



HAL
open science

Les Madrilènes et les espaces de la ville : de Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)

Marianne Bloch-Robin

► To cite this version:

Marianne Bloch-Robin. Les Madrilènes et les espaces de la ville : de Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998). Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent), Histoire politique, économique, sociale et culturelle, 2014, Cahiers de civilisations espagnole contemporaine, Automne 2014., 13, 10.4000/ccec.5237 . hal-03614921

HAL Id: hal-03614921

<https://hal.science/hal-03614921>

Submitted on 21 Mar 2022

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.

**Les Madrilènes et les espaces de la ville :
de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) à
Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)**

*Los Madrileños y los espacios de la ciudad : de Surcos (José Antonio Nieves
Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)*

Marianne Bloch-Robin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccec/5237>

DOI : [10.4000/ccec.5237](https://doi.org/10.4000/ccec.5237)

ISBN : 1957-7761

ISSN : 1957-7761

Éditeur

Laboratoire 3LAM

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



Référence électronique

Marianne Bloch-Robin, « Les Madrilènes et les espaces de la ville : de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) à *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 21 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/5237> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.5237>

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.

© CCEC ; auteurs

Les Madrilènes et les espaces de la ville : de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) à *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)

Los Madrileños y los espacios de la ciudad : de Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)

Marianne Bloch-Robin

- 1 Au cinéma, l'espace est une construction élaborée à partir des lieux référentiels et des choix d'éléments filmiques et profilmiques : cadrages, éclairages, compositions, montage, décors, etc. Un même lieu peut donc être à l'origine d'une multiplicité d'espaces différents en fonction de ces choix spécifiques. Dans le cas de la ville de Madrid, la cité angoissante et sombre de *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) s'oppose par exemple radicalement à la « ville-village » aimable et solidaire de *Manolo guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956), à la ville moderne, joyeuse et en couleur de *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia 1958) ou à la mégalopole qui protège l'anonymat du protagoniste dans *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1973). Les personnages qui peuplent les différents lieux de la ville constituent également un élément fondamental de la construction de l'espace de la cité avec lequel ils entretiennent un double rapport. Dans leur dimension collective, plus particulièrement, les habitants de la ville contribuent à la construction des espaces urbains. En effet, en fonction du point de vue du cinéaste sur les habitants qui y vivent, une même ville apparaît accueillante, aimable, gaie, ou au contraire agressive et violente. Par ailleurs, en tant que personnages de la fiction, les citoyens entretiennent également un rapport avec l'espace qui peut les enfermer, les aliéner, les libérer ou encore les protéger. Enfin, à partir de ces données esthétiques, l'espace joue pleinement un rôle dans la narration¹ filmique. Il est souvent l'objet d'une conquête territoriale pour les protagonistes, mais il peut également constituer un opposant ou un adjuvant dans la poursuite de leur objectif. Il est donc possible de s'interroger sur les rapports entre les espaces de Madrid et ses habitants dans cette double dimension esthétique et narrative,

et de se demander dans quelle mesure les films qui se déroulent dans la capitale espagnole élaborent différentes caractérisations des Madrilènes.

- 2 Les six films étudiés dans ce travail, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Los Golfos* (1959) de Carlos Saura, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1983) de Pedro Almodóvar, *Madrid* (1986) de Basilio Martín Patino, *El día de la Bestia* (1995) de Alex de la Iglesia et *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa, constituent des exemples de visions singulières de la ville tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle². Il s'agit d'un corpus non exhaustif, constitué de films dont les réalisateurs sont préoccupés par des problématiques économiques, sociales et politiques. Bien que subjectif, le prisme à travers lequel ils envisagent la ville et ses habitants met toujours en lumière certains enjeux spécifiques à leurs époques de réalisation. Si les signes distinctifs des habitants de la capitale espagnole sont multiples et complexes, certains éléments semblent néanmoins fondamentaux dans la caractérisation des Madrilènes et dans leur rapport à l'espace. Deux aspects constituent plus spécifiquement des fils conducteurs qui apparaissent ou disparaissent en fonction des visions cinématographiques étudiées. Il s'agit tout d'abord de l'origine des Madrilènes. En effet, depuis le choix de Madrid comme capitale du pays par Philippe II en 1561, la croissance de la ville a été constamment nourrie par l'arrivée de nouveaux habitants issus de l'exode rural. D'ailleurs, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le solde biologique de la ville a été négatif en raison des conditions d'hygiène désastreuses qui entraînaient de forts taux de mortalité. Par la suite et tout au long du XX^e siècle, la croissance de la population reste principalement due à l'immigration. Selon Bartolomé Bennassar, si « [...] en 1930, 68,63 % des habitants de Madrid n'étaient pas nés dans la capitale »³, ce phénomène prend une ampleur inégalée à partir de 1940 puis évolue pour intégrer progressivement, à partir des années quatre-vingt, le flux des immigrants venus d'autres pays. Outre cette origine, une autre caractéristique importante des Madrilènes, fondamentale pour la construction de l'espace filmique, est définie par Miguel Marías comme le trait le plus typique de Madrid :

[...] à savoir que ses rues grouillent de passants toute la journée et qu'elles sont toujours et à toute heure pleines de gens pressés ou qui font leurs courses ou boivent et bavardent jusqu'à très tard dans la nuit aux terrasses des cafés [...]⁴.

- 3 Cette foule des Madrilènes qui peuple les rues apparaît dans certains films sous des aspects opposés : sympathique et cordiale, ou au contraire agressive et malfaisante. Sa disparition dans d'autres œuvres est également très significative d'un point de vue sur une ville dont auraient été chassées les classes populaires.
- 4 À partir de ces caractéristiques, et afin de nous interroger sur les différentes visions cinématographiques des Madrilènes qui apparaissent dans le corpus choisi, nous étudierons les œuvres en trois groupes qui correspondent à trois temps de l'histoire récente de la capitale. Les films des années cinquante, *Surcos* et *Los Golfos*, ont été réalisés par des cinéastes à l'idéologie opposée. Les deux films sont cependant considérés comme dissidents⁵ car leurs visions du régime franquiste sont critiques. Leurs évocations de la ville et de ses habitants se rejoignent à bien des égards, même si les interprétations que l'on peut faire de leurs points de vue sont divergentes. Contrairement à ces représentations, somme toute assez homogènes, les deux films réalisés pendant la période de la transition et à seulement trois ans d'intervalle, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* et *Madrid* s'opposent. Si, dans le film d'Almodóvar, l'image des couches populaires écartées du centre-ville est en partie le reflet du *desencanto* propre à l'époque de réalisation, la vision de Basilio Martín Patino est en revanche enthousiaste et idéalisée car

il mythifie le peuple de la ville. Enfin les deux films de la dernière décennie du xx^e siècle, *El día de la Bestia* et *Barrio*, bien que très différents, présentent une nouvelle évolution de l'image des Madrilènes avec l'arrivée des immigrés et leurs difficultés d'intégration dans la ville.

***Surcos* et *Los Golfos* : une foule agressive qui rejette les nouveaux arrivants issus de l'exode rural**

- 5 *Surcos* (1951) et *Los Golfos* (1959), au-delà de certaines divergences fondamentales, se rejoignent dans une évocation très noire de la ville et de ses habitants qui s'oppose à la vision de la cité, souvent aimable et accueillante de nombreux films des années cinquante, proches de l'idéologie franquiste tels que *La chica del Barrio* (1956) de Ricardo Nuñez ou *La violetera* (1958) de Luis César Amadori. En effet, dans les films de Nieves Conde et de Saura, les habitants de la ville contribuent, au contraire, à la création d'un espace urbain agressif, fermé et inhospitalier qui rejette les protagonistes. Ces derniers, originaires de la campagne, ne parviendront d'ailleurs pas à devenir madrilènes dans le premier film et connaîtront une fin tragique dans le second.
- 6 Les Madrilènes du centre ville des deux films sont évoqués avant tout par une foule grouillante, bruyante et violente. Dans *Surcos*, la ville fourmille d'êtres agressifs et hurlants qui envahissent aussi bien les espaces extérieurs – le marché de San Ildefonso, les places et les parcs ou encore les rues –, que les intérieurs. La *corrala* est un espace extrêmement désagréable, dans lequel les femmes crient d'une fenêtre à l'autre, les hommes se battent et les enfants sont un fléau grouillant. Ce bâtiment de logements populaires, typiquement madrilène, paraît d'autant plus insupportable qu'il est souvent évoqué dans les films de l'époque comme un espace surpeuplé, mais, malgré tout, chaleureux et solidaire. Cette distinction provient, comme nous le verrons par la suite, de points de vue idéologiquement opposés. Dans *Esa pareja feliz* (1951) de Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga, ou même dans le très critique *El pisito* (1959) de Marco Ferreri, l'humour relativise les difficultés dues à la surpopulation, à la pauvreté et à la dégradation des lieux.
- 7 La foule qui peuple la ville produit une constante violence physique et verbale qui surgit dès l'arrivée des protagonistes lors d'une altercation à la gare et se poursuit tout au long du film. Les enfants sont dépourvus d'innocence, ce qui s'oppose radicalement à l'image angélique diffusée par le cinéma proche de l'idéologie du régime, si l'on pense à l'attendrissant Pablito Calvo – protagoniste de *Marcelino pan y vino* (1955) et de *Mi tío Jacinto* (1956) de Ladislao Wajda –, ou encore aux très célèbres Joselito et Marisol, charmantes et innocentes références enfantines du cinéma populaire des années cinquante. La saturation de la bande sonore, le cadrage et le montage contribuent à déshumaniser les enfants qui sont présentés comme un essaim d'abeilles ou même une meute de loups affamés. Par exemple, lorsque Manuel, le père de famille, est arrêté par un policier alors qu'il tente de vendre des sucreries sans autorisation légale, la foule des enfants l'entoure progressivement et semble le prendre au piège. Cet effet est renforcé par le resserrement du cadre et les contre-plongées qui écrasent le protagoniste.



Manuel pris au piège

Photogramme de *Surcos* ©DR

- 8 De manière générale, au sein de l'espace urbain la foule contribue à attraper et à enfermer les protagonistes. À la fête foraine, le plus jeune fils de la famille, Manolo, est visuellement pris entre un attroupement et la structure métallique d'une attraction. La foule peut même mettre symboliquement à mort les personnages, c'est le cas de Tonia, la cadette, lorsqu'elle fait ses débuts au théâtre. Dans cette séquence, le montage en champ-contrechamp qui oppose la jeune fille au public de plus en plus hostile, le resserrage du cadrage qui l'enserme et l'opposition des angles de prise de vue contribuent à renforcer la cruauté et la violence de l'exécution symbolique.
- 9 Dans *Surcos*, devenir madrilène, c'est-à-dire principalement passer de la campagne à la ville, signifie perdre son identité et sa dignité. La dignité du métier de *labrador* qui travaille la terre, comme l'affirme l'origine latine du mot s'oppose à l'anonymat du *peón* – manœuvre – que devient le père dans le bureau de placement, puisqu'en ville aucun travail qualifié ne correspond à ses compétences. La plupart des Madrilènes sont néanmoins d'origine rurale, mais une fois dans la ville, ils subissent une « transformation » et la promiscuité les conduit à la corruption morale et à la perte des valeurs. La religion est oubliée dans ce lieu de perdition. Pepe, le fils aîné, se moque d'ailleurs de ses parents qui rendent grâce à Dieu avant le repas. La solidarité familiale et l'autorité du *pater familias* disparaissent puisque les femmes ne respectent plus leur mari et les filles se prostituent. Enfin, les activités rémunératrices sont le plus souvent illégales dans une ville où semble régner le crime organisé et où le pouvoir est entre les mains de malfrats. Quant aux activités légales, représentées principalement à l'écran par l'usine dans laquelle va travailler le père, un véritable enfer qui rappelle les *Temps modernes* (*Modern Times*, 1936, Charlie Chaplin), elles contribuent à la déshumanisation des habitants de la cité.

- 10 Dans le film de Nieves Conde, les seuls Madrilènes qui semblent échapper à cette véritable malédiction vivent paradoxalement dans un espace périurbain, un bidonville représenté comme un calme petit village, et qui constitue une étrange évocation de la ruralité à la marge de la ville. Il s'agit d'un espace harmonieux où les enfants jouent de façon ordonnée en chantant des comptines et où les habitants vivent dans la pauvreté mais dans la dignité. En outre, contrairement au centre de la ville où le concubinage et la prostitution sont monnaie courante, les valeurs chrétiennes y règnent puisque l'autorité paternelle s'applique et la décence y est respectée : la jeune Rosario va dormir chez la voisine lorsque Manolo, le benjamin de la famille Pérez, s'installe chez elle. Elle affirmera plus tard : « Nous nous aimons comme Dieu le veut »⁶.
- 11 Les Madrilènes de *Los Golfos* présentent des caractéristiques très comparables : il s'agit d'abord d'une foule indifférenciée, grouillante, bruyante et très souvent hostile. Si, contrairement à ce qui se passe dans *Surcos*, celle-ci ne se retourne clairement contre les protagonistes qu'à la fin de la narration, au moment de la longue poursuite de Paco, reconnu par un chauffeur de taxi qu'il avait détroussé, elle évoque dès le début du film une perte d'identité dans une sorte de masse indifférenciée, de déferlante qui emporte tout sur son passage. En particulier lors de la séquence du Stade Santiago Bernabéu où un panoramique latéral souligne le mouvement de la foule qui se lance vers le bâtiment et bloque la circulation des voitures.
- 12 La ville centrale est le théâtre principal de *Surcos* qui se déroule surtout dans le quartier populaire de *Embajadores* où les protagonistes du film, des paysans castillans, tentent de devenir madrilènes. En revanche, les personnages principaux de *Los Golfos* sont des marginaux qui vivent dans un espace indéfini de l'entre-deux à la périphérie de la ville. Survivant dans une très grande pauvreté – bidonvilles, cabanes ou *corrala* extrêmement détériorée –, ils sont également déshumanisés et même animalisés. Dans la séquence de la décharge publique, les êtres humains qui fouillent le sol se confondent avec les cochons dans une activité commune. Ils sont également identifiés aux détritrus parmi lesquels ils vivent et meurent, tel Paco englouti dans les égouts par la ville dévoratrice puis recraché par le Manzanares avec les déchets de la ville.



Paco mort parmi les détritius

Photogramme de *Los golfos* ©DR

- 13 En outre, la cité et sa marge où vivent ces laissés-pour-compte sont séparées par différents procédés visuels⁷ activant une opposition dialectique entre centre et périphérie, mais également entre haut et bas, dans une représentation de l'impossible ascension sociale : les protagonistes sont les victimes non seulement de la foule populaire mais également des intermédiaires prédateurs et des gérants des arènes qui réclament des sommes impossibles à réunir pour que Juan puisse faire ses débuts.
- 14 L'origine des Madrilènes du centre-ville populaire n'est pas clairement révélée mais les habitants des quartiers marginaux sont en revanche encore marqués par leurs racines rurales, évoquées en particulier par la musique, une *Petenera*⁸ nostalgique, diffusée en modalité extradiégétique. Cette mélodie interprétée à la guitare renvoie à l'Andalousie dont plusieurs personnages sont originaires. D'ailleurs, lorsque le groupe cherche un nom pour Juan, le futur torero, c'est *El Marteño* qui est choisi, du nom de Martos, la ville de la province de Jaén⁹ dont la famille est originaire.
- 15 Si les habitants de la ville présentent des caractéristiques semblables dans les deux films, il semble cependant que la signification de cette représentation relève d'interprétations très distinctes. En effet, les Madrilènes de *Surcos* vivent dans une ville corrompue aux yeux de José Antonio Nieves Conde, phalangiste convaincu, en particulier parce que Madrid avait été républicaine durant toute la Guerre Civile alors que la Castille, dont sont originaires les Pérez, selon Imanol Zumalde : « [...] symbolise cette Espagne rurale et non corrompue »¹⁰. Mais le film est critique vis à vis du régime franquiste qui, selon certains phalangistes, n'a pas respecté les préceptes sociaux de l'organisation. Le 20 mai 1939, Ramón Serrano Suñer, « el cuñadísimo »¹¹, phalangiste, alors ministre de l'intérieur déclarait lors d'une rencontre avec la première municipalité franquiste :

Il faut faire un nouveau Madrid. Ce qui ne veut pas dire précisément le grand Madrid dans le sens matériel et prolétaire des municipalités républicaines-

socialistes mais le Madrid de la grandeur morale qui correspond à une Espagne héroïque. Un Madrid dans lequel jamais ne puissent se commettre les abjections qui ont été commises sous le gouvernement des rouges¹².

- 16 Dans le Madrid dépeint par Nieves Conde, la famille se désagrège et la solidarité familiale qui est à la base de la société phalangiste (avec les communes et les corporations) n'existe plus. La violence de la plèbe non éduquée et amoralisée est la conséquence de la perte de ces repères. En revanche, la campagne conserve les valeurs du mouvement : la famille et la religion. Au cimetière, « les vraies valeurs » reprennent le dessus dans une préfiguration du retour au village. Dans cette évocation sacrée de la terre et de la ruralité (*Campo santo*), le *pater familias* retrouve son autorité perdue puisqu'il impose son point de vue à sa femme et à sa fille, qui se soumettent. Cette évocation de la cité corruptrice découle également de la tradition chrétienne qui a identifié la ville avec le péché depuis Babylone, la grande prostituée¹³.
- 17 En revanche, dans *Los Golfos*, la foule populaire, qui constitue également un facteur d'oppression, semble revêtir une toute autre signification. Selon Marvin D'Lugo¹⁴, elle représente la collectivité dominée et manipulée par le régime franquiste, à laquelle s'opposent les protagonistes qui cherchent à se libérer. La foule provoque directement la disparition du jeune Paco, contraint à se réfugier dans les égouts qui l'engloutissent, puis l'exécution symbolique de Juan, l'apprenti torero, à la fin du film, dans les arènes où ses débuts sont un échec affligeant. Cette séquence est d'ailleurs mise en scène de façon très semblable à la mise à mort symbolique de Tonia, la fille de la famille de *Surcos*, lors de ses débuts avortés en tant que *folclórica* au théâtre *Latina*. L'opposition de champs-contrechamps entre le public et Juan avec une activation de l'axe vertical entre plongées qui écrasent le torero et contre-plongées qui renforcent la monstruosité du public est très comparable à l'affrontement mis en scène par Nieves Conde entre Tonia et les spectateurs du théâtre.



Carlos Saura parmi les spectateurs
Photogramme de *Los golfos* ©DR

- 18 Même si les Madrilènes présentent des caractéristiques communes dans les deux films, telles que l'hostilité de la foule et des habitants du centre ainsi que l'origine rurale – Luis Deltell souligne que les jeunes gens de *Los Golfos* pourraient être les enfants des Pérez de *Surcos* si ceux-ci étaient restés à Madrid¹⁵ –, la signification du caractère hostile des habitants de la ville diffère largement puisque dans le premier cas la corruption des Madrilènes correspond à la vision d'un phalangiste, en partie déçu par l'évolution du régime, et dans le deuxième cas, à celle d'un opposant, sympathisant des idées républicaines, qui choisit de le combattre de l'intérieur.
- 19 Néanmoins, au-delà de l'interprétation idéologique, la violence des Madrilènes dans les deux films et leur agressivité sont une conséquence de l'extrême pauvreté dans laquelle ils tentent de survivre, parqués dans des chambres en sous-location ou dans les bidonvilles des faubourgs. Leur déshumanisation et leur animalisation sont également le fruit d'une situation économique dramatique qui a très peu évolué au cours de la décennie, malgré l'évocation de l'industrialisation de la ville dans *Surcos*, puisque le boom économique espagnol n'aura lieu que dans les années soixante. Cette violence extrême, cette jungle urbaine sont à l'image de la lutte que doivent mener les classes populaires pour survivre par tous les moyens : marché noir, vente à la sauvette, prostitution ou rapines diverses.
- 20 Si, dans *Surcos* et dans *Los Golfos*, le peuple madrilène, venu des campagnes, animait le cœur de la ville, un quart de siècle après la réalisation du film de Saura, deux visions de la cité s'opposent. Dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, les classes populaires, complètement reléguées à la périphérie, semblent avoir complètement déserté le centre, d'ailleurs très peu représenté à l'écran et dorénavant réservé aux nantis. En revanche, dans une cité idéalisée par Basilio Martín Patino, seulement trois ans plus tard, le peuple mythifié, joyeux et courageux de *Madrid* accueille les nouveaux Madrilènes avec générosité.

Deux visions opposées des films de la transition : du *desencanto* de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* à l'idéalisation des Madrilènes dans *Madrid*

- 21 Dans l'œuvre de Pedro Almodóvar, le centre-ville paraît en effet réservé aux classes moyennes et aisées qui peuvent pratiquer des arts martiaux dans un club de Kendo situé sur la place Conde de Barajas, vivre dans des appartements bourgeois-bohèmes (tel l'écrivain Lucas) ou plus luxueux (comme son frère psychologue). La ville grouillante et populaire a disparu de la représentation filmique et le centre de la cité est un espace auquel les protagonistes n'appartiennent pas et dans lequel ils se sentent mal à l'aise. Gloria, sa famille et ses voisines sont assimilées à l'espace du quartier de la Concepción, représentatif des nouveaux quartiers périphériques construits à partir des années cinquante¹⁶ qu'évoquent déjà les silhouettes d'immeubles modernes qui s'élèvent à l'écart des faubourgs de *Los Golfos*. La classe populaire n'appartient plus au cœur de la ville et ne s'y rend que pour obtenir l'argent qui est associé à cet espace. Quand elle s'y trouve, Gloria se montre d'ailleurs maladroite : elle fait tomber des objets, on la surprend en train de dérober de la nourriture et elle s'y sent mal à l'aise. Quant à Cristal, la prostituée, elle n'y apparaît que déguisée en bourgeoise, jouant le rôle de la fiancée du policier.

- 22 Dans le film d'Almodóvar, les Madrilènes les plus modestes ont donc été rejetés aux marges de la ville, dans des sortes de boîtes aux subdivisions multiples qui enferment, écrasent et évoquent de véritables sépultures : les *nichos*, les tombes murales typiques des cimetières espagnols. Ces immeubles ont d'ailleurs été construits pour résorber les bidonvilles qui entouraient Madrid et dans lesquels vivaient les marginaux de *Los Golfos*. Les bâtiments du quartier de la Concepción, présentés lors de leur construction comme une solution moderne à l'insalubrité des logements qui entouraient la ville, n'ont pas été accompagnés des infrastructures promises, comme en témoigne la permanence des terrains vagues dans le film. Par la suite, la construction de la première ceinture périphérique de la cité, au début des années soixante-dix, la M-30, les a séparés de la ville par une frontière visuelle et sonore qui a rendu inutilisables la plupart des petites terrasses dont les logements étaient dotés¹⁷.



La frontière de la M-30

[Photogramme de ¿Qué he hecho yo para merecer esto! ©DR](#)

- 23 Dans le film, l'espace du quartier de la Concepción reflète l'aliénation de ses habitants qui s'épuisent à travailler dans les quartiers du centre-ville, souffrent des tentations de la société de consommation par le biais de la télévision et de la publicité, mais n'ont pas de ressources financières. Ils vivent comme des prisonniers enfermés dans de minuscules cases bondées et obscures qui s'opposent aux grands espaces des appartements habités par les bourgeois du centre-ville. Dans les rues, les immeubles semblent les écraser de leurs volumes imposants. Cette impression est accentuée par la composition des cadres et par les angles en contre-plongée. Le motif du terrain vague couvert des déchets de la société de consommation est – comme dans *Los Golfos* – une métaphore de leur condition marginale.
- 24 L'origine de la classe populaire à laquelle appartiennent les protagonistes est toujours rurale. Elle est très présente dans l'œuvre : la décoration kitsch et pseudo bucolique de l'appartement de Gloria, les branches d'arbres que collectionne Blasa, la grand-mère, elle-même une incarnation de la ruralité, et le lézard *Dinero*, qu'elle recueille et auquel elle s'identifie, en sont la preuve. Blasa déclare d'ailleurs : « Je veux l'emmener au village vous savez, pour qu'il gambade dans la cour avec les chats, les voisines. Nous ne pouvons pas rester ici à Madrid. Nous étouffons »¹⁸. Cette origine rurale est évoquée également par l'inclusion au sein de la ville d'éléments qui lui sont étrangers, telle la charrette qui apparaît dans un plan d'ensemble d'un carrefour au milieu d'immeubles massifs, cadrés en légère contre-plongée. Tirée par un cheval, elle semble perdue dans cet environnement périurbain¹⁹. Le fort accent andalou de la voisine Juani est également une évocation de l'origine provinciale de la plupart des habitants du quartier, tout comme les références constantes au village (*el pueblo*) où sont nés et où ont grandi Gloria et son mari.



La charrette perdue au milieu des immeubles

Photogramme de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* ©DR

- 25 Par ailleurs, la vie des Madrilènes, à l'image des petites cases dans lesquelles ils vivent, semble sans issue possible. Dans *Surcos* et dans *Los Golfos*, les protagonistes échouaient certes, mais ils tentaient de conquérir la ville, en revanche, dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, la conquête n'est pas concevable et le centre de la cité est un espace qui n'est plus accessible aux classes populaires. Certains de ses membres, en particulier les jeunes et la protagoniste elle-même, se réfugient dans un ailleurs virtuel : celui auquel permet d'accéder la drogue. Mais cet espace constitue une échappatoire illusoire qui enferme également, comme en témoigne le plan en forte plongée de Gloria en train d'inhaler de la colle dans sa chambre. Écrasée visuellement par l'angle de prise de vue, enfermée par les murs étroits et l'obscurité qui l'entourent et même emprisonnée par les rayures du couvre-lit formant des barreaux, elle n'a plus aucune issue possible.



Gloria prise au piège

Photogramme de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* ©DR

- 26 Almodóvar évoque cependant un trait caractéristique des Madrilènes qui rejoint en partie la représentation postérieure de Martín Patino. Son film, qui oscille constamment entre comédie et tragédie, montre comment, au sein de ces structures inhumaines où sont

relégués les protagonistes, se créent malgré tout des relations humaines entre voisins, des échanges qui évoquent les *sainetes costumbristas* avec leurs structures chorales, leur ambiance populaire et leurs réparties savoureuses²⁰. Si les relations de voisinage peuvent évoquer la *corrala* populaire et pleine d'entrain de certains films des années cinquante²¹, les personnages et les situations dépeints par le cinéaste postmoderne sont bien éloignés des stéréotypes de l'époque franquiste. Le personnage angélique de Cristal, la prostituée au grand cœur et la relation très particulière entre la grand-mère et son petit-fils en sont l'illustration.

- 27 Néanmoins, les protagonistes du film des années quatre-vingt sont encore les héritiers de la famille Pérez de Surcos et des personnages de *Los Golfos*, car ils luttent quotidiennement pour survivre et pour se nourrir. Preuve en est la place centrale de l'emblématique jambon qui, avant de devenir l'arme du crime, est l'objet de la convoitise familiale. Par ailleurs, le réfrigérateur vide impose son point de vue puisque la caméra est placée au fond de l'appareil électroménager qui semble observer les personnages. La nourriture est l'objet de constantes négociations au sein de la famille, en particulier avec la grand-mère qui garde ses précieuses madeleines sous clé.



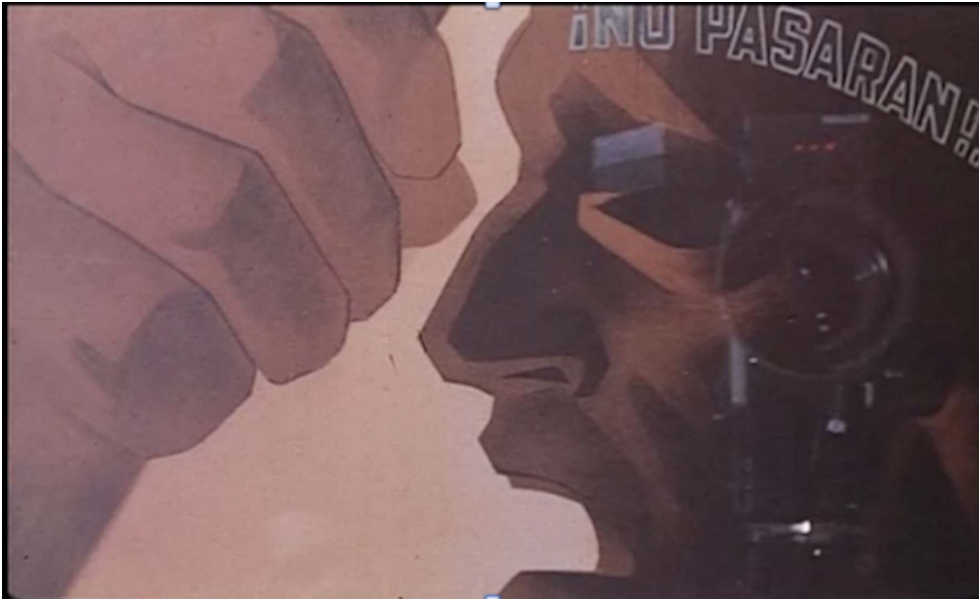
Le point de vue du réfrigérateur

Photogramme de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* ©DR

- 28 Cette vision assez sombre des Madrilènes, que seul l'humour d'Almodóvar permet de rendre supportable, rejoint en partie celle des films précédents et est sans doute également liée à la situation politique et économique de l'Espagne en 1983. Après le boom économique des années soixante, l'Espagne est en effet très affectée à partir de 1975 par la crise découlant des deux chocs pétroliers. À Madrid, comme dans tout le pays, le chômage augmente fortement et le secteur industriel décline au profit de celui des services. L'accablement qui étreint Gloria peut aussi constituer une évocation du *desencanto* propre à la période de la Transition. Ce découragement se répand en effet dans la population déçue par la transition démocratique, considérée par certains comme inaboutie, et rejoint le désenchantement intrinsèque à la *postmodernité*²². Ce sentiment peut être ressenti à travers le personnage désespéré de Gloria dont le seul objectif semble être de survivre dans un environnement hostile et sans espoir.
- 29 *Madrid* de Basilio Martín Patino, réalisé seulement trois ans plus tard, offre une réflexion sur la ville bien éloignée de la vision d'Almodóvar car il prête au contraire un souffle épique et plein d'entrain à la population madrilène. Le film opère une véritable personnification de la cité : les bâtiments, les places, les rues en constituant l'enveloppe corporelle et ses habitants en étant l'esprit et l'âme. Ce qui est particulièrement frappant

dans *Madrid*, c'est que ce film-essai développe, à travers les réflexions du protagoniste Hans, un cinéaste allemand venu à Madrid pour réaliser un documentaire sur la guerre civile, un discours sur le désir de créer une œuvre ouverte et plurivoque qui ne manipulerait pas les spectateurs. La combinaison, par Hans, de multiples points de vue sur le sujet traité, souvent mis en exergue par des contrastes voire des oppositions entre l'image et le son, a pour but de laisser une large place à la réflexion et d'offrir aux spectateurs la possibilité de construire leur propre vision. Néanmoins, ce désir semble finalement impossible à réaliser. Hans abandonne son projet de documentaire, non seulement parce que sa productrice tente de lui imposer une vision réductrice de la guerre civile, mais également parce qu'il ne parvient pas à trouver de solution pour éviter la manipulation de la réalité dans son film. En effet, toute prise de vue, tout montage d'image et de son entraîne irrévocablement un choix et un point de vue subjectif, donc une orientation voire une manipulation des spectateurs.

- 30 Paradoxalement, la vision des Madrilènes que propose *Madrid*, cette fois à travers une fiction construite à partir des choix cinématographiques de Basilio Martín Patino, constitue un véritable hymne à un peuple idéalisé. Si une certaine ambivalence est revendiquée par Hans, le double fictionnel du réalisateur, « Il serait intéressant de parler de la violence de ce peuple, de son agressivité »²³, les Madrilènes sont évoqués tout au long de *Madrid* comme un peuple courageux, défenseur de la liberté, accueillant, ouvert et animé d'un souffle créateur. Le film affiche l'intention de documenter la diversité des habitants de la ville. Il évoque les différentes strates sociales qui la composent depuis les habitants des bidonvilles jusqu'à la famille royale, en passant par un professeur (interprété par le philosophe Carlos París), un homme politique (le sénateur José Prat), un homme d'affaire et un diplomate (le philosophe Javier Sábada). Il présente ses différentes générations de la petite enfance à la vieillesse ainsi que leurs différents rapports à la mémoire. Malgré cette volonté de montrer la diversité des Madrilènes, l'image qui se dégage du film est paradoxalement très cohérente dans son enthousiasme et s'oppose aux visions beaucoup plus noires des autres œuvres du corpus.
- 31 La vision des Madrilènes de l'œuvre de Patino est celle d'un peuple animé par un idéal de liberté. Cette caractéristique essentielle de l'identité de la capitale se transmettrait non seulement de génération en génération mais également aux nouveaux arrivants que la ville serait toujours prête à accueillir. C'est cet idéal, ce souffle, qui a poussé les Madrilènes à résister aux troupes napoléoniennes en 1808, une date fondatrice, marquant selon Bartolomé Bennassar le début du rôle de premier plan du peuple de Madrid²⁴. Puis, par la suite, ce même élan leur a permis de se lancer dans les rues avec enthousiasme pour résister au soulèvement militaire en 1936, manifester pour la démocratie lors de la tentative de coup d'Etat du 23-F²⁵, ou encore contre la permanence de l'Espagne dans l'OTAN en 1986.



Un peuple qui lutte pour la liberté
Photogramme de *Madrid* ©DR

- 32 Le montage des images et du son permet d'effectuer des rapprochements de lieux et d'époques, en réalité éloignés, pour souligner la permanence de ce souffle épique. Citons, entre autres, le poème de Neruda écrit en hommage à la résistance du peuple de Madrid en 1936, *Madrid sola y solemne*, que récite un acteur en 1986 devant un écran sur lequel défilent des images de la réaction populaire au coup d'Etat du 23-F. Ce procédé récurrent permet de rapprocher plusieurs époques grâce à l'association des différentes matières filmiques et de conférer un caractère intemporel (voire anhistorique) à cet élan de résistance, tout au long de l'œuvre de Patino.
- 33 Cette volonté de combattre pour la liberté, qui se révèle également lorsque les habitants de la ville assistent massivement à l'enterrement de leur « père spirituel », le maire Enrique Tierno Galván, est intimement liée à la deuxième grande caractérisation du peuple madrilène : cordial, accueillant et toujours prêt à se divertir (« liberté et amitié vont de pair avec leur rêve de progrès »²⁶ affirme José Prat dans le film), une caractéristique qui est illustrée par toutes les manifestations populaires festives et par la musique qui transforme en ballet un entraînement militaire de jeunes républicains et les habitantes d'une *corrala*, cet édifice typiquement madrilène, en chanteuses de Zarzuela. L'utilisation de la musique populaire, telle que le *sainete lírico La Revoltosa*²⁷ ou encore la célèbre *Verbena de la Paloma*²⁸, une œuvre emblématique du *Género chico* (œuvres courtes en un acte) et du *Madrid castizo*, composée en 1894 et adaptée trois fois au cinéma²⁹, unit les différentes époques et revendique ces Madrilènes *castizos* et populaires, longtemps récupérés par les films à caractère *costumbrista* favorisés par le régime franquiste.



Les Madrilènes *castizos*

- 34 Les Madrilènes du long métrage de Martín Patino sont avant tout accueillants, dans cette ville dont la population est formée de vagues successives d'immigration, intérieure puis extérieure. Les étrangers, de Hemingway à Hans lui-même, y sont accueillis les bras ouverts et peuvent même devenir à leur tour de véritables Madrilènes au sein de cette ville du *melting pot*. Javier Sábada affirme d'ailleurs :

Tu ne dois pas t'étonner que des hommes du monde entier soient venus se battre ici. Être à Madrid, c'est déjà être de Madrid. Il est difficile de se sentir étranger ici. Cette ville attire sans que l'on sache très bien pourquoi³⁰.

- 35 Martín Patino, originaire de Salamanque, a vécu lui-même cette expérience dans sa ville d'adoption³¹.

- 36 Enfin les Madrilènes sont un peuple de créateurs : les plus grands génies ont créé à Madrid selon Carlos París que rencontre Hans en haut de l'*Edificio España* alors qu'un plan général et un mouvement panoramique découvrent le labyrinthe de la ville en contrebas qui semble danser au rythme du *chotis*³² de la zarzuela *La Gran vía*. Cette œuvre, composée en 1886 à l'occasion d'un des projets de construction de la *Gran vía* madrilène, constitue un commentaire musical de la création même de la ville puisque les rues y sont personnifiées et donnent leur opinion sur la naissance de la nouvelle voie. La zarzuela force d'ailleurs l'admiration de Nietzsche en personne car selon José Prat :

Le *género chico*, celui de la zarzuela espagnole, un genre essentiellement madrilène est un exemple étonnant, et en un sens symbolique du génie créateur de Madrid dans la modestie et dans l'inspiration naturelle³³.

- 37 Tout au long du film, les arts sont étroitement associés au peuple de la ville dont émane un souffle créateur qui a inspiré les plus grands : Goya avec le *Tres de mayo* rendant hommage à la bravoure du peuple en 1808, la musique madrilène qui en est l'émanation, la poésie de Neruda, mais également le film de Hans ainsi que le métarécit de Basilio Martín Patino.

- 38 Cette image des Madrilènes constitue l'un des éléments fondamentaux de la construction de l'espace de la capitale : une ville chaleureuse et populaire, cordiale, dans laquelle on peut voir, en partie, le reflet de la situation du pays au milieu des années 1980. L'année 1986 marque en effet la fin de la transition démocratique, l'intégration de l'Espagne dans l'Europe et le début d'une période de grande prospérité économique qui va se prolonger jusqu'en 1993. Le pays et la ville ont changé, Enrique Tierno Galván a contribué à faire de la capitale une cité soucieuse de ses habitants et de la préservation de son patrimoine urbain³⁴. Il n'est donc pas étonnant que le film de Patino, produit dans cette période faste de l'histoire de la capitale, montre une vision optimiste et enthousiaste de Madrid et de ses habitants.
- 39 En revanche, les deux films des années quatre-vingt-dix, réalisés douze et quinze ans plus tard, alors que le pays commence à ressentir les effets d'une nouvelle crise économique, offrent des visions contrastées, mais de nouveau assez sombres, de la ville et des Madrilènes. Si l'évocation apocalyptique de *El día de la Bestia* est éloignée de l'esthétique du film *Barrio* de Fernando León de Aranoa, proche de la veine du réalisme social espagnol, les œuvres intègrent toutes deux certaines caractéristiques récentes de la ville et de ses habitants. En particulier, dans les années quatre-vingt-dix, être madrilène ne signifie plus seulement être originaire des provinces espagnoles mais également provenir d'espaces plus lointains au-delà des frontières nationales. En outre, la solidarité et la convivialité ont largement disparu de la ville, dont les habitants semblent à nouveau déshumanisés par la domination de la société de consommation et du capitalisme triomphant qui exploite les nouveaux marginaux.

***El día de la Bestia* et *Barrio* : une ville déshumanisée et de nouveaux Madrilènes venus d'ailleurs**

- 40 Au milieu des années quatre-vingt-dix, les habitants du Madrid de *El día de la bestia* sont caractérisés par l'indifférence et par un manque total de solidarité : l'individualisme de l'ère postmoderne est à son comble dans cette mégalopole violente et futuriste. La foule, qui peuple à nouveau les rues de la capitale, apparaît comme une masse docile, canalisée vers ce qui semble être devenu le but ultime de la société : la consommation et son temple, le grand magasin. Plusieurs séquences illustrent cet aspect de la foule madrilène pour laquelle la violence semble être un simple détail de la vie quotidienne. Au début du film, la police agresse brutalement des immigrés maghrébins parmi les passants indifférents qui s'écartent comme si de rien n'était. Plus tard, Ángel, le prêtre protagoniste, est poursuivi par des vigiles qui l'ont sauvagement frappé et blessé. Ensanglanté, il s'enfuit et erre au milieu de la foule indifférente, cadrée en plongée par un plan d'ensemble accompagné d'un mouvement panoramique qui souligne une marche inexorable et mécanique de la multitude vers le temple de la consommation, ironiquement accompagné de la mélodie *Jingle Bells*.
- 41 Dans le film, cette indifférence au sort des plus démunis est caractéristique des classes populaires, chez lesquelles elle se transforme facilement en rejet et en haine, comme c'est le cas pour la mère raciste de José Mari, le fidèle compagnon du protagoniste. Les classes aisées ne sont pas en reste car elles vivent dans des immeubles luxueux, tel l'emblématique *Edificio Carrión*, marqués par la société de consommation à l'image des immenses annonces publicitaires en néon qui dominent la ville. Ces bourgeois se

réfugient dans des édifices luxueux, à l'ambiance aseptisée, qui les protègent du monde extérieur, tout comme les classes populaires, barricadées dans de véritables forteresses.



Les habitats forteresses

Photogramme de *El día de la bestia* ©DR

- 42 Enfin, les nouveaux Madrilènes, les étrangers, présentent un double aspect. D'une part le professeur Cavan et ses collègues italiens de la télévision – une parodie de la chaîne *Telecinco*³⁵ – s'intègrent aux classes les plus aisées de la société et pourraient être qualifiés d'expatriés. D'autre part, les laissés-pour-compte, les immigrés, sont les boucs émissaires de la société en crise. Ces nouveaux marginaux se trouvent dans le centre de la grande ville aux pieds des immeubles et des tours, symboles de pouvoir. Dès l'arrivée d'Ángel à la Puerta de Europa, les angles de prise de vue soulignent l'opposition entre la verticalité triomphante du pouvoir et les indigents qui vivent à même le sol. Par la suite, lors des errances du prêtre dans la ville, un plan d'ensemble montre le monument à la découverte de l'Amérique³⁶ qui écrase visuellement les indigents de sa masse imposante alors qu'au loin se dresse la statue de Christophe Colomb, au sommet d'une colonne sur la place éponyme. On peut y voir la double évocation d'un pouvoir écrasant. Les peuples conquis et soumis hier, sont à présent exploités dans « la mère patrie ». A la fin du film, la famille d'indigents qui dort aux pieds des immenses tours K10³⁷ alors encore en construction, est

sauvagement assassinée. Ce plan des corps au milieu des cartons n'est pas sans évoquer la fin tragique de Paco dans *Los Golfos*, réduit à un débris parmi les débris.



Les indigents morts sous les cartons

Photogramme de *El día de la bestia* ©DR

- 43 Dans ce film, une opposition verticale entre le haut (le pouvoir et l'argent) et le bas (les déshérités exploités) est à nouveau activée. Ce motif existait déjà dans *Los Golfos* et renvoie à la dualité fondatrice de la ville au cinéma, celle de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) entre la cité souterraine et aérienne, la partie supérieure vivant aux dépens de la ville inférieure qu'elle exploite.
- 44 Ces nouvelles caractéristiques des Madrilènes, évoquées dans le film d'Alex de la Iglesia, prennent leur source dans une évolution sociologique de la ville puisque l'arrivée progressive d'immigrants à partir des années quatre-vingt s'accroît dans les années quatre-vingt-dix. La crise économique et l'augmentation du chômage provoquent l'apparition de groupuscules d'extrême droite qui rendent les immigrants responsables de tous les maux dont souffre le pays, comme c'est le cas de *Limpia Madrid* dans le film. À partir du début des années quatre-vingt-dix, des crimes racistes sont commis contre les immigrants. Lucrecia Pérez, une jeune Dominicaine est assassinée en 1992 par ces groupes d'extrême droite. Ce meurtre sera suivi de nombreux autres, perpétrés contre des immigrants et des minorités ethniques.
- 45 Selon Xavier Casals³⁸, l'idéologie de l'extrême droite des années quatre-vingt-dix est syncrétique, chaotique et proche du néonazisme. Cependant, dans *El Día de la Bestia*, ses adeptes adoptent une apparence de *pijos madrileños* (bon chic bon genre) qui renvoie beaucoup plus à l'image d'une bourgeoisie nostalgique du franquisme à laquelle ils sont clairement assimilés. À la même époque, ces crimes racistes ont été à l'origine de plusieurs films qui dénoncent la violence dont sont victimes les collectifs marginalisés. Citons, entre autres, *Taxi* de Saura en 1996 dans lequel un groupe de chauffeurs de taxi néofascistes décide de « nettoyer » la ville de ses marginaux, ou encore le téléfilm *Lucrecia* (1996) de Mariano Barroso sur l'assassinat de Lucrecia Pérez.
- 46 *Barrio*, le film de Fernando León de Aranoa a été réalisé trois ans plus tard, en 1998. Considéré comme une œuvre appartenant au nouveau cinéma social espagnol, une veine qui commence en Espagne avec *Las Cartas de Alou* (1990) de Monxto Armendáriz et qui s'oppose à l'esthétique postmoderne complexe de Alex de la Iglesia, le film présente

néanmoins des points communs avec *El Día de la bestia*, en particulier dans son évocation des nouveaux Madrilènes ainsi que dans sa dénonciation de leur exploitation et des mauvais traitements auxquels ils sont soumis.

- 47 La classe populaire de *Barrio*, à laquelle appartiennent les protagonistes et leurs familles ne vit plus aux portes de la ville, derrière la M-30 comme Gloria et les siens quinze ans plus tôt dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, mais au-delà de la M-40 – la deuxième ceinture périphérique de la cité – dans ce grand Madrid périurbain né de l'incorporation des communes limitrophes de la capitale espagnole entre 1948 et 1954.
- 48 D'ailleurs, le Madrid du centre et surtout ses lieux emblématiques sont complètement absents de la ville représentée à l'écran, et les seuls Madrilènes dont le lieu de résidence – si l'on peut dire – est assez clairement désigné comme central, sont les immigrés qui survivent dans la station de métro désaffectée Chamberí, *la estación fantasma*, située sur la ligne 1 entre Iglesia et Bilbao. Ce centre souterrain constitue une autre évocation d'une *Metropolis* moderne où les immigrés, travailleurs exploités, sont enterrés dans le sous-sol des quartiers du centre. Le pouvoir, dressé à la surface de la ville, est passé aux mains des nantis et se nourrit de l'exploitation des déshérités. Cette domination est illustrée par les tours du quartier des affaires Azca, qui s'élèvent menaçantes dans la nuit madrilène. La séquence de la découverte de la station fantôme par les trois jeunes protagonistes présente une vision ambivalente de la situation des immigrés, à la fois infernale et émouvante. Les mélismes mélancoliques de la chanson Raí de Cheb Mami accompagnent les déambulations des adolescents stupéfaits par la misère qu'ils découvrent. Cette lamentation, associée à plusieurs travellings qui montrent les immigrés dans leurs habitats de fortune, constitue également une affirmation de leur dignité. En effet, lorsqu'elle passe d'une modalité intradiégétique à une modalité extradiégétique, la musique contribue à ouvrir et à élargir l'espace clos et étouffant du tunnel obscur. Elle renvoie également à une origine exotique, dignifiée par les contre-plongées en plan subjectif suivant le regard des adolescents qui traversent le lieu en marchant sur les voies.
- 49 Le centre-ville et ses habitants sont donc presque absents du film et lorsque les personnages errent dans des rues qui pourraient appartenir au cœur de la cité, la plupart du temps, le cadre resserré et la faible profondeur de champ ne permettent pas de distinguer leur environnement et les personnes qui pourraient en faire partie.
- 50 Les protagonistes sont assimilés à la périphérie où ils vivent et qui les emprisonne à nouveau dans des petites cases et derrière ses grilles. Plusieurs motifs visuels forment des grilles qui enferment les adolescents. Lors de la séquence où ils se trouvent sur un pont au-dessus de la M-40, une série de plans les montre, tels des prisonniers derrière les barreaux du parapet. Cette impression est renforcée par la faible profondeur de champ et par le cadre resserré. Par ailleurs, les blocs d'appartements aux persiennes fermées évoquent les immeubles du film d'Almodóvar.



Des appartements qui emprisonnent
Photogramme de *Barrio* ©DR

- 51 L'origine de ces Madrilènes de la périphérie n'est plus évoquée mais le caractère labyrinthique et tentaculaire des quartiers périurbains constitue également un élément d'enfermement. Le film a d'ailleurs été tourné dans une multitude de secteurs différents tels les quartiers de La Elipa, Carabanchel ou Villaverde, ce qui contribue à créer cette impression de dédales infinis dont il est impossible de sortir.
- 52 Les classes populaires de Madrid semblent donc reléguées de plus en plus loin du cœur de ville, dans une périphérie tentaculaire et oppressante, où la figure du terrain vague, cet entre-deux auquel étaient déjà assimilés les voyous de *Los Golfos* et qui apparaissait également dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, est récurrente.
- 53 La marginalité n'est plus située dans ces quartiers périphériques mais dans le sous-sol du centre-ville (les immigrés) ou enterrée également, mais aux confins de la périphérie, dans des lieux cauchemardesques qui ne font plus partie du *Barrio*. C'est là que se trouvent les toxicomanes qui, encore plus tragiquement que dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, sont devenus des loques humaines détruites par la drogue. Le pont de chemin de fer sous lequel ils vivent les écrase visuellement et le bruit tonitruant des trains qui passent au-dessus de leurs têtes transforme leur refuge en véritable enfer.
- 54 Signalons néanmoins que l'arrivée des immigrés permet la construction d'un espace des origines renouvelé, un ailleurs évoqué en particulier par la musique, puisque les racines rurales de l'immigration interne ne sont plus mentionnées ni représentées. Cet espace exotique, fabuleux et érotique est créé par l'imagination des adolescents et constitue pour eux un ailleurs fantasmatique, une échappatoire à l'enfermement du *Barrio* dont ils ne peuvent sortir que grâce à leur imagination.
- 55 Les visions cinématographiques des Madrilènes ont donc bien varié au cours des cinq décennies qui séparent *Surcos* de *Barrio*. Aux yeux des réalisateurs des six films étudiés être madrilène ou le devenir prend tour à tour des significations différentes car la ville accueille, absorbe, intègre mais rejette également dans une dialectique permanente entre mouvements centrifuges et centripètes. Certaines caractéristiques des habitants des espaces urbains et périurbains semblent disparaître et ressurgir au fil des années et en fonction du point de vue des réalisateurs et de la situation socioéconomique du pays. Les

classes populaires et la marginalité constituent cependant toujours le principal centre d'intérêt des cinéastes qui voient, tour à tour, dans les habitants de la ville, un puits de corruption, une masse aveugle et menaçante, animalisée par la pauvreté ou au contraire un peuple cordial, plein de verve et d'entrain, toujours prêt à se battre pour la liberté. La lutte quotidienne pour survivre dans une cité préindustrielle et soumise au joug de la dictature franquiste se prolonge dans l'image des Madrilènes dépeints par Almodóvar au début des années quatre-vingt, qui subissent le contrecoup de la crise économique puis dans les difficultés que rencontrent les immigrés dans les années quatre-vingt-dix. Au cours de la dernière décennie du xx^e siècle, les marginaux ne sont plus les mêmes, ce sont les toxicomanes, les indigents, laissés-pour-compte de la société de consommation mais aussi ces nouveaux arrivants, les immigrés venant du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne ou de l'Amérique latine qui se substituent, en bas de l'échelle sociale, aux générations précédentes issues de l'exode rural. En définitive, excepté dans la parenthèse optimiste et idéalisée du film de Martín Patino, il semble toujours difficile, voire impossible pour les plus déshérités de conquérir la ville et de devenir pleinement madrilènes car ils sont relégués à sa marge ou même dans ses entrailles, à l'image de la ville-Moloch de *Metropolis* qui se nourrit de l'exploitation des plus pauvres pour bâtir sa verticalité triomphante.

NOTES

1. Voir André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridien Klincksieck, 1993, p. 105-140.
2. Les films retenus dans le cadre de cet article sont ceux qui constituent le *corpus* d'étude proposé à l'Agrégation d'Espagnol (sessions 2014 et 2015) dans le cadre de la question « Madrid, du franquisme à la fin du xx^e siècle : enjeux urbanistiques, socio-culturels et politiques d'une ville en mutation. Visions cinématographiques des années 1950 aux années 2000 » : *Surcos* (1951) d'Antonio Nieves Conde, *Los Golfos* (1959) de Carlos Saura, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) de Pedro Almodóvar, *Madrid* (1987) de Basilio Martín Patino, *El Día de la bestia* (1995) d'Alex de la Iglesia, *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa.
3. Bartolomé BENNASSAR, *Histoire de Madrid*, Paris, Perrin, 2013, p. 238.
4. Miguel MARÍAS « Madrid » in Thierry JOUSSE, Thierry PAQUOT (dir.), *La ville au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2005, p. 464.
5. Voir à ce sujet Carlos F. HEREDERO, *Las Huellas del tiempo: Cine español 1951-1960*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1993, p. 287-384.
6. « Nos queremos como Dios manda ».
7. Voir sur ce point Marianne BLOCH-ROBIN, *Madrid, dans le cinéma de Carlos Saura*, Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi, Lyon, Le Grimh, 2013.
8. *Cante flamenco* en ré mineur interprété par le guitariste Perico del Lunar.
9. Entre 1950 et 1960, la population de la ville andalouse de Martos diminue très significativement en raison de l'exode rural.
10. « Simboliza esa España rural e incorrupta », Imanol ZUMALDE, « *Surcos* » in Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 296.

11. Néologisme calqué sur le terme « generalísimo » qui soulignait le lien de parenté qui le liait au général Franco et dont la traduction « Beau-frèrissime » reflète assez mal la saveur.
12. « Hay que hacer un Madrid nuevo. Lo que no quiere decir precisamente el gran Madrid en el sentido material y proletario de los ayuntamientos republicano-socialistas, sino el Madrid con la grandeza moral que corresponde a la España heroica. Un Madrid donde nunca más puedan cometerse las vilezas que aquí se cometieron en el dominio rojo », Jesús A. MARTÍNEZ (coord.), *Historia de España siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 53.
13. Agustín GÓMEZ GÓMEZ, « Campo e ideología en la ciudad de Surcos de Nieves Conde » in Pedro POYATO (ed.), *Clásicos del cine rural español*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2010, p. 81-101.
14. Marvin D'LUGO, *The films of Carlos Saura ; the practice of seeing*, Princeton, Princeton University Press, p. 35-37.
15. Luis DELTELL, *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, p. 266.
16. Ensemble de dix immeubles construits par José Banús, le maître d'œuvre du *Valle de los Caídos* et l'un des promoteurs qui a fait fortune sous le régime franquiste.
17. Depuis quelques années, paradoxalement, l'extension de la ville a rendu ces appartements attrayants pour une classe moyenne cherchant à ne pas trop s'éloigner du centre de la cité.
18. « Mire, me lo quiero llevar al pueblo sabe, para que correee por ahí por el patio con los gatos, las vecinas. Es que aquí en Madrid no podemos seguir... nos ahogamos ».
19. Cette image rappelle d'ailleurs le cheval perdu dans Madrid du film d'Edgar Neville, *El Último caballo* (1950), une évocation de la modernisation inexorable de la cité.
20. Pour plus de détails sur l'influence des *sainetes* dans le cinéma espagnol voir Juan Antonio CARRATALÁ, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
21. Citons par exemple *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958) ou *Don Lucio y el hermano Pío* (José Antonio Nieves Conde, 1960).
22. Voir à ce sujet : Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
23. « Sería interesante hablar sobre la violencia de este pueblo. Su agresividad ».
24. « La journée du 2 mai est en quelque sorte l'affirmation du peuple de Madrid comme porte-parole de la nation [...]. Le 2 mai 1808, qui n'a rien d'une émeute de subsistance ou d'une protestation sociale, est l'expression d'un choix populaire contre une usurpation », Bartolomé BENNASSAR, *Historia de Madrid*, Paris, Perrin, 2013, p. 150.
25. Rappelons que le 23 février 1981, le lieutenant colonel Tejero, accompagné d'un groupe de Gardes civils, a tenté un coup d'État contre la démocratie espagnole en faisant irruption à la Chambre des députés à Madrid.
26. « Libertad y amistad van juntos con su ilusión de progreso ».
27. *La Revoltosa* (1897) est une très célèbre saynète lyrique (*sainete lírico*) en un acte composée par José López Silva sur un livret de Carlos Fernández Shaw.
28. La musique de la *zarzuela*, dont la première eut lieu en 1894, a été composée par Tomás Bretón sur un livret de Ricardo de la Vega. Son titre évoque la célébration de la procession de la Vierge de la Paloma (la Colombe) le 15 Août.
29. *La Verbena de la Paloma* a été adaptée au cinéma en 1921, 1934 et 1963, respectivement par José Buchs, Benito Perojo et José Luis Saénz de Heredia.
30. « No tiene que asombrarte el que aquí acudieran a luchar hombres de todos los lugares del mundo. Estar en Madrid es ser ya de Madrid. Aquí es difícil sentirse extraño. Esta ciudad atrae sin saber muy bien por qué ».
31. C'est également une caractéristique que souligne Miguel Marías dans son article sur Madrid. Miguel MARÍAS, « Madrid » in Thierry JOUSSE, Thierry PAQUOT (dir.) *La ville au cinéma, op. cit.*, p. 463.

32. Danse introduite en Espagne au milieu du XIX^e siècle et devenue typiquement madrilène.
33. « El género chico, el de la zarzuela española, género esencialmente madrileño, es un caso asombroso, en cierto modo simbólico, del genio creador de Madrid en la modestia y en la inspiración natural ».
34. Voir pour plus de précisions Bernard BESSIÈRE, *Histoire de Madrid*, Paris, Fayard, 1996, p. 296-299.
35. La chaîne privée Telecinco, dont une partie du capital est détenu par Silvio Berlusconi par le biais du groupe Mediaset, commence à émettre en Espagne en 1990.
36. Œuvre inaugurée en 1977, conçue par Joaquín Vaquero Turcios, également auteur du monument réalisé en hommage aux soldats tombés lors de la prise de la Caserne de La Montaña en 1936 (1972).
37. Les deux tours KIO, d'une hauteur de 114 mètres et inclinées l'une vers l'autre, sont situées au nord du *Paseo de la Castellana* face à la *Plaza de Castilla*. Commandées par le *Kuwait Investment Office* – d'où l'acronyme qui les désigne –, elles ont été construites entre 1989 et 1996 et étaient donc inachevées au moment du tournage du film. Elles sont considérées comme un symbole de pouvoir financier et de corruption puisque leur construction a été liée à un scandale financier.
38. Xavier CASALS, *Ultrapatriotas, Extrema derecha y nacionalismo de la guerra fría a la era de la globalización*, Barcelone, Crítica, 2003, p. 255.

RÉSUMÉS

Dans la construction des espaces filmiques de la ville, les habitants constituent un élément clé, autant que les procédés filmiques visuel ou sonores. A travers six films emblématiques dont les dates de production se répartissent tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle, nous analysons de quelle manière évolue la représentation des Madrilènes, quels sont ses caractéristiques et son rôle dans la construction des espaces urbains et périurbains et la façon dont elle se transforme en fonction des différentes époques et des visions singulières des réalisateurs.

In the construction of the city filmic spaces, the inhabitants constitute a key element, as well as filmic processes, visual or sound. Through six emblematic films produced throughout the second half of 20th century, we analyze how the representation of Madrid inhabitants evolves, what its functions and characteristics are in the construction of urban and suburban spaces and how it changes depending of the time frame and the singular views of the film directors.

En la construcción de los espacios fílmicos de la ciudad, los habitantes constituyen un elemento clave tanto como los recursos fílmicos visuales o sonoros. A través de seis películas emblemáticas cuyas fechas de producción se reparten a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, analizamos cómo evoluciona la representación de los madrileños, cuáles son sus características y su papel en la construcción de los espacio urbanos y periurbanos y cómo cambia en función de las distintas épocas y de las visiones singulares de los directores.

INDEX

Index géographique : Madrid

Palabras claves : Madrileños, cine, ciudad, espacio urbano, espacio periurbano

Keywords : Madrid inhabitants, cinema, city, city dwellers, urban space, suburban space

Mots-clés : Madrilènes, cinéma, ville, espace urbain, espace périurbain

AUTEUR

MARIANNE BLOCH-ROBIN

Maître de conférences, Université Charles de Gaulle Lille-III CECILLE EA 4074