HAL
open science

De la norme à la marge, et vice-versa : le cinéma "quinqui" sur les écrans de l'Espagne postfranquiste

Maxime Breysse

▶ **To cite this version:**

Maxime Breysse. De la norme à la marge, et vice-versa : le cinéma "quinqui" sur les écrans de l'Espagne postfranquiste. 1ère Journée D'Étude des doctorants du CIRLEP, May 2012, Reims, France. pp.30-48. hal-00713509v2

HAL Id: hal-00713509

https://hal.science/hal-00713509v2

Submitted on 2 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA NORME A LA MARGE, ET VICE-VERSA :
LE CINEMA « QUINQUI » SUR LES ECRANS DE L'ESPAGNE POSTFRANQUISTE

Maxime Breysse
CIRLEP EA – 4299
Université de Reims – Champagne-Ardenne

Au cinéma, la norme appelle instantanément, presque génétiquement, le genre : imposer, respecter ou, plus simplement, constater l'usage d'une norme quelle qu'elle soit, revient, le plus souvent, à appréhender les objets filmiques depuis un champ analytique d'ordre générique. Notion polysémique, et donc polémique pour la plupart des filmologues, le genre cinématographique semble échapper à toute définition univoque, malgré la multiplicité des écrits laissés par la critique à ce sujet[72], tant l'usage de ce concept, pourtant confus, semble spontané pour le spectateur *lambda* comme pour le cinéphile aguerri et, plus largement encore, pour le circuit de la distribution et celui des journalistes chargés de classer, chaque semaine, les sorties en salles.

C'est en tout cas ce que semble affirmer Raphaëlle Moine, et nous nous rangeons à son avis, lorsqu'elle postule que « les films, dans nos discours et dans nos têtes, se distribuent en une géographie organisée par des genres[73]». Une spatialisation générique reposant sur une logique, il est vrai, avant tout mercantile, édifiée toutefois à partir de notre culture cinématographique : le genre renvoie à l'imaginaire de chacun et crée, par là-même, divers horizons d'attente[74] – un « système d'attente » dirait Francesco Casetti[75] – chez le spectateur qui signe alors un véritable « contrat[76]» avec le cinéaste et l'industrie (producteurs, exploitants, etc.), semblable au « contrat de lecture[77]» bien connu des théoriciens de la littérature. Paratexte variable et

---

[72] Les ouvrages consacrés à la question du genre cinématographique publiés à ce jour sont nombreux. Contentons-nous de lister quelques-unes des études qui font désormais autorité : Rick ALTMAN, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999 ; Francesco CASETTI, « Les genres cinématographiques : quelques problèmes de méthode », *Ça cinéma*, 1979, n°18, p. 37-40 ; Michel SERCEAU, « Le genre en question », *CinémAction*, Paris, Corlet-Télérama, 3ème trimestre 1993, n°68 : « Panorama des genres au cinéma », p. 7-9 ; Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, 2ème éd., Paris, Armand Collin, Coll. « Armand Collin Cinéma », 2008 [Nathan, 2002].

[73] Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 7.

[74] Hans Robert Jauss définit l'« horizon d'attente », en littérature, comme un « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Voir : Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1978 [1974], p. 53.

[75] « [L]e genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre [celui qui regarde] d'organiser son propre système d'attente », selon Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005 [Nathan, 1993], p. 298.

[76] « Le mot genre désigne un contrat signé par les spectateurs et qui gouverne toute lecture de film de genre », selon Rick ALTMAN, « Emballage réutilisable. Les produits génériques et le processus de recyclage », in Alain LACASSE (coord.), *Iris*, Paris/Iowa City, automne 1995, n°20 : « Sur la notion de genre au cinéma », p. 14.

[77] Voir, par exemple, Maya LAVAULT, « Littérature et contrat : quelle alliance ? », in Emmanuel BOUJU (dir.), *Cahiers du groupe PHI* : « Littératures sous contrat », Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2002.

subjectif[78] de tout long-métrage, le genre ne doit donc, en aucun cas, être approché à partir de la seule analyse textuelle des films. La réception et le contexte de production d'une œuvre cinématographique définissent également son appartenance générique : « une théorie des genres cinématographiques – nous rappelle à raison Raphaëlle Moine – se doit de concilier approches textuelles et contextuelles […] le concept de genre trouve son sens et sa valeur opératoire dans un jeu complexe d'interactions entre les films et leurs contextes de production et de réception[79]».

Enfin, si le genre est norme, il est aussi transgression : il guide mais en aucun cas ne dicte. Pour le décrire, il est donc essentiel de prendre en compte sa marge, afin de ne pas évaluer ses caractéristiques uniquement en termes inclusifs et, de ce fait, tomber dans l'écueil d'un « jeu d'étiquetage[80]» démesurément hâtif et statique. Le genre, au contraire, est mouvant : il est ouvert et infini, sans cesse nourri par les transgressions des cinéastes qui contribuent à sa survie, ou même, parfois, à donner naissance à de nouvelles catégories génériques ; c'est d'ailleurs au sein de multiples transgressions que réside, très souvent, sa vitalité : dynamique, le genre ne peut être saisi qu'à partir du processus qui l'a fait naître et l'aide à perdurer, sur un point d'équilibre conjuguant normes reconnaissables et transgressions innovantes[81].

Ce court bilan relatif à l'essence du genre cinématographique fait pleinement écho à la naissance, en Espagne, pendant cette période charnière qu'est la Transition Démocratique, du film « quinqui » dont la « vie », entrevue dans sa diachronie générique, ne saurait être considérée en dehors des trois pôles d'analyse énoncés plus haut, du reste interdépendants, que sont ses caractéristiques sémantico-syntaxiques[82] – ce que nous appelions le « textuel » –, son contexte de production et, enfin, sa réception, tant ces films sont tributaires de leur époque et de l'impact tout à fait singulier qu'ils eurent – et qu'ils continuent d'avoir – sur leur public. Il s'agira donc de cerner le cinéma « quinqui » en fonction de ses normes et de ses marges génériques pour comprendre quels furent les enjeux de ces longs-métrages consacrés à la délinquance juvénile, apparus dans une Espagne en questionnement, consciente, cependant, des impératifs commerciaux et des attentes d'une société entrant dans l'exercice de la démocratie. Prononcer, aujourd'hui, le mot « quinqui », c'est convoquer l'imaginaire collectif espagnol, invoquer un panthéon de jeunes voyous courageux et attachants, passés à la postérité grâce à un cinéma reposant sur une mécanique inédite, entre normes, marges et transgressions en tous genres.

---

[78] Andrew Tudor explique cela très bien lorsqu'il écrit que « le genre est ce que l'on pense qu'il est ». Le genre ne peut être défini qu'à partir de notre propre subjectivité : il n'a pas d'existence factuelle, c'est un système classificatoire qui est propre à chacun. Voir : Andrew TUDOR, « Genre », in Keith Barry GRANT (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 5.

[79] Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 5.

[80] Nous reprenons ici l'expression de Jean-Pierre ESQUENAZI, « Le renouvèlement du jeu de langage. Genre et canaux », in François JOST, *Réseaux*, Paris, CENT, janvier-février 1997, n°81 : « Les genres télévisuels », p. 105.

[81] Là encore, Raphaëlle Moine rappelait, dans l'ouvrage déjà cité, p. 182 : « S'il est dès lors clair que la question des genres ne peut se replier sur une logique classificatoire […], une pensée des genres se doit de rendre compte des superpositions et des stratifications successives, de proposer des modèles susceptibles d'expliquer le jeu d'interactions complexes qui constituent et façonnent les genres du cinéma. Un genre ne peut dès lors être considéré comme un ensemble clos, statique et déterminé, mais il constitue plutôt un point d'équilibre, un état métastable d'un processus générique. Toute définition générale du genre cinématographique ne peut donc qu'être partiellement récursive ».

[82] Nous reprenons ici la terminologie de Rick Altman : il institue, en analysant les caractéristiques génériques de la comédie musicale hollywoodienne, un modèle descriptif basé sur la sémantique (format, longueur, personnages, jeu de comédiens, bande sonore) et la syntaxe des films (narration, couple/récit, musique/récit, etc.) ; Voir : Rick ALTMAN, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992 [1987].

Des « quinquis » au cinéma « quinqui » : sémantique d'un genre nouveau

Élément sémantique pilier du genre, le personnage « quinqui » est à la base du cinéma qui porte son nom. Pourtant, l'utilisation du substantif « quinqui » est beaucoup plus délicate qu'il n'y paraît au premier abord. C'est au début du mois de mai 1965 que la plupart des Espagnols le découvrent : un braquage, celui d'une bijouterie de la rue Bravo Murillo à Madrid, défraye la chronique. Trois individus à moto brisent la vitrine de la boutique et, dans la confusion et la panique générale, un coup de feu éclate. Le vigile, Tomás Ortiz López, trouve la mort. Les trois hommes prennent la fuite. Une semaine plus tard, le 11 mai très précisément, les forces de l'ordre tentent d'immobiliser les trois complices : une fillette, Raquelín Campiñas Díaz, qui jouait dans la rue à ce moment-là, est tuée d'une balle perdue. Les trois amis sont arrêtés, jugés et finalement condamnés à la perpétuité pénitentiaire. Alors qu'il est escorté en train par la Guardia Civil jusqu'à la maison d'arrêt cantabrique de Dueso, l'un d'entre eux parvient à s'enfuir : il s'agit d'Eleuterio Sánchez. Les policiers et les journalistes, en contractant son nom, ne tardent pas à le surnommer « El Lute », faisant ainsi entrer l'exploit du fugitif dans la légende. On apprend qu'Eleuterio est issu d'une famille « quinqui » : la presse consacre alors articles et enquêtes à cette communauté marginale souvent comparée, à tord, aux gitans, dont la vie semi-nomade et les us et coutumes vont passionner la société espagnole des années soixante et soixante-dix.

Avec « El Lute » pour unique représentant, la communauté « quinqui » est aussitôt assimilée, dans les médias, à la délinquance, une connotation lexicale dont elle ne pourra jamais vraiment s'acquitter, même de nos jours[83]. Dès la fin des années soixante, la presse s'intéresse à l'inframonde « quinqui », dont les membres sont également appelés « mercheros », « quincalleros » ou même « quinquilleros », en référence à la ferraille et aux autres objets métalliques dont ils ont pour habitude de faire commerce. Jean-Paul Aubert, qui a étudié la mythification de la figure de « El Lute » dans les journaux et au cinéma, a pu remarqué combien la presse conservatrice de l'époque stigmatisait et diabolisait les « quinquis » :

> À l'occasion du fait divers – Jean-Paul Aubert fait ici référence, bien sûr, au braquage de 1965 –, l'Espagne semble découvrir la réalité du monde des ferrailleurs, d'où est issu El Lute. Plusieurs publications consacrent à ceux que l'on appelle « los quinquis » de longs articles souvent polémiques. Le journal réactionnaire *ABC* publie, dans son édition du 20 avril 1969, un article intitulé « Los Quinquis ». Sous la plume de José María Moreiro, trempée dans l'encre noire du racisme social le plus ordinaire, les ferrailleurs, « fils de la nuit », « icônes du délit », « professeurs de la pince-monseigneur », sont irrémédiablement associés au monde de la délinquance. La diatribe de José María Moreiro donne la tonalité

[83] Aujourd'hui encore, certains Espagnols se revendiquent « mercheros » ; Voir, par exemple : Remedios GRACÍA GRANDE, *Ni una palabra más*, Madrid, Beatriz Celaya Barturen, 2010. Dans cet ouvrage, Remedios García Grande rejette l'utilisation du vocable « quinqui » pour désigner les siens : « Llevo con orgullo ser merchera [...]. Algunas personas se refieren a nosotros como *quinquis*, por eso de que fuimos quincalleros o vendedores de quincalla y cosas de metal barato. Pero esta palabra no me gusta porque es despectiva y se utiliza contra nosotros como sinónimo de delincuente o de persona de mal aspecto. Yo no soy así » (p. 14) ; Internet se fait désormais le relais du dialogue « merchero » grâce à de nombreux blogs plus ou moins bien documentés. Voir par exemple celui de Remedios García Grande : mariamerchera.wordpress.com. Elle y explique comment le cinéma des années quatre-vingt consacré à la délinquance juvénile, appelé, selon elle, à tord, « cinéma quinqui », a contribué à nourrir cet amalgame et à construire le stéréotype du « merchero » voleur et sanguinaire.

> d'un grand nombre d'articles publiés dans la presse sensationnaliste qui tend à faire de El Lute le représentant le plus redoutable d'une communauté de voyous[84].

Bien sûr, on le comprend aisément, le régime franquiste avait tout intérêt à condamner, par la délinquance, les « quinquis » et même, parfois, à occulter l'existence de cette communauté, ses quelques forfaits pouvant être, en effet, perçus comme de véritables échecs politiques, les symptômes d'un régime peinant à garantir la sécurité et la stabilité nationale. Ainsi, les arrestations successives d'Eleuterio Sánchez, présentées comme de véritables victoires de l'Ordre sur le chaos social, sont-elles récupérées par le Pouvoir à des fins clairement propagandistes, et ce à plusieurs reprises[85]. Mais, très vite, dès les années soixante-dix, les langues se délient : alors que « El Lute » est en cavale et que les autorités peinent à lui mettre la main dessus, les caricatures fleurissent dans les journaux, construisant un mythe pour la fin du franquisme, le porte-parole fantasmagorique d'une certaine résistance[86].

La revue *Triunfo* décide de publier, en 1971, deux enquêtes[87] sur le monde des ferrailleurs : les journalistes tentent d'adopter une certaine objectivité, tout comme le feront, quelques années plus tard, les auteurs de divers essais se penchant sur la question. Le but est toujours le même : enterrer définitivement l'amalgame faisant de tout « quinqui » un délinquant en puissance. Par exemple, l'ouvrage d'Ignacio León, *Los quinquis: una minoría marginada*, publié en 1976, déplore la surexposition des délinquants « mercheros » dans la presse, puisqu'elle aurait contribué, selon l'auteur de l'essai, à nourrir cette confusion :

> [P]or influencia de la prensa, se cayó en el error de suponer que se trataba de cierta clase de delincuentes, que es la opinión habitual sobre ellos. Ahora bien, cuando se pretendió valorar qué clase de malhechores eran, la sorpresa fue que no se trataba de una especialidad criminal, sino de una gente entre la que había criminales, como también los hay entre nosotros[88].

Jesús de la Heras et Juan Villarín, eux aussi, dans leur étude richement documentée, intitulée *La España de los quinquis*, souhaitent faire justice aux « mercheros » en rétablissant la vérité à leur sujet. Les deux auteurs ont, par ailleurs, compris que les « quinquis » sont déjà devenus, malgré eux, de véritables personnages de fiction :

> El apasionamiento, la premura, el desconocimiento han sido malos hilos con los que se tejieron cientos de informaciones consumidas, devoradas por miles de lectores ávidos e impresionados. La imaginación individual y la imaginación

---

[84] Jean-Paul AUBERT, « 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, disponible en ligne : cinemaginaires.wordpress.com (consulté le 5 juin 2012).

[85] Récemment, dans son film *Balada triste de trompeta* (2010), Álex de la Iglesia reprend, avec humour, la médiatisation propagandiste des arrestations répétées de « El Lute ».

[86] Il prend la fuite lors de sa première arrestation en 1965. Après de longs mois d'une cavale devenue légendaire, il est à nouveau arrêté le 14 juin 1966. Il parvient à s'échapper de prison en 1969. Il est arrêté une nouvelle fois en 1973 et finalement mis en liberté en 1981. « Dans la presse, les caricaturistes s'en donne à cœur joie trouvant une occasion de railler des autorités incapables de mettre El Lute hors d'état de nuire, et s'amusant de la place qu'occupe désormais le petit ferrailleur au sein de l'espace public », selon Jean-Paul AUBERT, « El Lute, un mythe pour la Transition », actes du colloque « Figures mythiques et imaginaires de l'espace méditerranéen », *art. cit.* ; Voir aussi les caricatures publiées dans des journaux comme *Hermano Lobo* ou *Pueblo* reproduites dans Jesús DE LA HERAS et Juan VILLARIN, *La España de los Quinquis*, Barcelone, Planeta, 1974, p. 279, 284-285.

[87] Alfonso SASTRE, « Viaje a los "quinquilleros" », *Triunfo*, 30 janvier 1971, p. 17-19 ; X. L. MENDEZ FERRIN, « Los Mercheros, mal llamados quinquis », *Triunfo*, n° 475, 6 novembre 1971, p. 19-25.

[88] Ignacio LEÓN, *Los quinquis : una minoría marginada*, Barcelone, Bruguera, Coll. « Libro amigo – Política y ensayo », 1976 [Ediciones 29, 1976], p. 9.

> colectiva hicieron el resto. Y el resultado no permitió término medio : los quinquis son diablos o los quinquis son héroes[89].

Malgré ce débat, du reste très vif à la fin du franquisme et au tout début de la Transition autour des « mercheros » et de leurs rapports à la délinquance, la sémantique du mot « quinqui », elle, quoiqu'il en soit, demeure irrémédiablement associée à l'insécurité urbaine qui, d'ailleurs, ne cesse d'augmenter en Espagne à cette époque-là[90]. Le cinéma, qui va s'intéresser de près à la délinquance juvénile, héritera de cet arrière-plan médiatique au travers duquel le potentiel romanesque des voyous, profondément ambigus, à la fois diables et héros[91], était déjà fort perceptible, notamment dans la presse. Le cinéma s'engouffre dans cette altération du réel, dans cette brèche fictionnelle qu'avaient largement contribué à ouvrir les journalistes, lesquels n'avaient de cesse de faire de cette minorité l'archétype de la délinquance, et de ses membres, les représentants d'une nouvelle forme de picaresque et de *bandolerismo* ibérique.

Mais, très peu de films « quinquis », ne nous y trompons pas, sont consacrés à la vie des « mercheros » en tant que groupe ethnique clairement dissocié du reste de la population espagnole[92] : ce qui est dépeint, dans le cinéma « quinqui », c'est avant tout l'insécurité urbaine, la nouvelle délinquance, celle dont on parle partout, dans les journaux et à la télévision. S'il est vrai que la plupart des « quinquis » ont été contraints au sédentarisme, en s'installant en périphérie des noyaux citadins, en aucun cas la totalité des délinquants de l'époque, évidemment, se trouve issue de la communauté « quinqui ». Si certains réalisateurs brossent le portrait de jeunes descendants « mercheros », comme c'est le cas d'Eloy de la Iglesia dans *Navajeros*[93] – un *biopic* narrant la vie du courageux « Jaro[94]» –, la plupart des cinéastes s'intéressent au phénomène de l'insécurité urbaine en général, sans se soucier de l'origine ethnique de leurs personnages.

D'ailleurs, les cinéastes se garderont bien de qualifier, dans la diégèse de leurs films, leurs personnages de « quinquis », terme encore trop péjoratif à l'époque. La dénomination générique a donc été très changeante au fil du temps : pendant la

---

[89] Jesús DE LA HERAS et Juan VILLARIN, *La España de los Quinquis*, *op. cit.*, p. 14.

[90] En cause : le chômage et la naissance des quartiers périphériques où iront s'entasser les Espagnols issus de l'exode rural. Voir : Amanda CUESTA, « Los quinquis del barrio », in Amanda et Mery CUESTA (dirs.), *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009, p. 185-195.

[91] Sur cette dualité entre Bien et Mal dans la construction des délinquants dans le cinéma « quinqui », plus particulièrement dans l'œuvre d'Eloy de la Iglesia, voir notre article : « Les "quinquis" d'Eloy de la Iglesia : Mal désincarné, mâles fantasmés », in Françoise HEITZ et Florence DUMORA (dirs.), *Savoir en Prisme : les rencontres du CIRLEP*, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, Reims, n°1, 1ère partie : « Images, représentations de la société », 2012, p. 119-133, www.univ-reims.fr/savoirs-en-prisme (lien consulté le 25 juin 2012).

[92] D'ailleurs, aucun film « quinqui » à proprement parler, n'est consacré aux aventures d'Eleuterio Sánchez. Il faut attendre 1987 pour que Vicente Aranda adapte à l'écran les mémoires du délinquant dans *El Lute: camina o revienta*. Le deuxième volet *El Lute II: mañana seré libre* sort en 1988. Le film porte un regard sur le passé et fait de sa vie une épopée, ce qui n'est jamais le cas des films « quinquis », aux prises avec le présent, emportés dans leur immédiateté et la spontanéité de leur démarche.

[93] Eloy DE LA IGLESIA, *Navajeros* (1980),Valladolid, Divisa, 2004. Pour une étude de ce film, voir 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.

[94] José Joaquín Sánchez Frutos (1963-1979), dit « El Jaro », vit une enfance tragique. Très jeune, il fait de la délinquance son quotidien. Sa mère, alcoolique, se prostitue. Son frère, dont il semble imiter le destin, est emprisonné à Carabanchel. Il devient, très vite, le chef d'une bande qui consacre ses journées aux trafics et aux vols en tout genre (Voir : « Desarticulada totalmente la banda de "el Jaro" », *El País*, Madrid, 16 février 1978, http://elpais.com/diario/1978/02/16/madrid/256479857_850215.html). Il est assassiné en 1979, à Madrid, alors qu'il essaye de voler le radiocassette d'une voiture, par le témoin de la scène (Voir : IGLESIAS, Julio César, « Un vecino mató a "el Jaro", de un disparo, el sábado por la noche », *El País*, Madrid, 28 février 1979, http://elpais.com/diario/1979/02/28/madrid/289052662_850215.html). La presse à scandales relate alors sa trajectoire vitale (Voir en particulier : Carlos AGUILERA, « El Jaro : esta fué [(sic)] su vida », El *Caso*, Madrid, 10 mars 1979, p. 8-9).

Transition Démocratique, on parlait de films sur la délinquance juvénile – l'appellation « películas sobre delincuencia juvenil » était courante – mais pas de genre « quinqui » en tant que tel, de peur, certainement, comme le faisait la presse, d'amalgamer « quinquis » et délinquance. C'est bien après que refait surface la confusion, laquelle explique donc, en partie, la dénomination générique choisie pour regrouper *a posteriori* cet ensemble de films, un *corpus* d'ailleurs assez vaste et ouvert, ayant pour thème la délinquance juvénile de la Transition Démocratique, une série de longs-métrages produits à partir de 1977, et ce jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

La catégorie générique « cinéma quinqui » voit donc le jour ultérieurement, comme un regard porté sur le passé, preuve d'une certaine nostalgie envers un cinéma aux prises avec son temps, mémoire collective d'une Espagne fragile et mouvementée, dont le référent implicite serait la figure mythique d'Eleuterio Sánchez en tant que délinquant héroïque, rebelle et martyr, et non comme représentant de la communauté des ferrailleurs. Si le substantif « quinqui » avait un référent clairement désigné, son adjectif, lui, a été utilisé plus confusément, profitant d'un entrelacs sémantique déroutant : il devient synonyme d'une certaine marginalité, d'une ambiance banlieusarde, d'un langage propre aux adolescents de cette époque et, surtout, d'une certaine façon de filmer.

Quand la marge devient norme : syntaxe d'un genre authentique

Il serait considérablement réducteur de définir le cinéma « quinqui » à partir de sa seule thématique : s'il est rappelé comme un tout, comme un *corpus* identifié et indentifiable, c'est parce que certains éléments formels font entièrement partie de sa syntaxe. Le cinéma « quinqui » possède, comme tout genre, une matrice, un « modèle » à partir duquel il construit son identité. Il s'agit en l'occurrence de *Perros callejeros*, un long-métrage devenu culte, signé José Antonio de la Loma (1924-2004). Bien qu'assez méconnu, le réalisateur avait déjà, lors de la sortie du film en 1977, plus d'une vingtaine de longs-métrages à son actif, parmi lesquels quelques *spaghetti western*, cinéma de genre par excellence, très en vogue dans l'Espagne des *sixties*. *Perros callejeros* fait figure de tournant dans la carrière du réalisateur catalan : De la Loma va créer, sans même le savoir, un nouveau genre filmique à l'origine d'un véritable phénomène de société. Le long-métrage eut, en effet, un succès retentissant lors de sa sortie en salles, réunissant près de deux millions de spectateurs[95]. Profitant de ce triomphe, une suite (*Perros callejeros 2*, 1979) et un épilogue (*Los últimos golpes de « El Torete »*, 1980), remportant chacun, il est vrai, un succès inégal, voient le jour. Le cinéaste conclura son cycle sur la délinquance avec *Yo, « El Vaquilla »* (1985), *biopic* des aventures tumultueuses du jeune José Moreno Cuenca, et décide, la même année, de sortir un film dédié à la délinquance, cette fois, féminine, intitulé *Perras callejeras*, clin d'œil évident à son homologue masculin de 1977. Le succès commercial n'est toutefois plus au rendez-vous, la mécanique pourtant bien huilée du cinéma « quinqui », mêlant action, sexe, drogue et voyeurisme, finit par s'essouffler[96].

Perros callejeros fit l'effet d'une bombe : sa spontanéité et son approche directe de la réalité de l'époque attirent de nombreux curieux désirant connaître la vie agitée de ces adolescents passant leurs journées à commettre vols et braquages avec le plus

[95] 1 813 732 spectateurs selon le Ministère de la Culture (Espagne) sur mcu.es.

[96] Les chiffres concernant le deuxième volet de *Perros callejeros* sont inexistants. *Los últimos golpes de « El Torete »* n'a réussi à totaliser que 772 423 spectateurs. *Yo, « El Vaquilla »* réunit 374 769 spectateurs et *Perras callejeras*, 181 469. Source : Ministère de la Culture (Espagne), mcu.es.

grand professionnalisme. On voit enfin à l'écran ce que la presse se plaît à relater avec éloquence : héritier des dogmes du cinéma néo-réaliste, ce premier opus « quinqui » privilégie avant tout l'authenticité et le naturel, le but étant de donner au public les quelques clés d'analyse qui lui permettront de comprendre le destin de ces personnages livrés à eux-mêmes et d'appréhender toute la complexité des spirales socio-économiques conduisant à la marginalité. L'objet filmique, en ce sens, se veut une source fiable d'informations, un médiateur juste et transparent. Professeur des écoles avant d'être cinéaste[97], José Antonio de la Loma se montre didactique, installant une véritable relation de confiance avec son « élève », et ce dès le début du film :

> Todo lo que se cuenta en esta película sucedió en la realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta construir una historia. Algunos de sus protagonistas fueron también los autores de los hechos que representan, hablan su propia jerga y en sus propias voces. Era el único modo de hacer posible esta película[98].

Ce texte apparaît sur fond noir, comme un avertissement, une note d'intention cinématographique. Une multitude d'images, à première vue, documentaires, commentées par une voix-off nous informant, archives à l'appui, de l'augmentation sans précédent de l'insécurité urbaine en Espagne, succède au carton sur fond noir. Garante d'une certaine neutralité, cette voix, que l'on imagine facilement être celle de José Antonio de la Loma lui-même, sous-entend que *Perros callejeros* sera le contre-texte de tout ce que le spectateur de 1977 avait pu lire dans la presse jusque-là. Le carton qui ouvrait le film nous prévenait d'emblée : « Era el único modo de hacer posible esta película ». Montrer la réalité telle qu'elle est, ou presque, et faire jouer des voyous issus de ces quartiers de la honte, n'est aucunement envisagé comme une possibilité mais bien comme une obligation : l'authenticité se trouve donc être à la base de ce cinéma en devenir. Plus qu'un simple film vériste sur la délinquance juvénile, plus qu'une simple réflexion sur la marginalité et ses conséquences, *Perros callejeros* s'érige, dès ses premières secondes, en manifeste esthétique.

Le discours de la voix-off, mêlé aux diverses images défilant sous nos yeux à une vitesse vertigineuse, est, quant à lui, beaucoup plus ambigu : le cinéaste évoque, comme solution aux problèmes liés à la délinquance juvénile, le pardon et la charité, des valeurs, on le sait, chères à la société franquiste. Pourtant, le film qui suit, lui, semble bel et bien accuser le régime dictatorial et sa politique de relance, dont les quartiers périphériques inachevés sont, en quelque sorte, les fantômes terrifiants[99]. Une explication à ce double discours : José Antonio de la Loma veut échapper à la censure qui se montre d'ailleurs très sévère jusqu'à sa disparition, par décret, le 11 novembre 1977[100]. Le cinéaste présente son film à la censure au mois de février

---

[97] José de la Loma a été maître des écoles dans les années quarante, plus précisément au cœur du Barrio Chino de Barcelone. Il déclare à Diego Galán : « Me coloqué de maestro porque no había otra salida. Mi primer trabajo como tal, fue en un colegio del barrio Chino ». Voir : Diego GALÁN, « *Perros callejeros*: una insólita película de José Antonio de la Loma », *Triunfo*, 22 octobre 1977, p. 34.

[98] Carton, sur fond noir, dans José Antonio DE LA LOMA (1977), *Perros callejeros*, Madrid, Tripictures, 2004, 00:00:01.

[99] « 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'entassent 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 », selon Joseph PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 820.

[100] Voir, entre autres : Jesús GARCÍA RODRIGO et Fran RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *El cine que nos dejó ver Franco*, Tolède, Junta de comunidades de Castilla la Mancha, 2005 ; John HOPEWELL, *El cine después de Franco*, Madrid, Arquero, 1989 ; Alberto GIL, *La censura cinematográfica en España*, Barcelone, Ediciones B, 1999 ; Román GUBERN et

1977[101]. *Perros callejeros* sort officiellement le 10 octobre de la même année[102], quelques semaines avant la mort annoncée d'une censure anachronique. Dans une critique du film publiée dans le magazine *Triunfo*, Diego Galán explique :

> La voz en "off" inicial se parecía entonces a la que se vio obligado a colocar Luis Buñuel en su película "Los Olvidados". De hecho, cuando más tarde converso con José Antonio de la Loma, asegura que la película se rodó cuando aún existía la "vieja" censura y que, además de la voz, otros elementos de la película fueron manipulados y transformados[103].

Si l'on met cet *incipt* filmique en perspective avec l'ensemble des films « quinquis », non seulement ceux de José Antonio de la Loma, mais aussi ceux de tous les cinéastes qui s'essayeront par la suite au genre, comme Eloy de la Iglesia, Manuel Gutiérrez Aragón avec l'atypique *Maravillas* (1980), ou encore Carlos Saura avec *Deprisa, deprisa* (1980), ce début résonne comme une véritable prise de position stylistique et générique : l'authenticité et le mélange entre fiction et réalité, pierre angulaire du genre, sont des motifs exploités ici de façon tout à fait nouvelle. De la Loma tente de sceller fiction et réalité, et essaye de nous perdre dans un véritable labyrinthe fictionnel : alors que nous, spectateur, croyons à des images d'archives, il s'agit, en réalité, en partie, de séquences extraites du film que nous sommes sur le point de visionner. L'avertissement sur fond noir nous mettait en garde : même ce qui relève de la fiction se veut réaliste, ou du moins authentique. D'où un *cut* brutal qui nous plonge directement dans la fiction, alors qu'en fait, mais le spectateur le découvrira plus tard, nous y étions déjà… seule la musique a changé, les images, elles, sont de même nature.

Même Fernando Trueba, pas vraiment conquis par le film, reconnaît cependant à *Perros callejeros* une qualité, à savoir l'authenticité de ses images. Il déclare dans une critique qu'il rédige pour *El País* :

> Pese a sus defectos e ingenuidades, pese a sus abundantes excesos y a su paternalismo, mínimo para lo que es habitual en estos temas, *Perros callejeros* se redime por su considerable dosis de realismo. De la Loma ha tenido el acierto de utilizar para sus personajes a verdaderos *macarra*s, lo cual da a la película su tono de autenticidad[104].

Cette véritable obsession pour l'authenticité filmique permet d'assurer la légitimité et la véracité des propos du cinéaste et assouvit, de plus, la curiosité du spectateur qui avait suivi, dans les journaux et à la télévision, les aventures rocambolesques de « El Trompetilla », « El Vaquilla » et les autres[105].

Font DOMENÈC, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica*, Barcelone, Euros, Coll. « Punto y aparte », 1975.

[101] « Rodé hace un año y pasé censura en febrero. Es obvio que no eran las mismas condiciones actuales. Ahora podría haber añadido algunas cosas que me contaron ellos y la película sería mucho más fuerte, mucho más dura », selon José Antonio de la Loma. Voir : « Entrevista: los "Perros callejeros" ladran », *Fotogramas*, 4 novembre 1977, n°1516, p. 41.

[102] Les données du Ministère de la Culture espagnol à ce sujet sont erronées : son site internet (mcu.es) indique que le film sort le 24 décembre 1977 alors que la plupart des cinéma commencent son exploitation commerciale le 10 octobre de la même année. Voir, par exemple, les encarts publicitaires et les horaires des séances du film dans le quotidien *ABC* : « *Perros callejeros*, ¡mañana lunes estreno! », encart publicitaire dans *ABC*, Madrid, 9 octobre 1977, p. 11 ; « *Perros callejeros*. ¡De palpitante actualidad! Mayores 18 años », horaires des séances du cinéma Roxy-B (Madrid) dans *ABC*, Madrid, 12 octobre 1977, p. 56.

[103] Diego GALÁN, *art. cit.*, p. 34.

[104] Fernando TRUEBA, « Las buenas intenciones: Perros callejeros », *El País*, 4 novembre 1977, http://elpais.com/diario/1977/11/04/cultura/247446003_850215.html (lien consulté le 12 juin 2012).

[105] C'est aussi ce que déclarent aujourd'hui la plupart des critiques ayant vécu cette époque. Citons, par exemple, le témoignage d'Antonio Trashorras : « cuando por aquellos años veía películas ambientadas en el barrio de La Mina de Barcelona, como es el caso de las que componen la saga *El Torete/El Vaquilla*, para mí era como dar un paseo a mi

La vraisemblance des images est scellée par de nombreux procédés qui ne sont pas propres au cinéma « quinqui » mais qui, conjugués ensemble, en font sa marque de fabrique : tournages en extérieurs – les délinquants sont des hommes de la rue, tel que l'indique le titre du film *Perros callejeros* –, caméra à l'épaule, images d'archives mêlées aux images de fictions et, surtout, casting composé de non professionnels, majoritairement de jeunes issus des quartiers que l'on entend passer à la loupe. C'est le cas, bien sûr, de *Perros callejeros*. De la Loma, comme il l'explique lui-même, se rapprocha des secteurs marginaux de Barcelone pour trouver les protagonistes de son long-métrage :

> Comencé por dirigirme a las Fuerzas del Orden Público que tienen contacto con los ladrones de coches: la Guardia Civil de Tráfico, la Policía municipal y la gubernativa por barrios […] Hay un número de la Guardia Civil (el que en la película interpreta Víctor Petit) que empezó a ponerme en contacto con ellos […] Conocía a algunos. Poco a poco fui explicándoles lo que quería con la película. Reunidos en una mesa, iban contándome las auténticas interioridades de los atentados […] Ángel, por ejemplo, el que interpreta el papel de protagonista, tiene dos balazos en el cuerpo, en una pierna y un brazo[106].

De la Loma infiltre le milieu des malfaiteurs pour mieux comprendre ceux qui terrorisent – et fascinent – alors la société espagnole. Il finit par rencontrer le plus redouté d'entre eux, à savoir « El Vaquilla », âgé de quinze ans, « numéro un au palmarès de la délinquance juvénile » selon les dires du cinéaste qui n'hésite pas à offrir l'hospitalité de son domicile au jeune homme, alors recherché par la police[107]. Sa relation avec « El Vaquilla » devient presque paternelle et la saga est un hommage crypté à la vie mouvementée de son nouvel ami. Ángel Fernández Franco, délinquant notoire, aux côtés de son frère Basilio, lui aussi bien connu des services de police, interprétera à l'écran « El Torete », personnage dont la trajectoire est fortement inspirée de la vie de « El Vaquilla ». Tous deux connaîtront, comme leur double fictionnel respectif, un destin des plus tragiques. Dans le cadre du cinéma « quinqui », la réalité, bien souvent, dépasse la fiction : Ángel et Basilio sont arrêtés, une décennie plus tard, pour trafic de drogue[108]. Héroïnomane, Ángel décède du Sida le 26 février 1991[109]. Son frère trouve la mort quelques années plus tard, le 26 janvier 1995 dans des circonstances pour l'heure inconnues.

---

propio vecindario o los de mis parientes más cercanos, como echar un vistazo, tan sólo un poco distorsionado, a las miserias y a los peligros del hábitat que una gran ciudad como Madrid suele reservar a los pertenecientes a esta clase social: la baja. En absoluto sentí en ningún momento viendo aquellas películas la inevitable distancia ficcional percibida, sin ir más lejos, a través de la pequeña pantalla con las andanzas (en balanco y negro, claro) de Starky & Hutch en el seno del crimen neoyorquino. […] *Perros callejeros* […] era, simplemente, como abrir una ventana a la calle para ver y oír lo que por ahí pasaba […] la película del "perro viejo" De la Loma respiraba verdad por sus cuatro costados », selon Antonio TRASHORRAS, « Érase una vez en el barrio: perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 », in Roberto CUETO, *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998, p. 86-87.

[106] Diego GALÁN, « *Perros callejeros*: una insólita película de José Antonio de la Loma », *art. cit.*, p. 35.

[107] *Ibid.*, p. 35 : « Las más sorprendentes persecuciones en este sentido fueron las del "Vaquilla", de quince años, número uno en el "ranking" de la delincuencia juvenil. Llegué a conectar con él de una forma clandestina, ya que estaba perseguido. Lo encerré conmigo durante una semana, estuvo conviviendo con mi familia; estaba ilusionado con la película. "Si no hago la película, me mato", decía. Pero él no la podía hacer por estar perseguido. […] La vida del "Vaquilla" es una de las más alucinantes que oí ».

[108] Voir : « Detenido por tráfico de drogas "El Torete", intérprete de "El Vaquilla" en el cine », *El país*, Barcelone, 1er février 1987, http://elpais.com/diario/1987/02/01/espana/539132420_850215.html. On notera l'erreur commise par le journaliste : bien souvent, la presse ne parvient guère à différencier fiction et réalité, tant les trajectoires des personnages et des acteurs se rejoignent.

[109] Voir, par exemple : J. CORACHÁN et B. GASULLA, « El Sida pudo con "El Torete" », *El periódico*, Barcelone, 3 mars 1992, p. 3.

Les cinéastes qui s'essayèrent, par la suite, au genre « quinqui » firent appel, eux aussi, au concours d'acteurs non professionnels, composante pressentie comme norme filmique, la marque de fabrique d'un genre alors en plein essor. Carlos Saura, dans *Deprisa, deprisa/Vivre vite !* (France-Espagne, 1980), *son* film « quinqui », aura recours à de jeunes adolescents vivant dans les quartiers périphériques de la capitale espagnole. Grâce à la renommée internationale du réalisateur, le film « quinqui », pour la première fois, s'exporte et remporte même l'Ours d'Or du festival de Berlin de 1981. Le long-métrage alimente de nombreuses controverses, notamment en France et en Allemagne de l'Ouest où l'on veut le faire interdire : on accuse en effet Carlos Saura de faire dans son film l'apologie des drogues dures et de la violence[110].

Le tournage du film et les forfaits des acteurs non professionnels qui y participèrent firent également couler beaucoup d'encre : certaines rumeurs accusèrent le réalisateur de fournir lui-même aux jeunes adolescents de l'héroïne pour rendre les scènes beaucoup plus réalistes[111]. Peu après la présentation du film à Berlin, et avant même qu'il ne sorte en Espagne, José Antonio Valdelomar, qui tient le rôle principal, est arrêté par la police pour vol à main armée. Avec l'aide d'un ami, il braque, le 11 mars 1981, la succursale d'une banque du centre de Madrid. La presse s'empare du fait divers pour le comparer à l'une des séquences du film où le personnage qu'il incarne dirige, lui aussi, le *hold-up* d'une banque. Les journalistes d'*El País*, en particulier, insistent sur le caractère profondément « cinématographique[112]» du braquage, tout en soulignant que l'adolescent avait sur lui, lors de l'arrestation, le contrat qu'il avait signé avec Elías Quejereta, producteur du film[113]. José Antonio, emprisonné à Carabanchel, est rejoint, quelques mois après, par Jesús Arias Aranzueque, second rôle du film, arrêté lui aussi pour le même motif[114]. José Antonio meurt d'une overdose le 12 décembre 1992, sa mort faisant écho à celle de « El Vaquilla » ou de « El Trompetilla », liées, elles aussi, à la toute-puissante héroïne, qui fait alors des ravages en Espagne[115].

Dans la presse, Carlos Saura se défend d'avoir succombé à l'appel du documentaire sociologique ou anthropologique : l'authenticité et la spontanéité des

---

[110] Sur cette polémique, voir : Marvin D'LUGO, *The films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 173 : « Winner of the Golden Bear at the 1981 Berlin Film Festival, the film opened to excellent reviews in Madrid and proved to be Querejeta's largest-grossing production of the fifteen years of his collaboration with Saura. Yet the film was also ensnared in a curious and even ironic controversy. In France and West Germany there was talk of its being banned due to the view that Saura was glorifying violence and the drug culture. Eventually, however, it was released with restrictive classification (over eighteen) in both countries ». Carlos Saura se fera l'écho de cette controverse dans la presse espagnole : « la Comisión de Censura del estado francés estuvo a un paso de etiquetarla X, pero finalmente no fue así. Lo curioso del caso es que aducían como motivo que "sus grandes cualidades artísiticas" contribuían a hacerla más peligrosa moralmente », in Enrique ALBERICH, « Entrevista con Carlos Saura », *Dirigido por…*, mai 1981, n°83, p. 20-23.

[111] Voir : « Valdelomar se drogaba con heroína en "Deprisa, deprisa" », *El País*, 15 mars 1981, à consulter en ligne : http://elpais.com/diario/1981/03/15/madrid/353507058_850215.html (lien consulté le 12 juin 2012).

[112] « El atraco tuvo tintes cinematográficos, y los dos detenidos utilizaron la ya vieja técnica de los atracos bancarios. », dans « El protagonista de "Deprisa, deprisa", detenido tras atracar un banco », *El País*, Madrid 12 mars 1981, http://elpais.com/diario/1981/03/12/ultima/353199605_850215.html (lien consulté le 12 juin 2012) ; « Valdelomar, de veinticuatro años, fue detenido el miércoles último en Madrid, poco después de atracar una sucursal bancaria de la calle de Ríos Rosas en compañía de otro presunto delincuente, Manuel Sola Téllez, de veintitrés años, de donde se llevaron 167.000 pesetas después de ejecutar un *atraco li*mpio y totalmente cinematográfico. », dans « Valdelomar se drogaba con heroína en "Deprisa, deprisa" », *art. cit.*

[113] « Fueron detenidos por inspectores de policía que les perseguían a bordo de un coche « K » (camuflado) de la Brigada Central de Información. José Antonio Valdelomar llevaba aún entre su documentación el contrato del filme que le ha hecho famoso », in « El protagonista de "Deprisa, deprisa", detenido tras atracar un banco », *art. cit.*

[114] Voir : « Otro actor de "Deprisa, deprisa" detenido tras atracar un banco », *El País*, 4 août 1981, http://elpais.com/diario/
1981/08/04/ultima/365724006_850215.html (lien consulté le 12 juin 2012).

[115] Sur « l'épidémie » d'héroïnomanie en Espagne, voir : Juan Francisco GAMELLA, « Heroína en España (1977-1996): balance de una crisis de drogas », *Claves de Razón Práctica*, Madrid, n°72, mai 1997, p. 20-30.

images sont là avant tout pour servir l'intrigue du film. *Deprisa, deprisa* est, en premier lieu, il l'affirme à plusieurs reprises, une histoire d'amour[116]. Pourtant, certains moments du long-métrage, ressentis comme de véritables parenthèses docu-fictionnelles, semblent échapper à la mise en scène. Berta Socuéllamos, qui interprète le rôle féminin principal du film, elle aussi recrutée dans la rue par Carlos Saura, a déclaré que certaines scènes de *Deprisa, deprisa* avaient été enregistrées à son insu :

> ¿Te acuerdas de aquella conversación que tenía en la película con la otra chica? Pues era real. El ladino de Carlos aprovechó para filmarnos sin que nos diéramos cuenta[117].

Berta fait clairement référence à la scène où elle discute de l'inutilité du mariage avec l'une de ses amies de tournage. Elle ajoute :

> Yo me parezco mucho a mi personaje, Ángela, me refiero a su forma de ser. Es un personaje a la vez muy simple y muy complicado. La verdad es que sí, todos los diálogos los volvimos a crear nosotros hablando con Carlos, para que se correspondiesen más con nuestra forma de ser. Del guión original sólo queda la primera escena del bar, que a mí me horroriza, y algunas cosas más[118].

Ne pas faire *jouer* ses acteurs novices, ne pas construire ses personnages de façon trop aboutie, laisser le naturel prendre le pas sur la construction fictionnelle : *Deprisa, deprisa* tisse ses liens génériques à partir de l'authenticité et de la spontanéité de cette jeunesse banlieusarde. Peu maquillés, ils apparaissent, comme les paysages désolés du film, dans la vérité de leur condition et de leur tragédie quotidienne. Ils incarnent, souvent *a priori*, leur futur, la prémonition d'un destin mouvementé, devenant ainsi la préfiguration filmique de leur propre vie.

Chez Eloy de la Iglesia, cette démarche n'est pas poussée jusque dans ses derniers retranchements comme c'était le cas chez José Antonio de la Loma dans *Yo, « El Vaquilla »*[119], par exemple, où l'on retrouve José Moreno Cuenca lui-même, narrateur intradiégétique de sa vie passée, depuis la prison d'Ocaña où il est incarcéré pendant le tournage du film, lieu effectif et symbolique de sa rédemption. Si Eloy de la Iglesia demande également à de jeunes banlieusards de tourner dans ses films, il n'exige pas, en revanche, qu'ils soient connus – et reconnus – par le public en raison d'une quelconque activité illicite. Il explique, en effet, à Carlos Aguilar comment s'est déroulé le casting de *Navajeros*, son premier véritable long-métrage « quinqui » :

> Buscábamos chavales de barrio, pero no queríamos que fueran auténticos delincuentes; no era el caso de *Deprisa, deprisa*. Nos interesaba encontrar un forma de hablar, de moverse, que solamente podía dar no profesionales, aunque luego algunos, como José Luis o el "Pirri", dieran salto a la profesión. Queríamos que tuvieran cierta proximidad física con los personajes. Pero insisto

---

[116] Carlos Saura confie à Enrique Alberich, lorsque ce dernier lui demande si le film est avant tout une histoire d'amour : « Sí, una historia de amor y de amistad » et concernant le va-et-vient du film entre fiction et documentaire, le cinéaste répond simplement : « Tal vez sea así, aunque creo que mayormente es una película de ficción. La verdad es que no acabo de ver a ciencia cierta dónde termina una cosa y empieza la otra. Creo que nada de lo que he visto en cine es puro documental, y tal vez ni siquiera lo que he visto en mi vida. Cuando tú manipulas el material eso ya deja de ser documental ». Voir : Enrique ALBERICH, « Entrevista con Carlos Saura », *art. cit.*, p. 20-21.

[117] Jorge BERLANGA, « Berta Socuéllamos: heroína de ojos tristes », *Fotogramas*, Août 1981, n°1665, p. 26.

[118] *Ibid*.

[119] José Antonio DE LA LOMA, *Yo, « El Vaquilla »* (1985), Madrid, Karma Films, 2008.

> en que no buscábamos navajeros auténticos, que, al fin y a cabo, eran una minoría. Simplemente a esos chicos que se buscan la vida como pueden[120].

Cette citation nous renseigne sur le projet cinématographique du réalisateur basque : on le comprend aisément, ce qu'Eloy de la Iglesia cherche à traduire, à l'instar de José Antonio de la Loma, c'est une certaine ambiance banlieusarde, reposant, il est vrai, sur l'authenticité des images qu'il propose, sans pour autant, et c'est là sa singularité, tomber dans un réalisme à outrance, bien qu'il prît plaisir, lui aussi, à enchevêtrer fiction et réalité. Le projet cinématographique du réalisateur, nous y reviendrons, consiste à dénoncer la surexposition de ces voyous dans les médias, source selon lui d'une manipulation politique visant à affaiblir la jeune démocratie.

Cette déclaration fait allusion par ailleurs aux controverses qui accompagnèrent la sortie des films « quinquis » du réalisateur : comme il l'explique, la réalité reprit le pas, bien souvent, sur la fiction. Ces jeunes acteurs, issus des quartiers les plus sordides des nouvelles banlieues madrilènes, pourtant sans ennuis avant de tourner dans ses films, finirent par tomber dans les spirales infernales de la délinquance et des drogues, tel que semblait déjà le prédire le cinéaste lui-même par le biais d'un fatalisme social constant et répété tout au long d'une filmographie aux accords tragiques. José Luis Manzano, qui tient le rôle principal de tous les films « quinquis » du réalisateur, finit par donner sa vie à l'héroïne, le conduisant à passer quelques années en prison et à trouver la mort dans des circonstances assez troubles[121] et dans l'indifférence générale, alors qu'il avait été, quelques années auparavant, à l'affiche de nombreux films remportant un énorme succès commercial, plébiscités à la fois par le public et la critique[122].

La perméabilité des frontières entre fiction et réalité, le va-et-vient constant et volontaire, à la fois politique et ludique entre ces deux pôles, devient le principal centre de gravité générique du cinéma « quinqui ». Ce mécanisme fait entièrement partie de sa syntaxe, mais vient aussi contaminer « l'en-dehors » des films : la médiatisation de ses participants – ne nous risquons pas à leur accorder le statut d'acteur – doit être considérée comme l'un des principaux facteurs de sa catégorisation générique. Un cinéma dont la lecture immédiate dépend, en somme, des forfaits commis par ces personnes/personnages élevés au rang de célébrités. Les longs-métrages deviennent des chroniques du temps présent, la mémoire d'une génération aux abois jouant les trouble-fêtes sur la scène médiatique et artistique de l'époque. Forcés à grandir trop vite, ces adolescents retrouvent reconnaissance et respect, asseyant ainsi leur réputation de mauvais garçons au sein de leur clan. Échanges de bons procédés : le réalisateur mène à bien son projet et les « quinquis »,

---

[120] Interview donnée à Carlos Aguilar, in 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. 146-147.

[121] L'hypothèse la plus solide, parmi les légendes qui entourent les circonstances de la mort du jeune acteur, semble être celle de Fabián Mauri : il retranscrit, en effet, les conversations qu'il eut l'occasion d'avoir avec Eloy de la Iglesia quelques années après le décès de José Luis Manzano. Le cinéaste lui aurait confié : « Me desperté a las seis de la tarde [du 20 février 1992] […] miré en el cuarto de José Luis y encontré la botella y la habitación vacías. Pensé que había salido […] y me dirigí al baño, todavía aturdido por el despertar. No hizo falta agua para espabilar la consciencia. En la taza del retrete, sentado sin los pantalones, jeringa clavada bajo la rodilla y color extremadamente morado, estaba José Luis con la mirada perdida y sin mover ni un solo músculo. […] En seguida me di cuenta de que la vida había abandonado el cuerpo de José Luis de forma contundente y definitiva », dans *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Corogne, Montaner, Coll. « Crítica », 1998, p. 192.

[122] José Luis Manzano est très célèbre à l'époque grâce à ses rôles dans les films « quinquis » d'Eloy de la Iglesia (*Navajeros* en 1980, *Colegas* en 1982 aux côtés de Rosario et Flores, *El Pico* en 1983 et *El Pico 2* en 1984 et enfin *La Estanquera de Vallecas* en 1987). Il participe aussi au film *Barcelona Sur* de Jordi Cadena, sorti en salles en 1981.

eux, s'assurent une entrée triomphale dans la légende du banditisme espagnol[123], comme le fit en son temps, dans la presse, mais malgré lui, « El Lute », à jamais immortel.

Un genre sur mesure pour la Transition Démocratique : transgression et conformisme

Conjugué au présent, et, surtout, au mode indicatif en raison de son caractère actualisable, le cinéma « quinqui » est intimement lié au contexte historico-culturel qui le voit naître. L'émergence d'une série de longs-métrages consacrés à la délinquance juvénile, en pleine Transition Démocratique, révèle les enjeux d'un genre qui se veut informatif, au mieux performatif : fenêtre ouverte sur les réalités de cette période charnière, il devient le contre-point d'une Histoire officielle certainement jugée trop euphorique par les cinéastes. En dressant le portrait sans concession d'une marginalité hors-norme, ils ravivent les débats, aux enjeux politiques de taille, autour des problèmes liés à l'insécurité urbaine, talon d'Achille d'une société instable et fragile. Les nostalgiques du franquisme, quant à eux, avaient tout intérêt à encourager la surexposition de la délinquance dans les médias : en donnant l'image d'une Espagne chaotique et peu sûre pour ses concitoyens, ces derniers espèrent favoriser un certain retour à l' « ordre » politico-social.

C'est ce que dénonce assidûment Eloy de la Iglesia dans les films où il met en scène la délinquance : le générique de *Miedo a salir de noche* (1980) est à ce titre assez parlant. Une accumulation de coupures de presse, teintées ironiquement d'un rouge sang très soutenu, sature l'écran. Une musique accompagne ces images. Carmelo Bernaola entonne « ¡que viene el lobo! » (« gare au loup ! ») : ce loup, qui guette le public, c'est bien sûr la menace du retour à la dictature, la peur d'un coup d'état. Le film retranscrit avec brio la paranoïa d'une famille de la classe moyenne, vivant à Madrid, qui n'ose plus sortir la nuit, de peur d'être confrontée au panorama effrayant dépeint par les médias. Eloy de la Iglesia, par de multiples retournements de situation, montre – et démontre – que la peur est le pire ennemi de la démocratie.

Bannies sous Franco[124], de multiples images de la marginalité surgissent sur les écrans grâce à la disparition de la censure qui, jusque-là sclérosait la scène artistique espagnole. Le cinéma « quinqui » s'inscrit au sein de ce nouvel élan de liberté créateur : les réalisateurs s'emparent du sujet pour filmer sans ambages la pauvreté des quartiers périphériques et, surtout, donner la parole aux délinquants. D'où une approche directe de la réalité : montrer la banlieue, dénoncer une injustice longtemps occultée, devient un acte politique, une prise de position éthique. À partir de 1977, les cinéastes se font les porte-paroles de la délinquance juvénile pour donner enfin

[123] On remarquera que José Antonio de la Loma, déjà, était très au fait de cet échange de bons procédés. Il déclare dans une interview : « Todo el mundo puede pensar que he utilizado a esos chicos. Mentira. Es al revés. Ellos me han utilizado a mí como un medio de expresión para dar a conocer su problema », in « Entrevista: los "Perros callejeros" ladran », *art. cit.*, p. 41

[124] Par exemple, la pièce de théâtre *Quinquis de Madriz* (1967) de José María Rodríguez Méndez, relatant la vie de jeunes délinquants de la banlieue madrilène, avait été interdite par la censure, jugée anarchiste, présentant des aspects romanesques trop flatteurs de la vie « quinqui ». Voir 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 ; José María RODRÍGUEZ MÉNDEZ, *Quinquis de Madriz* (1967), in *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, t.1. Première édition connue : *Quinquis de Madriz*, pièce éditée conjointement à *Historia de unos cuantos* et *Teresa de Ávila*, prologue de José Martín Recuerda, Murcie, Godoy, 1982.

leur version des faits et dédouaner partiellement de leurs forfaits ces adolescents victimes d'une société qui les exclut[125].

La disparition de la censure, véritable nouvelle donne légale pour la création ibérique, encourage ce que l'on appelle communément le *destape* : libéré de ses tabous, le cinéma espagnol, après de longues années de *recato* forcé, se plaît à dénuder ses actrices. Le cinéma « quinqui » participe de ce *strip-tease* généralisé[126], proposant à son public, surtout masculin, de nombreux nus féminins, souvent immotivés. Ce qui, dans cette société de la Transition, peut être perçu comme une transgression de premier ordre doit être replacé dans son contexte et compris en termes commerciaux : en Espagne, plus que jamais, le sexe est à la mode et fait vendre[127]. Le cinéma, art et industrie à la fois, entre de plein pied dans la société de consommation : habituée à être contrôlée par la censure, l'offre cinématographique s'adapte à présent aux exigences d'un public entrant dans l'exercice de la démocratie. Le nu, motif cinématographique nouveau, fait intégralement partie de l'horizon d'attente du genre « quinqui », dont les produits, par conséquent, en raison de leur nature profondément commerciale, peuvent être considérés à juste titre comme des « films de genre[128]».

Évidemment, l'ensemble de ces films contribuent à diffuser une image assez nouvelle, largement transgressive pour l'époque, des femmes : la nudité, comme la jeunesse des actrices qui exhibent leur corps à l'écran, construit graduellement la métaphore de leur émancipation. Toutefois, l'émergence d'un nouveau marché du divertissement, plus libre et surtout à l'écoute des besoins de son public, en fait aussi une monnaie d'échange : la femme libérée devient, par là-même, femme-objet. La transgression, comme la marginalité, devient norme : le cinéma « quinqui » navigue aisément entre conformisme et transgression.

Seul Eloy de la Iglesia, irrévérent et insolent comme à son habitude, fait la proposition d'un cinéma « quinqui » réellement transgressif : lui aussi déshabille ses actrices, mais surtout, et c'est assez inédit à l'époque, ses (jeunes) acteurs. En exhibant ainsi le corps de ces voyous, virils et violents, il renverse la nature profonde d'un genre cinématographique destiné prioritairement à un public hétérosexuel. Le cinéma « quinqui », généralement macho, se métamorphose étonnamment, chez Eloy

---

125 Au cœur de ces débats, bien sûr, la viabilité de la « Loi de dangerosité sociale ». 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 sur www.boe.es). Peu après la promulgation de la Constitution de 1978, tout ce qui concernait les actes homosexuels fut retiré, le 11 janvier 1979, de la LPRS ; « A los indeseables, el régimen les aplicaba la Ley de Vagos y Maleantes y más tarde la Ley de Peligrosidad Social que permitían la detención de un individuo, no por sus actos delictivos, sino por su condición, es decir que "el mero hecho de *ser* o *representar* ciertas actitudes que chocaban con la ideología imperante era suficiente excusa para acabar entre rejas" », selon Roberto CUETO, « Introducción: de los toros a la coca », in Roberto CUETO (dir.), *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, p. 9-10.

126 Pour une étude détaillée du *destape* dans le cinéma « quinqui », voir notre article : « Les corps délinquants : le cinéma "quinqui" ou l'autre *destape* », in Marie-Claude CHAPUT (éd.), *Regards*, n°17 : « Masculin/Féminin en Transition » (Espagne 1970-1986), Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines GREX-GRISOR, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2001, p. 217-234.

127 « De repente, el sexo estaba de moda. Se debatía en las más importantes revistas de actualidad del tardofranquismo y a él se dedicaban exclusivamente nuevas publicaciones, desde la pornografía a los manuales de autoayuda, pasando por los fascículos sobre sexo en el cine, innovadoras elucubraciones psiquiátricas y cómics eróticos. Aparecía, a veces de manera forzada, no sólo en películas, sino en debates radiofónicos, en foros, en conferencias que se daban en los institutos y existen pertinaces intentos de introducir desnudos en la hasta castísima Televisión Española », selon Alberto MIRA, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, *op. cit.*, p. 395.

128 Selon Barry Keith Grant, les films de genre sont « ces longs métrages commerciaux qui, par un principe de répétition et de variation, racontent des histoires familières avec des personnages familiers dans des situations familières », in *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 9 (la traduction est de Raphaëlle Moine dans *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 92-93) ; Raphaëlle Moine ajoute : « Le genre sert ainsi à désigner une forme de sérialité et l'identité générique d'un film de genre renvoie à un mode de production industriel caractéristique de la culture de masse », *ibid.*

de la Iglesia, en l'expression la plus voyeuriste d'un homoérotisme ardent : le cinéaste connu pour son homophilie affichée et assumée[129], réactualise, à l'instar de Pasolini et Fassbinder, l'ensemble des fantasmes gays liés à la délinquance, à la prostitution masculine, à la marginalité et au prolétariat en général[130], et ce à partir d'un contexte socio-historique immédiat et familier pour le spectateur de l'époque.

On ne saurait se passer d'une étude approfondie des facteurs contextuels favorisant l'apparition du cinéma « quinqui » pour comprendre sa nature : plus qu'un simple terrain propice à l'expression d'une réalité dont les cinéastes ne peuvent que s'indigner, la Transition et ses élans libertaires – et libertins – sont au cœur de sa mécanique, parfois racoleuse, en tout cas commerciale, chancelant entre transgression et conformisme. Le « cas » Eloy de la Iglesia nous démontre que le spectateur avait assimilé certains repères génériques du cinéma « quinqui », puisque le cinéaste n'hésite pas à s'appuyer sur cet horizon d'attente présupposé pour mieux transgresser et dépasser les codes du genre. Mais il ne s'arrête pas là : en laissant libre cours à ses fantasmes et ses inquiétudes, Eloy de la Iglesia – mais il n'est pas le seul, nous le verrons – nous livre sa vision des banlieues, dans une approche *sui generis* du cinéma « quinqui », reposant sur une poétique poignante où s'affrontent marges géographiques et normes sociales.

Poétiques « quinquis » : au-delà de la norme

À l'inverse de la démarche commerciale de José Antonio de la Loma, quelques cinéastes, parmi lesquels Eloy de la Iglesia et Carlos Saura, sont parvenus à élever le genre « quinqui » au rang de cinéma d'auteur. Conjuguée à l'approche néo-réaliste de la vie banlieusarde, centrale dans leurs projets filmiques respectifs, ils développent parallèlement une véritable poétique de la marge. Cette poésie de l'*extrarradio* repose majoritairement sur l'espace, décor et métaphore du destin tragique des personnages.

La topographie des quartiers marginaux, dans *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura par exemple, établit un véritable dialogue entre la trajectoire vitale des protagonistes et les espaces désolés qu'ils traversent : ils sont, comme les détritus qui jonchent les terrains vagues qu'ils arpentent quotidiennement, abandonnés, rejetés à la périphérie de la capitale, marginalisés dans des conditions infrahumaines[131]. La voie ferrée, qui passe sous les fenêtres du jeune couple, leur rappelle chaque jour l'espoir d'un ailleurs inatteignable, motif au cœur de toute tragédie : prisonniers de leur quartier, métonymie matérielle de leur condition sociale, ces adolescents, en voulant échapper à la périphérie, s'enlisent, à chaque fois davantage, dans la spirale infernale de la drogue et de la délinquance.

Chez Eloy de la Iglesia, l'imposante architecture des nouvelles banlieues madrilènes fait écho à la vie profondément anxiogène et sans espoir de ses habitants.

---

[129] Eloy de la Iglesia est l'auteur de deux films gays, pleinement pamphlétaires : *Los Placeres ocultos* (1977) et *El diputado* (1978).

[130] Sur ce thème, voir : Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, en particulier le Tome 3 : « La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle ».

[131] « [L]es détritus abandonnés dans la nature de la périphérie non urbanisée, sont une métaphore des personnages marginaux rejetés par la ville. Cependant, le groupe de protagonistes est également à l'image de la nature rebelle qui croît et s'épanouit, libre malgré tout, au milieu des immondices », selon Marianne BLOCH-ROBIN, « *Los Golfos* et *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura : de la conquête impossible du centre par la marge à l'omniprésence de la périphérie », *Pandora*, Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, n°9, 2009, p. 166.

Les personnages semblent butter contre des barres d'immeubles qui agissent à la fois comme aimant et cordon sanitaire : dans *Colegas*, par exemple, ils tentent, à plusieurs reprises, d'atteindre le centre de Madrid, symbole de leur désir profond d'intégration sociale. Mais, à chaque fois, Paco et José sont rappelés par l'oppressante banlieue, installée au bord de l'autoroute M-30, véritable frontière symbolique et effective de leur immobilisme social. Pas assez présent pour être terrifiant dans l'univers fictionnel de José Antonio de la Loma, l'impact visuel des banlieues, mornes et monochromes, est réutilisé par Eloy de la Iglesia pour insister sur sa verticalité qui matérialise alors, à l'écran, une nouvelle poésie, celle du vertige : les tours d'immeubles préfigurent le désir d'ascension sociale frustré d'une bande de jeunes précipités dans l'abîme, courant prématurément et inévitablement vers leur trépas, victimes de l'attraction terrestre et funèbre de leurs quartiers.

Dans le cinéma « quinqui », les routes constituent un motif filmique et symbolique tout à fait remarquable. Elles permettent de mettre en scène des courses-poursuites entre délinquants et forces de l'ordre, aussi dangereuses qu'endiablées. Séquences « classiques » du genre, elles respectent presque toujours le même schéma spatial : les adolescents volent une voiture pour prendre ensuite la fuite, poursuivis à grande vitesse par la police. Ils traversent le centre-ville pour gagner l'autoroute la plus proche. Ils prennent ensuite, en général, de façon inattendue, une sortie et se retrouvent, la police aux trousses, sur une route de campagne. Ils finissent souvent par prendre un chemin impraticable pour échapper aux forces de l'ordre. Symboliquement, les délinquants empruntent « le mauvais chemin », escarpé et dangereux, à l'image de la vie qu'ils mènent. Isolés, face à leur destin, ils ne peuvent plus faire marche arrière : la machine infernale est lancée. La voiture, qu'ils volent pour être un peu plus libres et sortir de leurs quartiers, devient pourtant la métaphore de leur chute, et, paradoxalement, de leur immobilisme social. En voulant être libres, les personnages se dirigent vers l'autre lieu emblématique du cinéma « quinqui » : la prison.

Omniprésente, la drogue semble avoir, elle aussi, le même rôle paradoxal, sensoriel et métaphorique. Administrée pour atteindre un ailleurs artificiel, elle plonge pourtant les personnages dans l'engrenage funeste des dépendances. Source de vérisme social – l'héroïne, rappelons-le, pénètre massivement en Espagne à la fin des années soixante-dix[132]–, elle préfigure par ailleurs la structure de la narration filmique, oracle de la vie future, non seulement des personnages, mais aussi des acteurs qui les incarnent. *El pico* et *El pico 2* d'Eloy de la Iglesia, diptyque dans lequel on retrouve le pasolinien José Luis Manzano, acteur fétiche et muse au masculin du cinéaste basque, sont les exemples les plus emblématiques de la spatialisation métaphorique du destin tragique des personnages, entre périphérie et milieu carcéral. Dans le premier épisode, Paco et Urko tournent en rond, entre Bilbao et sa banlieue, revendant de l'héroïne et de la cocaïne à une clientèle d'habitués pour, à leur tour, acheter leur dose. Prisonniers d'un cercle vicieux financier, ils dessinent à l'écran la tragédie qu'ils sont en train de vivre. Urko meurt d'une overdose. Paco, lui, dans le deuxième épisode, séjournera à la prison de Carabanchel[133] et, à sa sortie, deviendra dealer dans les mêmes conditions que celui qui, auparavant, lui revendait la précieuse poudre blanche. En revanche, l'acteur qui incarne ce personnage, José Luis Manzano, aura moins de chance que son double fictionnel : il sera, lui aussi, incarcéré dans la

---

[132] Voir : Juan Francisco GAMELLA, « Heroína en España (1977-1996): balance de una crisis de drogas », *Claves de Razón Práctica*, Madrid, n°72, mai 1997, p. 20-30.

[133] Eloy de la Iglesia obtient l'autorisation de filmer dans la prison de Carabanchel. Selon Laureano MONTERO, « De *El Diputado* à *El Pico II* : la Transition derrière les barreaux », *art. cit.*

même prison qu'il avait fréquenté quelques années auparavant pour le tournage du film[134], et trouvera la mort d'une overdose dans l'appartement du cinéaste.

L'impossibilité d'atteindre un ailleurs extra-périphérique, pourtant si désiré, est la preuve la plus tangible de la construction profondément tragique de la plupart de ces films, particulièrement cruels avec ses personnages. Seul Saura semble donner au spectateur une pointe d'espoir : à la fin de *Deprisa, deprisa*, le « personnage-couple » est divisé : Pablo, allongé sur le lit de l'appartement, gît en attendant du secours, tandis qu'Ángela, sa bien-aimée, quitte le foyer. Elle sort, valise en main, et se dirige vers l'horizon. La fin du film reste ouverte : le jeune homme va-t-il mourir ? Le médecin décidera-t-il d'aider Pablo ? Vers quel nouveau futur Ángela se dirige-t-elle ? Saura, moins pessimiste, veut croire en l'Homme et à sa capacité de prendre en main son destin. Pour incarner cette victoire de la liberté sur la fatalité, il choisit le personnage le plus émancipé du film, Ángela, qui avait échappé à l'appel des drogues, image archétypale d'une adolescente raisonnée entrant dans l'âge adulte.

Conclusions : pour une nouvelle lecture du cinéma « quinqui »

Malgré le poids de ses normes, en dépit de son attirance indéniable pour le scandale et les modes de son époque – parmi lesquelles la nudité, la marginalité et la violence –, le cinéma « quinqui », fort de son ambigüité fictionnelle, profitant d'un jeu constant où le vrai et le faux semblent s'annuler, effaçant les frontières qui séparent l'intrafilmique de l'extrafilmique, parvient à être porteur de transgression. Loin de l'exploitation commerciale éhontée d'un José Antonio de la Loma, dont le cinéma n'est pourtant pas exempt d'intérêt et de trouvailles filmiques innovantes, les projets développés par Eloy de la Iglesia ou Carlos Saura font preuve d'une volonté d'anoblir et de donner de l'amplitude à une *praxis* filmique des plus fascinantes, finalement très proche, tant sur le plan technique qu'idéologique, du néo-réalisme.

Bien que fondamental pour comprendre les enjeux esthétiques de ce *corpus* filmique, l'étude générique du cinéma « quinqui » ne peut se contenter d'une analyse approfondie de son contexte. Au cœur de sa mécanique, en amont et en aval de son propos filmique, l'intrusion de l'authentique dans une fiction qui veut faire oublier qu'elle en est une, ne doit en aucun cas conduire le filmologue à faire l'impasse sur ses spécificités et sa poétique. Les grilles de lecture du cinéma « quinqui » ne peuvent être uniquement contextuelles, comme c'est malheureusement souvent le cas : outre son rôle mémoriel, pour lequel il est surtout rappelé, au delà de la nostalgie du spectateur actuel pour une génération d'adolescents ayant eu le mérite de tenir le pays en haleine pendant près d'une décennie, la représentation de la délinquance juvénile dans le cinéma « quinqui » doit bénéficier, depuis la distance qu'est la nôtre, d'une appréciation de son langage cinématographique, qui soulève par ailleurs divers conflits métaphysiques liés à l'exclusion et la finitude de l'Homme, bien au-delà du contexte de la Transition Démocratique espagnole.

---

[134] Voir l'interview du jeune acteur depuis la prison de Carabanchel : « Me arrepiento de haber conocido el mundo de la drogas », *Interviú*, 9 janvier 1992.

Bibliographie sélective

AGUILAR, Carlos, DEVESA, Dolores, LOSILLA, Carlos *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de cine, 1996.

BLOCH-ROBIN, Marianne, « Los Golfos et Deprisa, deprisa de Carlos Saura : de la conquête impossible du centre par la marge à l'omniprésence de la périphérie », *Pandora*, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, n°9, 2009, p. 163-178.

BRASÓ, Enrique, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.

BREYSSE, Maxime, *Le cinéma « quinqui » selon Eloy de la Iglesia : corps à corps érotique et politique dans* Navajeros*,* Colegas*,* El pico *et* El pico 2, Paris, Publibook, Coll. « Terres hispaniques », 2011.

——————, « Les corps délinquants : le cinéma "quinqui" ou l'autre destape », in CHAPUT, Marie-Claude (coord.), *Regards*, n°17 : « Masculin/Féminin en transition (1970-1986) », Groupe de Recherche Idéologie, Société, Représentations (GRISOR), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro Américaines, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011.

——————, « Les "quinquis" d'Eloy de la Iglesia : Mal désincarné, mâles fantasmés », in HEITZ, Françoise et DUMORA, Florence (dirs.), *Savoir En Prisme : les rencontres du CIRLEP*, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, Reims, n°1, 1ère partie : « Images, représentations de la société », www.univ-reims.fr/savoirs-en-prisme, 2012, p. 119-133.

CUESTA, Amanda, CUESTA, Mery (dirs.), *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.

DE LAS HERAS, Jesús, VILLARÍN, Juan, *La España de los quinquis*, Barcelone, Planeta, 1974.

D'LUGO, Marvin, *The films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, § « *Deprisa, deprisa* (1980: Hurry, Hurry!) », p. 163-173.

GALÁN, Diego, *Un joven llamado Saura*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2009.

HIDALGO, Manuel, *Carlos Saura*, Madrid, JC, Coll. « Directores de cine » n°7, 1981.

LEÓN, Ignacio *Los quinquis: una minoría marginada*, Barcelone, Bruguera, Coll. « Libro amigo – Política y ensayo », 1976 [Ediciones 29, 1976].

MAURI, Fabián, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Corogne, Montaner, Coll. « Crítica », 1998.

MONTERO, Laureano, « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique "politiquement incorrecte" de la Transition », in ORSINI-SAILLET, Catherine (éd.) : *Mémoire(s), Représentation et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*, Dijon, Hispanística XX-EUD, 2008, p. 441-451.

——————, « El cine quinqui o el lado oscuro de la transición española », in DOPPELBAUER, Max, SARTINGEN, Kathrin (eds.), *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, Münich, Martin Meidenbauer, 2010, p. 123-138.

OMS, Marcel, *Carlos Saura*, Paris, Edilio, 1981.

SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto, *Carlos Saura*, Huesca, Diputación provincial de Huesca/ diputación provincial de Zaragoza/Festival de cine de Huesca, 1991.

TRASHORRAS, Antonio, « Érase una vez en el barrio, perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 », in CUETO, Roberto, *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998, p. 7-16.

WHITTAKER, Tom, « Locating Flamenco disco: soundscapes of resistance in the Spanish Quinqui film », in STONE, Rob, SHAW, Lisa (éds.), *Singing Signs: Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University of Press, 2011.

Filmographie

ARANDA, Vicente, *El Lute: camina o revienta*, 1987.

——————, *El Lute II: mañana seré libre*, 1988. ARMENDÁRIZ

DE LA IGLESIA, Eloy, *Miedo a salir de noche*, 1980.

——————, *Navajeros* (1980), Valladolid, Divisa, 2004.

——————, *Colegas* (1982), Valladolid, Divisa, 2006.

——————, *El pico* (1983), Valladolid, Divisa, 2006.

——————, *El pico 2* (1984), Valladolid, Divisa, 2006.

——————, *La estanquera de Vallecas* (1986), Madrid, El País DVD, 2004.

DE LA LOMA, José Antonio, *El último « viaje »*, 1973.

——————, *Perros callejeros* (1977), Madrid, Tripictures, 2004.

——————, *Nunca en horas de clase*, 1978.

——————, *Perros callejeros II, busca y captura* (1979), Madrid, Tripictures, 2004.

——————, *Los últimos golpes de « El Torete »* (1980), Madrid, Tripictures, 2004.

——————, *Yo, « El Vaquilla »* (1985), Madrid, Karma Films, 2008.

——————, *Perras callejeras* (1985), Valladolid, Divisa, 2008.

——————, *Tres días de libertad* (1995), Barcelone, Filmax, 1997.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, *Maravillas*, 1980.

SAURA, Carlos, *Deprisa, deprisa* (1980), Madrid, Barcelone, Manga Films, 2009.

Pour citer cet article

Maxime BREYSSE, « De la norme à la marge, et vice-versa : le cinéma "quinqui" sur les écrans de l'Espagne postfranquiste », in Maxime BREYSSE (coord.), *1ère Journée d'Étude des doctorants du CIRLEP*, Université de Reims – Champagne-Ardenne, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, 2012, à consulter en ligne sur : hal.archives-ouvertes.fr, p. 30-48.