



HAL
open science

Violences et humiliations sexuelles dans 'Juego de amor prohibido' (1975) d'Eloy de la Iglesia : entre voyeurisme et politique sous le franquisme finissant

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Violences et humiliations sexuelles dans 'Juego de amor prohibido' (1975) d'Eloy de la Iglesia : entre voyeurisme et politique sous le franquisme finissant. Image et violence, Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique, Nov 2014, Lyon, France. hal-02949942

HAL Id: hal-02949942

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02949942>

Submitted on 26 Sep 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Emmanuel LE VAGUERESSE

**Violences et humiliations sexuelles dans *Juego de amor prohibido* (1975)
d'Eloy de la Iglesia : entre voyeurisme et politique sous le franquisme finissant**

Le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher.

*Le beau danger*¹

*Juego de amor prohibido*² est un film assez peu connu du réalisateur espagnol Eloy de la Iglesia (1944 – 2004), sorti en Espagne le 22 septembre 1975 (à Madrid) et le 2 février 1976 (à Barcelone), soit de part et d'autre de la mort du Général Franco, incarnant en cela, malgré tout, un cinéma du franquisme finissant, puisque la censure – la première des violences en jeu dans ce film – durerait encore jusqu'aux derniers mois de 1977.

En effet, si E. de la Iglesia, cinéaste récemment « retrouvé » et réévalué, tant en Espagne qu'en France, est un créateur qui manie souvent la violence dans les images qu'il soumet aux spectateurs de ses films, il le fait ici dans une perspective qui, censure oblige, doit être décryptée par le spectateur de son époque, ses images fonctionnant comme des « schibboleths » – ou signes de reconnaissance pour initiés – visuels, du « venin en doses camouflées »³ pour spectateurs *entendidos*.

À la différence des films réalisés sous la pleine Transition Démocratique, plus directs et explicites, voire didactiques, celui-ci joue avec le spectateur et avec la censure – qui mutila néanmoins le film –, usant de la violence, bien réelle dans les images, d'un point de vue allégorique (ici, politique), qui dépasse alors la seule violence physique – ou morale, également présente –, dans le but de critiquer en sous-main le régime du Caudillo... et aussi de toute forme de pouvoir institué, tout en résistant contre ce(s) pouvoir(s), comme y inviterait toute œuvre d'art⁴.

¹ Philipper Artières (éd.), *Le Beau danger : entretien avec Claude Bonnefoy / Michel Foucault*, Paris, EHESS, 2011, p. 67.

² Réalisé par Eloy de la Iglesia, scénario E. de la Iglesia, Juan Antonio Porto, Antonio Corencia, produit par Arturo González P.C., avec Javier Escrivá (don Luis), John Moulder-Brown (Miguel), Inma de Santis (Julia), Simón Andreu (Jaime), sortie à Madrid le 22.09.1975 et à Barcelone le 02.02.1976, pour un total de 698.563 spectateurs (source : mcu.es).

³ Pour reprendre en le traduisant le titre de l'ouvrage de Xavier Valiño sur la censure des disques de *pop rock* sous le franquisme : *Veneno en dosis camufladas*, Lérida, Milenio, 2012.

⁴ « L'œuvre d'art n'est pas un moyen de communication. [...] En revanche, en revanche : il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui, il y a quelque chose à faire avec l'information et la communication. Oui : à titre d'acte de résistance », selon Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée à la FEMIS en mars 1997, dans Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1996 et 2004).

C'est ce que nous allons étudier à présent, tout en gardant en tête que ce film n'échappe pas, malgré la censure, qui pousse à l'« inter-dit » (Lacan) dans le langage artistique, à une particularité du cinéma de son auteur, à savoir une fascination ambiguë pour le voyeurisme, qu'il transmet à son spectateur, précisément autour des images de violences et d'humiliations, surtout à caractère sexuel, et plus spécifiquement sado-masochiste, nous renvoyant alors à nos propres pulsions scopiques, quitte à les déjouer ou à s'en jouer, comme on le verra.

Ce quasi-huis clos⁵ raconte l'histoire d'un quatuor un peu particulier, puisqu'il est constitué : d'un dandy richissime, don Luis (Javier Escrivá), qui donne des cours de littérature à l'Université pour son seul plaisir, et habite dans un somptueux manoir au décor raffiné, aux alentours de Madrid ; de son homme à tout faire, Jaime (Simón Andreu), dont on apprend que don Luis le cloître dans sa demeure pour lui éviter des désagréments avec la police, dus à un passé trouble, et avec qui il entretient des rapports d'amour-haine parfois violents, physiquement et moralement, proches d'une relation sado-masochiste, et auxquels leur différence de classe n'est pas étrangère ; enfin, d'un autre couple, de jeunes tourtereaux en fugue, deux étudiants de don Luis, Miguel (John Moulder-Brown) et Julia (Inma de Santis), qui se retrouvent séquestrés chez lui après avoir été pris en auto-stop par leur professeur, lequel les soumet à une série de violences et d'humiliations dans un but dément : les protéger, malgré eux, de la médiocrité du monde (moderne) dont ils seraient les victimes consentantes autant qu'inconscientes...

Avant que le jeu ne se retourne contre don Luis, à peu près à la moitié du film, lorsque, obligé de quitter sa demeure pour aller faire ses cours à la fin des vacances universitaires, il est à son retour la victime, cette fois, d'une trahison de la part de Jaime, associé aux deux jeunes gens, pour se partager le pouvoir, le trio l'enfermant à son tour. Le film s'achève, ou presque, sur le suicide de don Luis dans sa cave-prison, les rôles initiaux se trouvant définitivement inversés lorsque l'on voit, dans les toutes dernières images, la jeune fille et ses « deux hommes », formant alors un « trouple » – comme on dit aujourd'hui pour signifier le « ménage à trois » – dans le même lit. C'est même la jeune fille, Julia, que l'on a vue quelques instants auparavant en imperméable noir digne de la Gestapo, elle qui était auparavant la plus craintive des quatre, qui domine désormais les deux mâles, cette Julia devenant en quelque sorte le « Jules » (César, bien sûr) de la microsociété qui vivra en vase clos.

⁵ Il y a beaucoup de lieux clos métaphoriques et/ou métonymiques chez E. de la Iglesia, mais aussi dans le cinéma espagnol « résistant » de l'époque, pour dire l'enfermement des citoyens dans le pays, que ce soit avant ou pendant la Transition : de *La residencia* (Narciso Ibañez Serrador, 1969) à *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), en passant par *Algo amargo en la boca* (E. de la Iglesia, 1969) ou, un peu plus tard même, *Otra vuelta de tuerca* (E. de la Iglesia, 1985).

La critique du pouvoir politique dictatorial encore aux mains de la momie dangereuse qu'est Franco est allégorique, certes, comme chez un Saura à la même époque (*El jardín de las delicias*, 1970), voire, d'une manière encore plus violente et sexuelle, celle du pouvoir fasciste de l'éphémère République de Salò chez un Pasolini (*Salo ou les 120 journées de Sodome* [*Salò o le 120 giornate di Sodoma*], 1975), mais elle a parfaitement été comprise par les censeurs, qui ont massacré à plusieurs reprises et le scénario et le film une fois achevé⁶.

Si, dans les précédents films d'Eloy de la Iglesia en butte à la censure, les comités de « sages » vitupéraient la violence physique du réalisateur dans ses images, comme c'était déjà le cas dans son *thriller* horrifique et *gore* de 1973 intitulé *La semana del asesino*, les censeurs s'insurgent ici contre la lecture assez évidente qui sera faite par les spectateurs de cette fable, où don Luis représente Franco ou, du moins, tout pouvoir autoritaire qui prive ses sujets de liberté.

Le professeur réactionnaire écoute à plein volume du Wagner, dont la violence et la véhémence de la musique sont mises en relief par une augmentation, du moins nous semble-t-il, dudit volume, à chaque fois que résonnent les notes des morceaux dans le film. La musique de Wagner incarne ici, bien entendu, un art qui reflète la volonté de puissance face aux faibles, que don Luis exècre.

Les censeurs franquistes critiquèrent le tour que prend le film lorsque l'on voit les anciennes victimes prendre la place du bourreau, l'anéantissant au passage, et reproduire ses violences et sa coercition, ses jeux pervers et sa volonté d'humiliation, comme si l'être humain ne pouvait qu'être pris dans cet éternel retour de la violence et du désir de domination, notamment dans les rapports de classes⁷. Au passage, alors que tout le pays à l'époque savait que le vieux Général allait bientôt passer l'arme à gauche et qu'un avenir sans lui, donc peut-être (sans doute ?) plus ouvert, allait bientôt se présenter, Eloy de la Iglesia se montre particulièrement pessimiste face à cette transition qui s'annonce : les bourreaux et les chefs seront peut-être bientôt morts ou chassés, mais il y en aura d'autres, et, précisément, ce seront les anciennes victimes. Mais nous y reviendrons.

Étudions à présent quelques scènes où cette violence est manifeste à l'écran, et penchons-nous sur la signification qu'a probablement voulu leur donner le réalisateur. On distinguera certes,

⁶ Cf. l'analyse des rapports de censure – mais aussi de la genèse et de la réception du long métrage – de Laureano Montero dans sa Thèse de Doctorat, *Le Cinéma d'Eloy de la Iglesia : Marginalité et transgression*, Dijon, Université de Bourgogne, 2014, p. 97-105 (inédit). Cf. son analyse, inspirée, de la figure de don Luis, dans le sous-chapitre « Don Luis, la perversité du pouvoir », p. 271-276, et ses pages sur la violence dans les films d'E. de la Iglesia, notamment pp. 468-469 et pp. 495-507, respectivement avant et pendant la Transition, et spécialement p. 512-517 pour les violences politiques sous cette dernière.

⁷ Par ailleurs, thème clé de la filmographie d'E. de la Iglesia.

initialement, la violence physique et la violence morale, mais l'on verra rapidement que leur but commun, à savoir humilier et contraindre, est le même. Pour ce qui est de la violence physique, elle s'exerce, dans la première moitié du film, aussi bien de la part de don Luis contre les deux jeunes gens que, plus étonnamment pour le spectateur, dans un premier temps du moins, contre son amant Jaime, finalement lui aussi reclus par le monstre, le tyran, qui est donc également tyran domestique.

On voit don Luis, tôt dans le film, frapper son majordome et amant Jaime, mais on voit aussi ce dernier lui répondre par un autre coup plus fort porté dans le ventre du professeur... avant de passer à la scène suivante où les deux hommes, apparemment réconciliés, partagent une complicité tendre lors de la scène où don Luis peigne Jaime : cette relation sadomasochiste trouble le spectateur, qui y voit peut-être, simplement, l'ambivalence de la violence dans les rapports de couple, mais aussi, si l'on va jusqu'au bout de ce raisonnement appliqué à plus grande échelle, une allégorie du paternalisme vicieux du régime, qui alterne réprimandes et gestes d'« affection » envers son peuple.

Pour ce qui concerne les images de violence proposées, dans le film, entre don Luis et les deux jeunes gens, lequel film abonde en fortes claques, portées de manière récurrente par le professeur envers le jeune homme, on mentionnera simplement celle où don Luis oblige Miguel à fouetter Julia avec une cravache, s'il ne veut pas être abattu lui-même d'un coup de revolver, imitant en cela les pires « choix » proposés par les tortionnaires fascistes et nazis à leurs victimes pour sauver, peut-être, leur peau... Miguel, après avoir refusé puis hésité, s'exécute et fouette en pleurant son amie, ce qui suffit au plaisir de don Luis, qui l'arrête promptement, ayant testé positivement la capacité de l'homme à faire souffrir celui/celle qu'il aime pour éviter sa propre mort.

On rappelle alors que Julia endossera bientôt le rôle de la maîtresse-femme, progressivement, et ce, notamment face aux doutes de Miguel quant à la nécessité de prendre la place du professeur déchu et de rester vivre reclus à trois dans le manoir : chez Eloy de la Iglesia, les situations s'inversent peut-être, mais elles se répètent surtout, en un éternel retour de la domination-répression de l'Autre, même dans un couple, et *a fortiori* à l'échelle d'une société tout entière, d'un point de vue politique, métaphorisé, comme souvent chez lui, par la domination dans les rapports sexuels.

Pour ce qui est, à présent, de la violence morale montrée dans le film, en jeu également dans la première moitié du film, entre don Luis et (contre) Jaime, comme entre don Luis et (contre) les deux jeunes gens, on citera le dialogue initial entre don Luis et Jaime, où le tyran reproche à celui qu'il semble néanmoins « aimer » de procéder à ses soins d'hygiène dans la cuisine,

avant de se rétracter de manière mielleuse, devant l'acceptation résignée de Jaime, soufflant ainsi le chaud et le froid en un vrai jeu perturbant, psychologiquement parlant, au sein du couple.

Plus tard, don Luis se livrera, aidé par Jaime, à un jeu particulièrement pervers, puisqu'il feindra de laisser à la disposition des deux jeunes gens encore reclus un revolver, allant jusqu'à proposer à Miguel de lui tirer dessus et de le tuer, s'il se sent capable de le faire... alors que ce revolver n'est qu'un accessoire de farces et attrapes. Le spectateur est abusé lui aussi par la tension et la violence morale de cette scène où Miguel se décide à tirer sur son geôlier, ne sachant pas que ce revolver est factice. On verra plus loin que le réalisateur lui-même s'amuse, non sans perversité, avec les attentes du spectateur face à cette violence et cette tension permanentes.

Dans la seconde moitié du film, la violence, tant physique que morale, est par conséquent « inversée » quant à la distribution sujet/objet de ces maltraitances, mais elle marque d'autant plus le spectateur que ce dernier a été habitué à voir évoluer des rôles bien définis, dans la première moitié de l'histoire. Il ne peut donc qu'être frappé par la facilité avec laquelle Jaime, mais surtout Miguel et Julia, endossent le rôle des gardiens, puis bourreaux ou tortionnaires. Le fait qu'une femme devienne bourreau n'est d'ailleurs pas une bonne nouvelle pour la société, puisqu'elle reproduit fort bien la domination patriarcale, simplement en s'y substituant en tant que femme...

Mais lorsque Julia « assiste » don Luis dans son suicide, il s'agit aussi d'un « passage de témoin » entre le dictateur symbolique qui, ayant compris que son heure a sonné et qu'il a trouvé plus fort que lui, passe la main en donnant des conseils tétalogènes à son/sa successeur(e), qui l'a vaincu, mais laissant en quelque sorte son héritage en de fort bonnes (ou mauvaises) mains.

Jaime n'hésite donc pas à mettre en joue son ancien amant et maître, pour l'enfermer dans la cave, comme celui-ci avait procédé auparavant avec les deux jeunes gens, puis il piétine avec ses deux nouveaux complices les disques de Wagner aimés par don Luis, notamment le bien nommé, ici, *Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*, 1876), titre que l'on peut l'apercevoir brièvement sur une pochette à terre, en espagnol (*El ocaso de los dioses*). Et, toujours avec l'aide des deux jeunes, on voit l'ancien homme de peine détruire violemment le décor raffiné, les objets anciens et précieux du manoir, pour y substituer un décor et de la musique *pop* propres à l'époque échevelée des *seventies*⁸.

⁸ L'irruption du *pop* due à des jeunes gens « modernes » chez un vieil aristocrate est peut-être un écho du récent, à l'époque, *Violence et passion* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) de Luchino Visconti. Notons aussi que

Mais, plus signifiante encore, dans cette redistribution des rôles et de la violence, une fois don Luis mort, est la place prépondérante que prend peu à peu Julia, laquelle commence à tromper Miguel avec Jaime – qui s'avère bisexuel –, pour ensuite railler ledit Miguel quand ce dernier avoue préférer l'argent qu'ils ont soutiré à don Luis avant sa mort et les libertés que cet argent pourrait leur procurer à tous, une fois dehors, face à la perspective d'une vie à trois enfermés dans la somptueuse demeure.

Julia souhaite au contraire rester au manoir et régner sur ses (deux) « sujets », qu'elle assujettit encore davantage par le sexe, comme la dernière image d'elle, citée plus haut, allongée les yeux grands ouverts dans le lit de la maison au milieu des deux hommes endormis, le prouve assez.

En cela, les jeux érotiques sado-masochistes auxquels on la voit se livrer avec ses deux hommes, où, nue dans le lit, elle se fait brûler par la cire des bougies qu'ils manient, signifie sans doute que la violence n'est plus subie, mais acceptée et source de plaisir, et ce jeu SM à trois est revendiqué, désiré et mis en pratique par l'ancienne « oie blanche » et nouvelle *vamp* des deux mâles. La marge est donc ténue entre le plaisir et la souffrance engendrés par cette violence infligée au corps.

Lorsque, enfin, le « faible » Miguel veut appeler les urgences pour sauver l'agonisant don Luis – lequel, alors, n'est pas encore tout à fait mort –, Jaime s'y oppose avec violence et tous deux se battent avec virulence, mais non sans humour moqueur, à l'écoute de la musique proposée par le réalisateur... de la *pop*⁹. Mais, comme dans le cas de la première bataille physique entre don Luis et Jaime au début du film, les deux hommes finissent par tomber dans les bras l'un de l'autre, s'enivrer et terminer... au lit, sur une image, certes furtive, permise étrangement par la censure.

La distance est à nouveau mince entre jouissance et douleur, et le sens de la violence ambigu, puisqu'elle mène *in fine* au plaisir : comme plus tôt entre don Luis et Jaime, les corps à corps de la lutte se muent en corps à corps ludiques, complices, puis sans doute amoureux – la musique devient en effet sensuelle –, une fois la démonstration faite par ces coqs, comme le leur dit ironiquement Julia, de leur virilité. Mais après tout, ces deux combats, du viril guerrier et du séducteur impétueux, ne se rejoignent-ils pas, puisque : « en arabe classique, le mot

le trio se livre à un saccage sur fond de musique *pop* – joué aussi fort que Wagner et avec la même stridence et la même violence – qui sous-entend que la « nouvelle société », en fait de consommation, symbolisée par ces jeunes gens ne vaut pas mieux que l'ancienne, la réactionnaire.

⁹ Avec de brefs inserts d'images issues de la culture *pop* de l'époque, des Beatles à Brigitte Bardot, ce qui montre à nouveau (cf. note précédente) que cette société, derrière l'aspect gaguesque produit par le montage ici proposé, est empreinte néanmoins de la même violence, derrière ce *pop* faussement chatoyant et léger.

“fitna” signifie à la fois séduction et désordre, guerre civile – celle qui peut déchirer un individu aussi bien qu’une cité »¹⁰ ?

Ajoutons que Julia, à la toute fin du film, décide pour tous les trois – avec un aplomb que les deux mâles, comme anesthésiés, ne discutent plus – que le décor ancien, vandalisé par eux, doit être rétabli. Le spectateur retrouve alors la violence du début dans ce regard final, décidé, dur, de Julia, mais aussi dans la musique violente de Wagner qui se fait à nouveau entendre à pleins baffles, démarrant ainsi le générique de fin. Combien de mouches tomberont-elles donc dans la toile d’araignée de ces nouveaux prédateurs, dans ce manoir à nouveau maudit ? Sans doute encore beaucoup : rien ne changera donc intrinsèquement dans ce manoir-Espagne, où le chef a simplement changé de sexe, semble dire le cinéaste...

Mais on notera également que Julia a conservé le revolver, symbole (éminemment phallique) du pouvoir, de la violence, de la contrainte sur l’autre, comme le lui avait conseillé don Luis avant de mourir. Les deux hommes n’en peuvent mais et se retrouvent pris dans ses rets, sans même s’en être rendu compte, bien que la résignation que l’on croit déceler sur le visage de Miguel semble signifier qu’il se sait lui aussi un vaincu reclus...

Mais cette analyse ne serait pas complète sans une ultime réflexion sur ces images de violence et d’humiliations. On se doit de faire un sort à la création par le cinéaste d’un long plan-séquence, une scène de violence, morale et physique (ou au moins promise comme telle), qui « joue », de manière elle-même perverse, avec le spectateur, en écho aux pratiques des personnages du Marquis de Sade : au premier tiers du film, en effet, don Luis, en présence de Jaime et devant Julia, demande à Miguel, mis en joue par le majordome, de se déshabiller pour lui administrer une « correction » à l’aide d’une cravache.

Lorsque Miguel s’exécute, ôtant sa chemise et baissant son pantalon pour recevoir sur les fesses les coups de badine humiliants, c’est le corps musclé et sec du jeune acteur anglais John Moulder-Brown qu’une partie du spectatortat (féminin ou gay) voit offert et dénudé¹¹. Eloy de la Iglesia joue ainsi avec les attentes voyeuristes de ce spectatortat, en faisant demander par don Luis au jeune homme d’ôter également son slip, se permettant même de faire dire par don Luis au jeune homme de ne pas être « mal pensado », ce qui est un

¹⁰ Mohamed Leftah, *Le Dernier Combat du capitain Ni’mat*, Paris, La Différence, 2011, p. 17.

¹¹ Les clins d’œil à un spectatortat gay commencent timidement, à cette époque, dans le cinéma espagnol. E. de la Iglesia en a été le précurseur, dans *La semana del asesino*, avec l’apparition d’un personnage nommé Néstor. Quant à l’acteur John Moulder-Brown (n. 1953), il était connu en Espagne pour ses rôles dans des films hispaniques populaires et/ou de genre (*La residencia*, déjà cité ; *La madrastra*, Roberto Gavaldón, 1974) et internationaux (*Ludwig-Le Crépuscule des Dieux [Ludwig]*, Luchino Visconti, 1972), devenant bientôt une icône de cinéma.

avertissement ironique pour le spectateur¹². Mais, lorsque celui-ci baisse en effet son sous-vêtement pour subir les sévices annoncés, non seulement il est cadré à partir de ce que l'on appelle la (bien nommée ici) « ceinture d'Apollon », ne laissant guère que deviner le fruit défendu, mais encore, dans cette position de nudité humiliante, il n'est même pas fouetté par don Luis, qui voulait seulement le rabaisser et mettre une nouvelle fois à l'épreuve son degré d'obéissance : lui révélant le pourquoi de ce simulacre, il lui demande donc immédiatement de se rhabiller.

Cette scène est une véritable réflexion par mise en abyme sur le statut de l'image et un jeu de cache-cache avec la censure *via* de véritables anagrammes, paragrammes et hypogrammes visuels, mais l'on fera néanmoins observer que la censure a bon dos et qu'elle n'intervint pas, en réalité, sur cette scène, qu'elle laissa « exister ». Il faut donc dépasser ce degré-ci d'analyse et remarquer que le jeu se fait surtout, de la part du cinéaste, avec le spectateur, pour flatter et dans le même temps frustrer ses pulsions scopiques sadiennes-sadiques – car nous le sommes, frustrés, de cette promesse non tenue de *destape* intégral et frontal, bien que nous en ayons sans doute un peu honte –, pulsions qui se repaissent de la violence montrée dans toute œuvre filmée, fictionnelle ou documentaire.

À partir d'une contrainte politique institutionnalisée, la contrainte censoriale, qu'il retourne à son profit, comme il le fit souvent dans sa carrière, le réalisateur maîtrise donc cette dialectique du voiler/dévoiler pour renvoyer le spectateur à son propre désir d'être un bourreau par procuration, de voir en effet la violence, notamment sexuelle, déployée sur l'écran¹³. Au passage, lui aussi, le réalisateur, se fait bourreau et tyran, arrêtant le jeu à sa guise avec nous, comme don Luis avec Miguel.

Cette scène n'est d'ailleurs pas un hapax et elle est à relier avec d'autres scènes où, dans ce film, comme à son habitude¹⁴, Eloy de la Iglesia joue avec les pulsions scopiques et les attentes, de ce point de vue-là, du spectateur. On pense à la scène SM des bougies, précédemment citée, coulant sur le dos nu de Julia, étonnamment laissée quelques secondes visible par cette censure.

Enfin, que toutes ces scènes voyeuristes soient liées à la violence montre assez que derrière le sexe, pour le réalisateur, se cache toujours la violence, car les rapports sexuels sont des

¹² En effet, dans la diégèse, don Luis est manifestement homosexuel. Mais il n'atteint pas à l'honneur de Miguel, pour des raisons probablement extra-diégétiques : la censure. Il y a donc un premier clin d'œil aux spectateurs, spécialement les gays, dans ce sous-entendu : don Luis ne peut aller plus loin, et moi (cinéaste), non plus, à cause des censeurs...

¹³ On pense, à un bien plus haut degré, au jeu exacerbé de Michael Haneke dans son *Funny Games* de 1997.

¹⁴ Lire sur ce sujet du voyeurisme auctorial et spectatorial chez le cinéaste Maxime Breysse dans *Le Cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2*, Paris, Publibook, 2011, notamment p. 139-155.

rapports de pouvoir, et ils allégorisent ici, précisément, les rapports de pouvoir dominant-dominé chers au réalisateur dans nombre de ses films, comme on l'a dit plus haut. Que ces rapports s'inversent *in fine* entre les différents personnages ne fait que confirmer, en réalité, qu'ils sont toujours de cet ordre-là de domination, comme dans les domaines politique, culturel, social ou économique.

En conclusion, on dira que, en cette période de franquisme finissant et de censure tatillonne quoique (parce que ?) moribonde elle aussi, la violence et les humiliations subies par les protagonistes de *Juego de amor prohibido*, chacun à son tour, en quelque sorte, allégorisent un jeu de pouvoir, politique derrière la sexualité, qui est le véritable sujet du film.

On pressent une réflexion quasi « invisible »¹⁵, disloquée, éparpillée et adultérée par la censure – au point que le réalisateur voulut un temps refaire le film, qu'il considérait trahi¹⁶ –, mais réflexion qui nourrit cependant la nôtre, au-delà de nos pulsions de spectateur-voyeur *sadomaso* qui balancent sans cesse, comme ceux des personnages de la diégèse, entre assouvissement et frustration, excepté pour Julia à la fin de l'histoire : le pouvoir s'exerce dans cette histoire-là par la violence, physique et morale, comme Franco sut la faire intérioriser à son peuple pendant près de quarante ans, tout comme il imposa sa fausse bonhomie à son égard, de temps à autre et les années passant. Un peuple qui, d'ailleurs, lui rendit bien cette relation SM dans un jeu dialectique perturbant pour l'observateur extérieur, comme on le voit pendant cette année 75 de tous les espoirs, certes, mais aussi de toutes les craintes pour un certain nombre d'Espagnols.

Et c'est pour cela que dans ce film, davantage même qu'au récit d'un anti-syndrome de Stockholm, le spectateur assiste, par ce jeu de rapports de forces, à une fable pessimiste sur le devenir d'un pays, l'Espagne ou tous les autres, dont Eloy de la Iglesia semble nous dire qu'il se vendra toujours à celui qui y mettra le plus « *mano dura* »¹⁷, et que ses anciennes victimes d'hier deviendront les geôliers et même les bourreaux de demain. Ce qui, certes, n'a pas été le cas en Espagne, mais ailleurs, assurément, comme nombre de récents « Printemps

¹⁵ Mais l'on sait bien que : « L'invisible et l'imperceptible ne sont pas de purs synonymes », selon Emmanuel Ethis, dans son essai *Les Spectateurs du temps*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 57.

¹⁶ Cf. par exemple « Entrevista » intitulée « Visceralidad y autoría » faite par Carlos Aguilar et Francisco Llinás à E. de la Iglesia dans COLL., *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Saint-Sébastien, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1996, p. 123.

¹⁷ Cf. les déclarations du réalisateur : « En el fondo era [*Juego de amor prohibido*] una película pesimista, se entendía que todo dictador termina imprimiendo su impronta dictatorial como testamento inevitable » et « [...] [Era] una reflexión [...] sobre la dictadura y sobre las posibles secuelas que una dictadura habría de dejar », dans Fabián Mauri, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Corogne, Montaner, 1998, p. 43. L'expression est utilisée – et cette autorité réclamée – par un personnage d'« Espagnol moyen » dans son *Miedo a salir de noche* (1980).

démocratiques » au goût de cendre et d'inachevé, redoublant bien plutôt de violence, le prouvent assez, aujourd'hui encore.

À la fin du film, Julia fait remettre en place le décor ancien, comme on l'a dit plus haut, et retentissent à nouveau, telles des « ressemblances qui crient » (Bataille) les notes violentes de Wagner, signifiant ainsi la reprise à l'identique du cycle d'autorité et de répression, voire de brutalités et de vexations, dans un éternel retour digne de Nietzsche.

Tandis que ces pays du Sud ou de l'Orient que nous connaissons et que nous évoquons à l'instant sont tous tombés dans le piège de l'inversion bourreaux/victimes et de sa perpétuation à l'envi, l'Espagne du post-franquisme y a échappé, mais n'oublions pas que, selon E. de la Iglesia, en bon communiste « originel » – et pour nous, surtout, en bon « anar » –, elle n'a pas vraiment accompli la transition démocratique *totale*, attendue par certains esprits libres, situés quant à eux, à l'époque, à l'opposé du spectre politique d'un centre tiède ou même d'une gauche « molle ». Pour lui et pour quelques autres, la Transition qui a livré en 1978 la Nation à la Monarchie héréditaire *via* une Constitution de compromis/concession qui oubliait la révolution républicaine, possible à ce moment-là, fut un leurre, une attrape, dénoncés dans ses films suivants, jusqu'en 1982 et même un peu au-delà.

Le cinéaste est peut-être pessimiste, à l'époque, sur l'après-Franco, mais lucide quant aux lendemains qui n'ont guère chanté longtemps, entre prompt *desencanto* et violences dans les rues, issues des « deux bords » politiques, au point de faire vaciller le pays, jusqu'au coup d'État (raté) de 1981. Et de nos jours, on doit bien admettre que notre planète, et pas seulement l'Espagne, est gangrenée de violences physiques et morales, économiques et politiques, qui font passer ce film et ses images brusques et virulentes pour une parabole *light*, mais aussi hautement prémonitoire, de notre monde actuel, aux images violentes beaucoup plus dures qu'alors, et beaucoup plus accessibles. Et, à la télévision ou sur Internet, ce n'est plus du tout du cinéma...