, *El Pico* (en deux volets : 1983 et 1984 respectivement)¹⁶ et *La Estanquera de Vallecas* (1987)¹⁷. Sans être protagonistes, les « quinqués » jouent souvent un rôle important dans quelques-uns de ses longs-métrages antérieurs : Nes et Juanito, par exemple, sont des personnages clés de *El Diputado* (1978)¹⁸ où ils nouent et dénouent l'intrigue à maintes reprises. La banlieue, comme le signale le réalisateur lui-même¹⁹, plus que motif, devient personnage : ainsi, dans *La Semana del asesino* (1972)²⁰, les quartiers périphériques de la capitale, à l'ambiance morbide et asphyxiante, sont une métaphore manifeste du régime franquiste, à une époque où le réalisateur est encore contraint à ces détours chiffrés pour élaborer une critique sociale toutefois assez claire pour le spectateur avisé, capable de voir, au travers des images, un message engagé et transgressif. Dans *Miedo a salir de noche* (1980)²¹, c'est une analyse de l'insécurité urbaine qu'il nous propose, posant ainsi un regard nouveau sur les facteurs et les conséquences des bouleversements de l'ère démocratique sur la société espagnole.

Bien que l'époque ait changé et que l'on n'occulte plus l'existence des « quinqués », un même sentiment d'injustice est à l'origine du théâtre de Rodríguez Méndez et du cinéma d'Eloy de la Iglesia : pour les deux artistes, il s'agit, avant tout, de donner la parole aux « quinqués », d'appréhender la réalité telle qu'elle est, de comprendre plus que de juger. L'injustice devient le pivot de leurs œuvres grâce auxquelles ils engagent un dialogue avec le spectateur, citoyen capable d'agir pour le changement de la société au sortir des salles obscures, dans un didactisme non dogmatique mais toujours orienté vers les plus faibles. Diabolisés sous la dictature, mais aussi, pendant la Transition démocratique par les nostalgiques du franquisme, pour lesquels le « quinqué » est l'œuvre d'un autre mal, la démocratie, accusée de plonger l'Espagne dans l'insécurité, les adolescents d'Eloy de la Iglesia ne sont, quant à eux, pas véritablement l'incarnation du Mal : ses « quinqués » sont victimes avant d'être bourreaux, représentations d'un « mal moral » plus que d'un

¹³ Selon statistiques du Ministère de la Culture espagnol, *Navajeros* attira 810 160 spectateurs pour 680 224 euros de recette. *Colegas* a été vu par 568 911 spectateurs et fit une recette totale de 646 714 euros. *El Pico*, le film d'Eloy de la Iglesia peut-être le plus connu, comptabilise 996 032 spectateurs pour 1 334 173 euros de recette finale et *El Pico 2* a été vu, en salle, par 688 632 spectateurs pour 930 349 euros de recette (données disponibles en ligne, www.mcu.es). Arrivé à la dix-septième position, *El Pico* fait partie des vingt films qui, jusqu'au 31 décembre 1984, ont fait les plus grosses recettes du cinéma espagnol, selon *Cineinforme*, n° 461, avril 1985, cité par Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Cerf, 7^e Art, 1986, p. 275.

¹⁴ Eloy de la Iglesia, *Navajeros*, Valladolid, Divisa, 2004 [1980].

¹⁵ Eloy de la Iglesia, *Colegas*, Valladolid, Divisa, 2006 [1982].

¹⁶ Eloy de la Iglesia, *El Pico*, Valladolid, Divisa, 2006 [1983]; *El Pico 2*, Valladolid, Divisa, 2006 [1984].

¹⁷ Eloy de la Iglesia, *La Estanquera de Vallecas*, Madrid, El País DVD, 2004 [1986].

¹⁸ Eloy de la Iglesia, *El Diputado*, Valladolid, Divisa, 2008 [1978]. Pour une analyse détaillée de ce film et de ses enjeux politico-érotiques, voir : Emmanuel Le Vagueresse, « De quelques manipulations dans *El Diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition » in *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LLCE, n° 6, 2009, p. 357-371.

¹⁹ « [E]n *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 », selon une interview accordée à Carlos Aguilar, retranscrite dans l'incontournable monographie sur l'œuvre du cinéaste basque : Carlos Aguilar, Dolores Devesa, Carlos Losilla et al., *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine, 1996, p. 113.

²⁰ Eloy de la Iglesia, *La Semana del asesino*, 1972.

²¹ Eloy de la Iglesia, *Miedo a salir de noche*, 1980.

« mal physique »²². Sur la balance des maux « quinquis », les souffrances pèsent plus que les délits. Eloy de la Iglesia met en exergue un déséquilibre entre faute et châtement, père d'une nouvelle forme de ce que Kant appelait le « mal du scandale »²³ : l'injustice, le mal, en d'autres termes, c'est « l'absence de *commensurabilité* entre mal commis et mal subi »²⁴. La mort du « quinquis » n'est pas compensatoire, elle ne soulage ni ne repose, elle est immorale et tourmente le public de ce spectacle, certes fictionnel, mais plus vrai que nature, car aux frontières du néo-réalisme²⁵.

Le cinéaste s'indigne donc d'une certaine intolérance : le « quinquis » est répudié car méconnu. Entrer dans son monde, en expliquer les us et coutumes, c'est rétablir cette autre injustice, comme il le fait, dans *Los Placeres ocultos*²⁶ et *El Diputado*, en ce qui concerne l'homosexualité, autre combat qui lui tient à cœur, car lui aussi issu de sa trajectoire vitale.

Étudier donc ces personnages, depuis la notion intersubjective du Mal, permet de déceler tout l'enjeu du cinéma engagé d'Eloy de la Iglesia depuis l'apparition des délinquants dans ses longs-métrages pamphlétaires jusqu'à la réappropriation *sui generis* du film « quinquis ». La construction sémiotique des personnages cristallise alors la portée politico-morale de son œuvre, s'érigeant en défense sans limite du « quinquis », produit d'une société injuste. Mais, à l'inverse d'un José Antonio de la Loma²⁷, Eloy de la Iglesia, qui, décidément, ne met aucune barrière entre sa vie et son œuvre, développe paradoxalement, par le prisme du portrait social, un cinéma de l'intime, en mettant en images sa fascination pour la sous-culture « quinquis » : en transfigurant la beauté des ces garçons, qu'il élève par delà Bien et Mal, le cinéma d'Eloy de la Iglesia installe une

²² Avec Leibniz, nous pouvons appeler le mal subi « mal physique » et le mal commis « mal moral » : « On peut prendre le mal métaphysiquement, physiquement et moralement. Le mal métaphysique consiste dans la simple imperfection, le mal physique dans la souffrance, et le mal moral dans le péché. », Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée* (1710), première partie, §25 (disponible on-line sur wikisource.org).

²³ Le « mal du scandale » correspond au « déséquilibre entre faute et châtement », d'une victoire de la faute sur le châtement. Voir : Emmanuel Kant, *Sur l'insuccès de tous les essais de théodicée*, in *Pensées successives sur la théodicée et la religion* (1791), traduction française de Paul Festugière, Paris, Vrin, p. 141. Francis Wolff commente et explicite cette notion : « Ce qui est injuste, c'est donc l'absence de relation du mal subi et du mal commis ("Qu'ai-je fait pour mériter cela ?") et même l'absence de proportionnalité entre eux (une peine trop lourde et une peine trop légère apparaissent également comme des dénis de justice). Au-delà de l'opposition des expériences, la réflexion pose donc qu'il *doit* y avoir une relation, et même une *corrélation* entre mal physique et mal moral. Ce qui est tenu pour raisonnable (et juste) et même rationnel (et calculable), c'est l'existence d'une mesure de l'un par l'autre, preuve qu'il y a bien une unité commune entre eux. Voilà ce qui est juste, ou plutôt, justement ce qui serait juste ! Car les faits sont là qui témoignent du contraire : cet équilibre n'existe pas en ce monde. Et c'est justement cela, le mal ! ». Voir : Francis WOLFF, « Le Mal », in Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1995, t. III, p. 161. Il semble, en effet, que notre cinéaste, en revisitant le genre « quinquis », veuille nous montrer ce déséquilibre dont souffre le monde des banlieues, déjà prégnant chez José María Rodríguez Méndez.

²⁴ Francis Wolff cite et commente une idée déjà exposée dans le *Gorgias* de Platon : « le mal c'est certes de le subir, c'est certes de le commettre, mais c'est, pis encore, de le commettre sans le subir : "Payer sa faute délivre des plus grands maux" (478d [in Platon, *Gorgias*, Paris, GF Flammarion, 2007, 468e-479e]) [...]. C'est pourquoi le mal, rationnellement — et même mathématiquement étendu —, c'est l'absence de *commensurabilité* entre mal commis et mal subi. », Francis Wolff, *Ibid.*, p. 161.

²⁵ Sur ce sujet, on lira le §1.3.1 de notre ouvrage, *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia, op. cit.*

²⁶ Eloy de la Iglesia, *Los Placeres ocultos*, Valladolid, Divisa, 2009 [1977].

²⁷ Père du film « quinquis », José Antonio de la Loma (1924-2004), réalisateur prolifique, légua les longs-métrages qui deviendront rapidement les modèles du genre : *Perros callejeros* (1977), *Nunca en horas de clase* (1978), *Perros callejeros 2* (1979), *Los Últimos Golpes del Torete* (1980), *Perras callejeras* (1985), *Yo, el Vaquilla* (1985) et le tardif *Tres Días de libertad* (1995).

relation sensuelle et sexuelle entre réalisateur, spectateur et personnages « quinquis ».

À qui la faute ? Les « quinquis » face à leur destin

Les philosophes n'ont eu de cesse de nous l'apprendre, ou, au contraire, de contester cette idée : le terme « faute » est intimement lié à la notion de libre-arbitre. Si le « quinquis » fait le mal autour de lui, c'est qu'il a choisi cette voie, qu'il a opté pour une destinée diabolique alors qu'il aurait pu choisir « la meilleure des vies parmi les vies possibles », pour reprendre l'expression fort connue de Platon²⁸. C'est, en tout cas, l'avis, à l'époque, des conservateurs souhaitant un certain retour à l'ordre, alors que l'Espagne dictatoriale se lézarde et devient démocratie. À l'heure où tous, intellectuels et politiques, prennent part au débat concernant le devenir de la vie « quinquis », Eloy de la Iglesia, dont on connaît l'engagement politique à gauche²⁹, cherche à comprendre les facteurs qui plongent les jeunes banlieusards dans la spirale de la drogue et de la violence pour mieux valoriser les circonstances atténuantes qui pourraient, en partie, les dédouaner de leurs responsabilités face à leurs délits.

En témoignant d'une fascination pour le journalisme, les films « quinquis » d'Eloy de la Iglesia sont, comme le dit Laureano Montero, une véritable « chronique au jour le jour de la Transition démocratique »³⁰ : le pseudo néo-réalisme des films ne doit pas, pour autant, occulter une intention didactique que l'on retrouvait déjà dans *La Otra Alcoba*³¹, « mélodrame marxiste »³² dans lequel l'intrigue repose sur les tensions et les maux que génère la lutte des classes. Eloy de la Iglesia ne se contente pas de montrer la réalité, il essaye d'en déjouer les mécanismes, d'attiser les sens du spectateur pour entamer, avec lui, un véritable dialogue. Le pacte de vraisemblance, inhérent au genre, tente donc de contrecarrer la manipulation des médias de droite, et par là même, de la dénoncer, comme le fait le journaliste de *Navajeros*, double à peine voilé du cinéaste, personnage à opposer au reporter de *El Pico 2*, de mèche avec le pouvoir, corrompu et dénué de tout sens éthique face à la réalité qu'il observe.

²⁸ Dans *La République*, au livre X, Platon, en prenant pour exemple le mythe d'Er le Pamphylien, montre comment le libre-arbitre, faculté inhérente à l'homme, lui permet de « choisir, toujours, en toute occasion, la vie meilleure parmi les vies possibles ». Platon, *La République*, livre X, 618c, citée par Claire Crignon (dir.), *Le Mal*, Paris, GF Flammarion, Coll. « Corpus », 2000, p. 218-219.

²⁹ Eloy de la Iglesia fit plusieurs déclarations très claires à ce sujet, outre les orientations très marxistes de certains films comme *El Diputado* ou *La Otra Alcoba* : « Estaba muy cerca del Partido [Comunista Español]. Desde mi época universitaria estaba en su área de influencia aunque realmente no comencé a militar "oficialmente" hasta los primeros años 70 », confie-t-il à Carlos Aguilar. Voir : C. Aguilar, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, op. cit., p. 105. Même si, dès les années 80, il s'éloigne du parti, il reste très attaché à ses idées fondamentales : « Yo siempre he creído que el Partido Comunista era el partido de los comunistas españoles y mi militancia venía justificada por eso: no comparto todos los bandazos de derechización que ha dado el Partido en los últimos años, pero sigo creyendo que es la única fuerza operativa que hay en la izquierda [...] 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 decidió a militar en él. [...] [C]laro, mi cine, sigue siendo un cine de oposición al sistema », confiait-il à Francesc Llinàs et José Luis Téllez, « El primer plano y el aceite de colza », *Contracampo* n° 25-26, Madrid, 1981, p. 34.

³⁰ « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia comme chronique "au jour le jour" de la Transition démocratique espagnole » est le titre de l'intervention du 23 mars 2011 que Laureano Montero a présentée au séminaire « Images, représentations de la société » qui se tient périodiquement à l'Université de Reims – Champagne-Ardenne, sous la responsabilité de Françoise Heitz, au sein du Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues et la Pensée (CIRLEP), voir l'article dans ce numéro.

³¹ Eloy De La Iglesia, *La Otra Alcoba*, Valladolid, Divisa, 2009 [1976].

³² Carlos Aguilar définissait ainsi le film : « Es una película en la que todo se plantea desde un punto de vista de clase. Es una especie de melodrama marxista », in C. Aguilar, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, op. cit., p. 126.

Dans cette volonté de démontrer plus que de montrer, à ce jeu constant entre fiction et réalité, à ce qui, *a priori*, pourrait n'être qu'une chronique du quotidien, « le poète va laisser tomber les gouttes révélatrices de son génie »³³ en plaçant le destin de ces jeunes personnes-personnages sous un signe tragique. La mort de Juanito, « quinqu » contraint de vendre son corps pour survivre, était un moment clé de *El Diputado*. Lorsque le réalisateur s'essayera au genre « quinqu », en respectant quelques-uns de ses codes, la mort deviendra un motif structurant : protagoniste, le « quinqu » mourra toujours plus ou moins prématurément. Les rebondissements de la vie de « El Jaro », Antonio et Urko ne sont que les péripéties retardatrices d'une mort annoncée : la « phrase herméneutique », « l'intrigue de prédestination »³⁴ placent le personnage face à un destin funeste auquel il ne peut échapper. Mû par une force supérieure, le « quinqu » n'a jamais le choix et donc, n'est pas entièrement responsable de ses agissements : il est la victime d'une injustice, celle de ne pas pouvoir sortir de sa condition sociale.

La banlieue devient réclusion, les barres d'immeubles ont remplacé les barreaux des cellules, les rues, les couloirs interminables d'une prison : José et Antonio, dans *Colegas*, tournent en rond entre les terrains vagues d'un quartier triste et monotone, encerclé d'une autoroute, frontière infranchissable, métaphore de leur enfermement et de leur immobilité sociale. Paco et Urko, eux aussi, dans *El Pico*, arpentent les rues de Bilbao et de sa banlieue en quête de la précieuse poudre blanche, dessinant ainsi le cercle de toute tragédie. Tout conduit le spectateur à pressentir la destinée des personnages : comme un avertissement, le plan panoramique qui ouvre *Navajeros* filme d'une traite le quartier de Carabanchel, des tours jusqu'au cimetière, en passant par la prison. Toute la vie du délinquant est résumée en quelques secondes : le quartier qui le vit naître, microcosme de la vie « quinqu », prémonition d'une destinée fatale et cruelle, le verra mourir. C'est d'ailleurs aux abords du cimetière de Carabanchel que l'on retrouve la bande de « El Jaro » en train d'exécuter une danse macabre, aux rythmes rocks, avant de se précipiter vers un homme recueilli sur la tombe de sa femme défunte pour le détrousser : à chaque instant, la Mort, comme une force supérieure, attire, très poétiquement d'ailleurs, ces adolescents condamnés par avance.

³³ Nous reprenons ici une expression de Maurice Maeterlinck issue de son essai sur la tragédie moderne : *Le tragique quotidien* (1894) in *Œuvres I – Le réveil de l'âme, essais et poésie*, Paris, Complexe, 1999, p. 491.

³⁴ Roland Barthes révéla un paradoxe dans la construction de tout film de fiction : il doit amener le spectateur vers le dévoilement final de l'intrigue, tout en repoussant l'échéance de cette révélation. Cette avancée contradictoire, à reculons, vers l'issue finale de l'intrigue est basée, selon Barthes, sur deux pôles d'écriture cinématographique : « l'intrigue de prédestination » et « la phrase herméneutique ». Jacques Aumont résume les concepts élaborés par le philosophe français en ces termes : « l'intrigue de prédestination consiste à donner dans les premières minutes du film l'essentiel de l'intrigue et sa résolution, ou du moins sa résolution espérée. [...] L'intrigue de prédestination [...] peut figurer explicitement [...], allusivement [...], ou implicitement comme dans les films qui commencent par une "catastrophe" qui laisse entendre qu'on en saura les raisons et que le mal sera réparé. [...] Une fois la solution annoncée, l'histoire tracée et le récit programmé, intervient alors tout l'arsenal des retards, à l'intérieur de ce que Roland Barthes appelle "la phrase herméneutique", qui consiste en une séquence d'étapes-relais qui nous mène de la mise en place de l'énigme à sa résolution au travers de fausses pistes, de leurres, de suspensions, de révélations, de détours et d'omissions. [...] Ces freins à l'avancée de l'histoire font partie d'une sorte de programme anti-programme. », in *Esthétique du film, op. cit.*, p. 89. Voir aussi : Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. La structure de la tragédie et la syntaxe des films, reposant sur la phrase herméneutique, se rejoignent en même horizon programmatique : dans les deux cas, le spectateur sait comment l'intrigue va se terminer. Dès lors, c'est le processus, la péripétie, qui va attirer son attention, et pas uniquement la mort tragique du personnage. Lorsque l'on va voir un film « quinqu », on sait que la majorité des anti-héros délinquants vont mourir ; ce qui nous intéresse alors, c'est le processus tragique qui les mène vers cette mort programmée.

À ce stade de notre étude, une question mérite d'être posée : si le « quinqu » n'est pas entièrement responsable de son devenir, quels sont les dieux qui le tourmentent ? Qui sont les bourreaux d'un mal injuste, infligé à toute une génération ? À qui la faute ?

Pour Eloy de la Iglesia, les coupables sont multiples. Les rebuts du franquisme et le conservatisme en général sont dans la ligne de mire du cinéaste qui n'hésite pas à en dénoncer la survivance : le tabou du corps, dans *Colegas* par exemple, est le motif qui conduira le frère de Rosario à la mort. Méconnaissant la sexualité et ses risques, elle tombe enceinte de José, poussant son frère et le jeune homme à la délinquance et au trafic de drogue, afin de trouver l'argent nécessaire à un avortement clandestin³⁵. Tous deux chutent alors dans un abîme dantesque, s'enlisant à chaque fois un peu plus dans leur condition, constamment rappelés à l'ordre par leur quartier. Le générique d'ouverture du film, déjà, annonçait implicitement que les personnages tomberaient dans le piège d'un labyrinthe funeste et sans issue : alors que le générique défile à l'écran, la caméra, en arrière-plan, filme l'un des nombreux jeux vidéo avec lesquels les « quinqu » tuent l'ennui dans les bars du quartier. La caméra nous donne à voir une guerre pixellaire inédite, se perd dans un entrelacs virtuel, métaphore de leurs futurs déplacements, ironie tragique de leur destinée et de celle de tous les « quinqu ».

Eloy de la Iglesia, conformément à son engagement politique, insiste aussi sur la responsabilité du capitalisme dans la prédétermination des agissements de ses personnages. Au plus proche d'une picaresque nouvelle, le cinéaste utilise toute la symbolique tragique pour étayer le point de vue marxiste qu'il projette sur sa société. Les classes sociales entrent en contact par le prisme de la violence, mettant ainsi en scène la lutte des classes. *Navajeros*, nous l'avons dit ailleurs³⁶, est une véritable « tentative de théories marxistes appliquées » : « El Jaro » et sa bande ne cessent d'être confrontés aux « non-quinqu » pour les dérober, poussés par la faim et la pauvreté. Le film commence d'ailleurs par une citation évocatrice :

*Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad.*³⁷

Cette maxime, attribuée à un obscur penseur chinois du V^e siècle av. J-C, reflète bien l'idéologie qui domine le long-métrage et le replace, surtout, dans la même dynamique que *Perros callejeros*, film modèle du cinéma « quinqu », qui débutait, par un discours en voix-off défendant, lui aussi, la thèse de la prédétermination sociale et, en partie, celle de la privation du libre-arbitre. En toile de fond, c'est toute la politique des années soixante de développement capitaliste au service du franquisme, responsable de la naissance des ghettos « quinqu », qui est mise sur le banc des accusés.

La drogue, on le sait, joue un rôle très important dans les films du réalisateur basque car elle a une dimension à la fois sociale et personnelle. À son tour, elle est

³⁵ Frère et sœur dans la vie : il s'agit d'Antonio Flores (1961-1995), compositeur et chanteur, et de Rosario Flores (née en 1963), célèbre chanteuse et actrice. Elle joue dans *Contra el Viento* (1990) de Francisco Periñán, *Chatarra* (1991) de Félix Rotaeta, et surtout, dans *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar. Tous deux font partie du « clan » Flores, famille d'artistes dont plusieurs de ses membres sont, ou ont été, très populaires en Espagne : leur père n'est autre qu'Antonio González, « El Pescailla », l'un des plus célèbres guitaristes de flamenco et de rumba, leur mère, la légendaire Lola Flores, est actrice, chanteuse et danseuse. Enfin, leur sœur, Lolita Flores, est elle aussi actrice et chanteuse.

³⁶ Voir notre ouvrage *Le cinéma « quinqu » selon Eloy de la Iglesia*, op. cit., § 2.1.2.

³⁷ Sentence attribuée à un certain Ten-Si, penseur chinois du V^e siècle av. J-C. À ce jour, nous n'avons trouvé aucune information sur ce penseur. On peut donc supposer qu'il s'agit peut-être d'une fausse citation, dont le rôle est d'illustrer de manière claire, sans faire appel à une référence marxiste directe, l'idéologie sous laquelle se place le positionnement narratif du film.

responsable de la destinée des personnages mais elle est surtout le bourreau d'une tragédie personnelle : Eloy de la Iglesia est tombé lui-même dans l'enfer de l'héroïne dont il ne s'est jamais vraiment échappé. Comme un clin d'œil, comme pour prouver la viscéralité de son cinéma, il fera même une apparition dans *El Pico*, dans sa région natale³⁸, achetant à Paco sa dose, alors qu'il se trouve sur le tournage d'un film, que l'on imagine bien volontiers être celui que l'on est en train de visionner. De la drogue, nul ne s'échappe : le bébé de « la Toñi », dans *Navajeros*, aura le même futur que son père, puisqu'il naît, grâce à un montage alterné, sous les auspices funestes de l'assassinat de ce dernier, le corps du nouveau-né baignant symboliquement dans le même sang que celui de son géniteur, qui lui, gît sur le trottoir, abattu pour le simple vol d'un radiocassette. Il héritera de sa mère la dépendance à l'héroïne et à la cocaïne, puisque cette dernière continua à en consommer pendant sa grossesse. Dans *El Pico 2*, Paco ne meurt pas mais prend la place de son dealer : Eloy de la Iglesia trace le cercle d'une dernière chute dantesque. La drogue devient la nouvelle transcendance de ce monde infernal, fantôme tout-puissant : chaque personnage qui y touche, privé de son libre-arbitre, devient son esclave dévoué, tel un zombi incontrôlable, embourbé dans la quête incessante des paradis artificiels.

Le « quinqu », donc, dans les films qui nous occupent, font le mal autour d'eux mais souffrent aussi d'un certain manque de libre-arbitre, bousculés, à chaque instant, dans la spirale de la délinquance par la pauvreté, elle-même générée par une société qui peine à les intégrer dans son développement. Orienté idéologiquement, le film « quinqu » selon Eloy de la Iglesia se présente comme une matérialisation poétique d'un point de vue marxiste de la société, souhaitant générer l'indignation du spectateur pour qu'il prenne conscience, hors des salles obscures, qu'un changement social est nécessaire pour combattre ce mal suprême qu'est l'injustice. La dictature de la drogue, quant à elle, ne semble pas pouvoir être combattue : *El Pico* et *El Pico 2* sont deux films beaucoup plus sombres que les précédents et qui retranscrivent à l'écran l'état d'esprit du cinéaste, impuissant face à ses démons.

Le mal que représentent les « quinquis » n'est que la conséquence d'un mal plus profond qu'Eloy de la Iglesia matérialise en reconstruisant la réalité quotidienne du spectateur de l'époque, et dont ce dernier connaît finalement assez peu les ressorts, s'il fait confiance à la presse à scandales ou au journalisme politique. Alors que l'on s'attend à voir des jeunes délinquants sans pitié, Eloy de la Iglesia, à son habitude, renverse les rôles, détruit notre horizon d'attente. Cette jeunesse devient attachante : Robin des Bois des temps modernes, angelots abandonnés de tous, livrés à eux-mêmes, les « quinquis » sont bien loin d'une incarnation diabolique et sanguinaire. Inversion des valeurs, le Mal, en tout cas, dans ces films, retrouve son étymologie, celle qu'analysait Nietzsche dans l'une de ses dissertations. Il y montrait l'origine sociale du Bien et du Mal, du Bon et du Mauvais, de la relation de subordination, de classe, qu'entraînent ces deux termes : à l'origine, étaient mauvais ceux que la classe dirigeante considérait comme tels :

[L]e jugement "bon" n'émane *nullement* de ceux à qui on a prodigué la "bonté" ! Ce sont bien plutôt les "bons" eux-mêmes, c'est-à-dire les personnes de distinction, les puissants, supérieurs par leur condition et leur élévation d'âme qui sont eux-mêmes considérés comme "bons", qui ont jugé leurs actions "bonnes", c'est-à-dire de premier ordre, établissant cette taxation par opposition à tout ce qui

³⁸ Les séquences de *El Pico* ont été tournées, pour la plupart, à Bilbao et dans sa périphérie. Eloy de la Iglesia naquit, en 1944, un peu plus à l'Est, dans la petite ville côtière de Zarauz où il passa son enfance.

était bas, mesquin, vulgaire et populacier [...]. La passion de la distinction et de la distance, je le répète, le sentiment général, fondamental, durable et dominant d'une espèce supérieure et régnante, en opposition avec une espèce inférieure, avec un "bas-fond" — *voilà* l'origine de l'opposition entre "bon" et "mauvais".³⁹

On comprend combien il importe peu de savoir si les « quinquis » sont bons ou mauvais. Ce qui importe, pour Eloy de la Iglesia, est de montrer pourquoi nous, spectateurs, nous pensions qu'ils étaient les seuls responsables de leurs méfaits.

Anges déchus, diabolins et mauvais garçons : Eloy de la Iglesia face à ses fantasmes

Innocenter les « quinquis » ne suffit pas à notre cinéaste : disculper leurs méfaits en convoquant la tragédie n'est pas le seul recours employé pour rendre ses personnages attachants. Martyrs, ils illustrent avant tout la Passion et semblent expier tous les péchés d'une société qui cherche un « mal mythique »⁴⁰ visible par lequel soulager toutes ses préoccupations. Avec « El Jaro »⁴¹, par exemple, dans *Navajeros*, biographie d'un « quinquis » qui a *vraiment* existé et dont les aventures défrayèrent la chronique de l'époque, Eloy de la Iglesia fait appel à des images christiques pour construire son personnage : réfugié chez Mercedes après avoir été blessé par un Guardia Civil, il gît sur le lit de son amie, vêtu d'un seul pagne blanc, le corps ensanglanté. Carlos Losilla l'avait écrit : les « quinquis » d'Eloy de la Iglesia sont construits sémiotiquement comme des martyrs pour rappeler au spectateur, par le biais de la *catharsis*, qu'ils sont les victimes d'une société dont ils expient les péchés⁴².

D'ailleurs, jeunes et beaux, certains « quinquis » d'Eloy de la Iglesia ressemblent plus souvent à des anges qu'à des diables : les boucles d'or du jeune José Luis Manzano, acteur fétiche du réalisateur, le rapproche de l'image canonique du chérubin, tout comme, dans *El Diputado*, l'angélique Juanito, personnage interprété par José Luis Alonso. Enfants avant d'être acteurs, « quinquis » avant d'être personnages, le casting ne tient pas au hasard : Eloy de la Iglesia conçoit sémiotiquement ses personnages comme il reconstruit le destin de ces délinquants. Là encore, le cinéaste basque nous déroute, déstabilise notre horizon d'attente : certains de ses « quinquis » sont durs et laids, dévorés par la

³⁹ Selon Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale* (1887), trad. de Henri Albert, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 778-779 ; Il ajoute : « [P]artout la notion de "distinction", de "noblesse", au sens de rang social, est la notion de base d'où naît et se développe nécessairement la notion de "bon" au sens d'"âme distinguée", de "noble", d'"âme supérieure", d'"âme privilégiée". Et ce développement est toujours parallèle à celui qui finit par transformer les notions de "vulgaire", "plébéen", "bas" en celle de "mauvais" [...] Le latin *malus* (que je mets en regard de *μελας*, noir) pourrait avoir désigné l'homme du commun d'après sa couleur foncée, et surtout d'après ses cheveux noirs (*hic niger est*), l'autochtone pré-aryen du sol italique se distinguant le plus nettement par sa couleur sombre de la race devenue dominante, celle des conquérants aryens aux cheveux blonds », p. 780-782.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *Le mal*, Genève, Labor et Fides, 1978, p. 18 : « mon mal c'est ma destinée ». Le mal mythique impute les misères de l'homme à une source unique, un démon, un esprit malin (« mon mal m'est par lui destiné »). Le mal est un coupable invisible.

⁴¹ José Joaquín Sánchez Frutos (1963-1979) de son vrai nom.

⁴² « [S]on verdaderas víctimas sacrificiales, mártires que purgan con su muerte los pecados de toda una sociedad, sobre todo teniendo en cuenta los procesos catárticos que desencadenan a partir de su desaparición física. », selon Carlos Losilla, « En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués », in C. Aguilar, *op. cit.*, p. 65.

drogue, comme c'est le cas de « El Pirri »⁴³, en accord avec l'image que se fait le public de ce type de banlieusard. D'autres, au contraire, disposent d'une grâce naturelle et reprennent les codes visuels de la représentation du Bien au cinéma.

Ainsi, les jeunes hommes, après qu'Eloy de la Iglesia nous explique qu'ils sont le résultat d'un processus social marginalisant, deviennent, à nos yeux, des anges déchus, des diabolins, conformément à l'étymologie du mot « diable » qui, en grec, signifie « jeté à travers » et, surtout, « expulsé ». L'ange déchû, avant d'incarner le Mal est œuvre de Dieu : comme le dit le proverbe, « le diable était beau quand il était jeune », c'est-à-dire, avant que la société ne le rejette, avant qu'il soit expulsé du Paradis pour rejoindre les terrains vagues de Palomares Alto, de Carabanchel ou de Vallecas. L'onomastique chrétienne, d'ailleurs, ne dit-elle pas que Lucifer est le porteur de lumière (*phosphoros*, en grec), comme nos jeunes « quinquis », dont le destin nous éclaire un peu plus sur le fonctionnement de la société espagnole ? Ici, bien sûr, on ressent toute la vision voltairienne de notre cinéaste, pour qui l'enfance n'est qu'innocence, pervertie ensuite, par la société⁴⁴. Le mâle est désincarné, vidé de sa substance, il n'est plus qu'une apparence : le Mal est ailleurs.

Toutefois, véritables reportages au sein du monde « quinquis », puisqu'ils font appel à des acteurs non-professionnels, des « quinquis » authentiques pourrait-on dire, ces films donnent à voir bien des aspects malins de leur personnalité : d'une grande virilité, ce monde de *l'autre*, comme le prouve le succès en salle de ces longs-métrages, a fasciné son public par sa violence et son sens de la transgression. Mais, il y a dans le cinéma « quinquis » d'Eloy de la Iglesia une utilisation particulière du corps de ces jeunes éphèbes qui tend vers le fétichisme : montrés, dénudés à outrance, parfois sans autre motif que la contemplation de leur musculature, ils deviennent un objet convoité. Fantasmé, le mâle, mal désincarné, est sublimé. Le réalisateur basque fait de *son* cinéma « quinquis » une œuvre engagée, violente et érotique, sans que ces adjectifs n'entrent en concurrence.

Comme nous l'avons déjà écrit ailleurs⁴⁵, Eloy de la Iglesia utilise le personnage « quinquis », dans sa dimension sémiotique, pour construire une nouvelle déclinaison d'un fantasme gay, celui du « mauvais garçon ». Dès la disparition de la censure, le cinéaste saisit son moment pour projeter à l'écran un fantasme personnel : véritables pamphlets « progays », *El Diputado* et surtout *Los Placeres ocultos* exhibent le corps des « quinquis » à des fins clairement voyeuristes, dans un cinéma hautement transgressif, car, même si l'époque est au *destape*, le corps masculin, à l'inverse du corps féminin, reste tabou. Une fois de plus, le réalisateur choisit de réunir, dans une relation à la fois intra et extra-filmique, deux entités : dans la fiction, homosexuels et « quinquis » se croisent au rythme des péripéties, pour rendre compte d'une réalité juridique qu'Eloy de la Iglesia met en rapport, afin de souligner l'existence d'un autre paradoxe, d'une autre injustice. En effet, sous le franquisme et pendant une partie de la Transition, homosexuels et délinquants étaient considérés comme de véritables incarnations du mal⁴⁶. La loi

⁴³ José Luis Fernández Eugia (1965-1988), « El Pirri », célèbre délinquant de Vallecas, croisa, avec son acolyte José Luis Manzano, le chemin d'Eloy de la Iglesia qui proposera aux deux jeunes hommes de tourner *Navajeros*. « El Pirri » décéda, à l'âge de 23 ans, d'une overdose d'héroïne, à l'endroit où, quatre ans plus tard, « El Jaro » trouvera la mort pour les mêmes raisons.

⁴⁴ Selon Voltaire, « Méchant », *Dictionnaire philosophique* (1764), Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 278-280 : « L'homme n'est point né méchant ; il le devient, comme il devient malade [...] Assemblez tous les enfants de l'univers, vous ne verrez en eux que l'innocence, la douceur et la crainte ».

⁴⁵ Voir *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia*, op. cit., §3 [à paraître en 2011].

⁴⁶ Alonso Tejada montre combien, sous le franquisme en tout cas, la loi, mais aussi la *vox populi*, confondent homosexualité et délinquance : « la gran mayoría de los españoles seguía considerando a

sur la dangerosité sociale, «La ley de peligrosidad social», dont l'article sur l'homosexualité reste en vigueur jusqu'en 1979, met sur le même plan gays et délinquants⁴⁷.

Dans *El Diputado* et *Los Placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia confie le protagonisme de ses longs-métrages à des personnages homosexuels qui entrent en contact avec le monde « quinqu » par le biais, bien souvent, de la prostitution. Or, dans les films pleinement « quinqu », les délinquants deviennent héros et seulement quelques personnages gays, par moment, entrent en contact avec leur sous-société. Mais, toutefois, une dimension érotique et masculine se dégage avec vigueur de ces films : on est passé du film « philogay » à un certain regard gay porté sur les personnages « quinqu ». La nuance est importante. De la Iglesia ne défend plus corps et âme l'homosexuel face à une société qui le rejette, mais préfère mettre en scène ses fantasmes et nous faire participer à cette étreinte filmique, à la fois politique et érotique.

D'ailleurs, la plupart des homosexuels qui apparaissent dans *Navajeros* et *Colegas* sont ridicules et rappellent certains films à succès, clairement homophobes, comme *No desearás al vecino del quinto* de Ramón Fernández, comédie de 1970 dont le personnage principal est un coiffeur homosexuel, une folle ridicule dont les autres personnages — et le spectateur, malgré lui ! — se moque.

L'objet du fantasme, le « quinqu », lui, est viril, voire machiste, ce qui, en dehors de la fiction, pouvait représenter un certain danger pour les homosexuels : en général, le « quinqu » profitait d'une passe pour mettre à sac l'appartement de son client, fait dont on voit un exemple dans *El Diputado*, *Los Placeres ocultos* et *Navajeros*. « Protégé » par la fiction, non sans un certain masochisme, le spectateur observe des situations fantasmées issues de son quotidien. Ainsi, lorsque « El Jaro » et ses amis interrompent, soudainement, armés, une fête organisée dans la villa d'un homosexuel bourgeois pour détrousser ses participants, l'affrontement du monde « quinqu » et du monde gay met en scène un fantasme où le spectateur se délecte de la virilité des jeunes délinquants. Dans la fiction, l'image du « quinqu » est utilisée, comme le « quinqu » utilise l'homosexuel, l'exploite, pour gagner de l'argent. L'hyper-virilité des personnages, de plus, rappelle le cinéma pornographique gay : marins, policiers, militaires, il faut maintenant compter les « quinqu » parmi les proto-machos à l'origine de tout l'arsenal des fantasmes homosexuels.

los homosexuales más como delincuentes que como enfermos, y los responsabilizaba a ellos mismos de sus problemas, no a la sociedad. El fenómeno homosexual se ha reducido, pues, para los españoles a una cuestión de delincuencia y depravación moral. La configuración jurídica del "delito" de homosexualidad no hizo por consiguiente otra cosa que consagrar esa creencia general. La ley de 14 de julio de 1954 declaró a los homosexuales sujetos a las medidas de seguridad previstas en la ley de Vagos y Maleantes », in *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelone, Caralt, Coll. « Biblioteca Universal – serie Testimonio », 1977.

⁴⁷ Voir la note 11 du présent article ; Alonso Tejada ajoute, *op. cit.*, p. 220 : « La situación legal de los homosexuales se agravó en 1970 al ser promulgada la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. En virtud de la nueva normativa se consideran homosexualidad todos los actos de ayuntamiento carnal perineales activos o pasivos entre personas del mismo sexo y los de onanismo bucal, así como los de masturbación y tocamientos lascivos de cualquier condición. Las medidas de rehabilitación previstas son el internamiento en un centro de reeducación, la prohibición de residir en determinados lugares o territorios, la visita a lugares o establecimientos públicos y la sumisión a la vigilancia de los delegados públicos ». Alejandro Melero Salvador, par ailleurs, commente cette analyse de la sorte : « el capítulo de su libro que trata de la homosexualidad explica cómo el franquismo fue muy hábil para establecer una relación entre homosexualidad y delincuencia, equiparándolas y asociando la primera con la segunda, estableciendo conexiones perversas entre ambas que advertían de que la una llevaba a la otra » ; Voir : Alejandro Melero Salvador, *Placeres Ocultos – Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorious, Coll. « Versión Original », 2010, p. 28.

La transfiguration du corps des « quinquis » s'élabore aussi grâce à des scènes onirico-érotiques dans lesquelles ces apollons, le corps sublimé, retrouvent leur grâce naturelle dans une mise en scène particulièrement sensuelle. C'est le cas d'une scène célèbre de *Colegas* dans laquelle un groupe de jeunes garçons, réunis autour de la guitare d'Antonio, chantent et dansent, dévoilant la musculature de leurs corps imberbes. Tous les ingrédients de l'érotisme sont réunis dans cette séquence : musique, danse, corps et sensualité. Dans *Navajeros*, lorsque « El Jaro » et ses amis affrontent une bande ennemie, c'est dans les jardins du Retiro qu'ils se défient, un combat plus proche d'un ballet élégant que d'une bataille sanguinaire. Les séquences les plus violentes sont aussi les plus érotiques : à n'en point douter, la sur-masculinité de ces jeunes garçons fascine. Leur spontanéité devient source d'excitation et de plaisir.

Le Mal, dans le traitement érotique concédé aux personnages « quinquis », refait son apparition, mais peut-être pas là où on l'attendait. Eloy de la Iglesia, dans un jeu érotique, à la limite de la pornographie, prend plaisir — pour *notre* plaisir — à faire du mal à ses personnages, pourtant si désirés, et les torture, ne serait-ce que fictionnellement. Ainsi, dans *Colegas*, alors que José et Antonio doivent faire passer du hachich entre le Maroc et l'Espagne en insérant la marchandise dans leur anus, la scène donne lieu à un viol symbolique qui ne cesse de faire appel aux codes de la pornographie gay et, en particulier, à l'ambiance des films de Cadinot⁴⁸, célèbre pornographe engagé, fasciné par les jeunes Maghrébins. Ici, le même acteur qui, dans *Navajeros*, terrorisait les invités d'une fête gay, est pénétré, symboliquement, par le cinéaste. Il devient soumis car il est, dans ce viol virtuel, dans le rôle du passif, une soumission qui s'exécute sous les regards amusés des personnages présents, un vieil homme et un jeune enfant, doubles intradiégétiques du réalisateur et du spectateur gay, complices d'une mise en scène qui rappelle, à bien des niveaux, les pratiques sexuelles de la pénétration anale, puisqu'un préservatif est utilisé pour protéger la précieuse marchandise et qu'une célèbre crème hydratante fait ici office de lubrifiant, dans une ambiance cérémoniale aux frontières d'un rituel d'initiation sexuelle.

Une scène particulièrement comique, d'autre part, si on la met en rapport avec l'une des séquences précédentes du film où les deux jeunes hommes prennent la décision de se prostituer dans un sauna gay et entrent, intimidés et penauds, dans l'antre vaporeux du hammam, sans pouvoir atteindre l'érection, lorsqu'ils doivent satisfaire leur clients. Le macho est déstabilisé, perd de sa superbe, sous le regard amusé du spectateur gay de l'époque qui connaît bien ces « amours interdites », pour reprendre le titre d'un roman de Mishima⁴⁹. Dernier renversement : Eloy de la Iglesia fait du cinéma « quinquis », traditionnellement macho, un cinéma du fantasme gay. Le corps dénudé de la femme, lui aussi très présent chez notre cinéaste, contribuant, à n'en point douter, au succès en salle de ses films, doit être entendu comme un respect au genre « quinquis », très habitué à le montrer sans détours. Montrer celui des hommes, comme le fait Eloy de la

⁴⁸ Cette scène recèle de nombreux points communs avec le cinéma pornographique gay de Jean-Daniel Cadinot (1944-2008), dont certains considèrent qu'il s'agit d'une véritable pornographie *d'auteur*. Chez lui, comme chez le cinéaste basque, montrer l'homosexualité est un acte transgressif, presque politique : les films sont d'ailleurs souvent précédés de la mention « *Date limite de consommation : fin de la démocratie* ». De nombreux films de Cadinot sont tournés dans des pays arabes, mettant en scène des Maghrébins couchant avec des occidentaux. Pourtant, dans ces films, les Arabes sont toujours actifs, métaphore à peine voilée d'une vengeance coloniale, où le blanc, en vacances, se laisse violer par les beaux Maghrébins. Voir : *Stop surprise* (1984) ou *Harem* (1984). Voir aussi : Maxime Cervulle et Nick Rees-Rogers, *Homo exotikus. Race, classe et critique queer*, Paris, Armand Colin, 2010.

⁴⁹ Yukio Mishima, *Les amours interdites* (1951), trad. de René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1994.

Iglesia, doit être perçu comme une transgression supplémentaire, sans laquelle on ne peut comprendre l'ensemble de son projet cinématographique, et doit trouver sa place dans la sous-culture homosexuelle espagnole.

Le Mal est présent à tous les niveaux chez Eloy de la Iglesia : intra et extra-diégétique, il rend compte d'une tragédie politico-sociale et sert à mettre en images bien des fantasmes projetés sur ces corps masculins livrés au spectateur. Contre toute attente, le délinquant ibérique n'est plus l'incarnation *stricto sensu* du Mal : il devient le symptôme d'un dysfonctionnement social, et non la cause. Bourreau, il est surtout victime d'un « mal physique » dont il n'arrive pas à se délivrer. Eloy de la Iglesia rédige un nouveau chapitre de la Légende Noire⁵⁰, vision sans concession d'une Espagne répressive et inquisitoriale, s'insérant dans la longue tradition d'une écriture du Mal, à l'instar de Quevedo, Goya ou Valle-Inclán.

Le spectateur, en quête de sensation fortes, recherche le Mal : non sans un certain goût pour le masochisme, que le cinéma « quinqué » partage avec le *fantaterror*, il pousse la porte des salles obscures pour se donner une frayeur, en vivant, par procuration, pour quelques instants, la violence du quotidien des « quinqués », pour s'identifier pleinement au héros tragique avec lequel il souffre et grâce auquel, parfois, il pénètre l'intimité d'un cinéaste qui tente de nous faire du bien avec le Mal.

Bibliographie

- Aguilar, Carlos, Devesa, Dolores, Losilla, Carlos *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine, 1996.
- Breyse, Maxime, *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.
- Cuesta, Amanda, Cuesta, Mery (dirs.), *Quinqués dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.
- León, Ignacio, *Los Quinqués, una minoría marginada*, Barcelone, Bruguera, 1976.
- Le Vagueresse, Emmanuel, « De quelques manipulations dans *El Diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition » in *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LLCE, n°6, 2009, p. 357-371.
- _____, « L'homosexualité dans le cinéma de la Transition Démocratique (fin 1975-1982) », Colloque « Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España y Francia (ss. XIX y XX) », organisé en février 2010 à Valence (Esp.) par l'Institut de la Dona, l'Université Paris VIII-Saint-Denis et la Casa de Velázquez [Actes à paraître].
- Melero Salvador, Alejandro, *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorious, Coll. « Versión original », 2010.
- Mira, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008.
- Montero, Laureano, « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique “politiquement incorrecte” de la Transition » in ORSINI-SAILLET Catherine (dir.) : *Mémoire(s), Représentation et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Hispanística XX-EUD, 2008.

⁵⁰ Sur la Légende Noire, voir ces deux ouvrages passionnants et très richement documentés : Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra – Historia y opinión*, Madrid, Alianza, Coll. « Alianza Universidad », 1992 et Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009 (Édition en espagnol : *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2009).

- _____, « El cine quinquí o el lado oscuro de la transición española » in Doppelbauer, Max, Saringen, Kathrin (ed.), *La voz marginal: Proyecciones de grupos marginales en los medios de comunicación populares*, Múnich, Martin Meidenbauer, 2010, p. 123-138 .
- _____, « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinquí » in Orsini-Maillet, Catherine (dir.) : *Discours et genres rebelles : culture hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Hispanística XX-EUD, 2012.
- Whittaker, Tom, « Locating Flamenco disco: soundscapes of resistance in the Spanish Quinquí film » in STONE, Rob, SHAW, Lisa (éds.), *Singing Signs: Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University of Press, 2011.