

## Bons baisers de Torremolinos

### Mémoire postmoderne des dernières années du franquisme

DIANE BRACCO  
(*Université de Limoges*)

#### *Résumé*

En 2003, Pablo Berger réalise son premier long-métrage, *Torremolinos 73*, comédie qui situe son action au crépuscule du franquisme. La temporalité dans laquelle s'inscrit l'histoire du protagoniste, apprenti cinéaste pornographique, est prétexte à la recreation d'une époque pré-démocratique dont Berger explore la culture de consommation, érigeant son film en un lieu de mémoire populaire. Le présent travail se propose d'examiner comment le réalisateur s'approprie les fragments de cette mémoire médiatique, excluant volontairement tout discours historique ou politique ouvert afin d'offrir une représentation stylisée, atomisée et déformée de la période ré-imaginée. Le recyclage des référents musicaux et cinématographiques est régi par des stratégies de distorsion et de réécriture parodique qui inscrivent de plain-pied le film de Berger dans le cinéma postmoderne espagnol, tout en produisant, à travers la mise en abyme filmique, un discours auto-réflexif sur le septième art et ses mécanismes créatifs dans l'œuvre du cinéaste lui-même.

*Mots-clés* : *Torremolinos 73*, Pablo Berger, mémoire, postmodernité, déformation

#### *Abstract*

In 2003 Pablo Berger released his first full-length film, *Torremolinos 73*, a comedy set in late-Franco Spain. The temporal context in which the protagonist's story takes place is a pretext for recreating a pre-democratic era from which Berger preserves above all consumer culture, making the film the place of a popular memory. The aim of this work is to examine how the film director appropriates the fragments of this mediatic memory, voluntarily excluding any historical or open political discourse, in order to offer a stylized, atomized and distorted representation of the re-imagined period. The recycling of musical and cinematographic references is governed by strategies of deformation and parodic rewriting that fully inscribe Berger's film in Spanish postmodern cinema, while the abysmal construction of the film produces a self-reflexive discourse on the seventh art and its creative mechanisms in the director's own work.

*Keywords*: *Torremolinos 73*, Pablo Berger, memory, postmodernity, deformation

« El cine [...] me gusta como 'máquina del tiempo'. Todos mis trabajos suponen algún que otro viaje en el tiempo », déclarait le réalisateur espagnol Pablo Berger au moment de la sortie de son troisième long-métrage, la comédie fantastique *Abracadabra* (2017). Bien que ce soit dans une Espagne très contemporaine qu'il choisisse d'ancrer cette histoire farfelue de machisme, d'hypnose et de possession, il évacue volontairement tout réalisme et prend le parti de mêler

les codes de genre pour dépeindre une atmosphère populaire enracinée dans la tradition *costumbrista* nationale, assumant l'anachronisme comme un dispositif créatif d'évocation du passé. Le voyage temporel était plus évident encore dans son long-métrage antérieur, le film muet *Blancanieves* (2012), poétique hispanisation du conte de fées éponyme, transposé dans l'Andalousie des années 1910-1920 : le choix esthétique du noir et blanc ainsi que la réappropriation des conventions du cinéma muet, combinées aux moyens techniques du XXI<sup>ème</sup> siècle, débouchaient sur un retour aux sources de l'image mouvante propice à la célébration du cinéma et de ses fantasmagories<sup>1</sup>.

Cette exploration à rebours de la filmographie du metteur en scène montre combien la question de la mémoire se situe au centre de sa démarche artistique. Elle nous mène à son premier long-métrage, la comédie *Torremolinos 73* (2003), dont le titre nous projette d'entrée de jeu au crépuscule de l'Espagne franquiste, deux ans avant la mort du dictateur et trente ans exactement avant l'année de la réalisation du film. Lauréate de quatre Goya, primée au Festival de Cine de Malaga et au Festival Cinespaña de Toulouse, cette co-production hispano-danoise s'inspire de faits réels : elle porte à l'écran le parcours d'un certain Alfredo López, qui réalisa des films pornographiques domestiques dans les années 1970 et fut l'auteur d'un unique long-métrage exporté au Danemark sous le titre peu équivoque *Aventuras y desventuras de una viuda muy cachonda*<sup>2</sup>. La comédie de Berger dépeint ainsi les tribulations d'Alfredo López (Javier Cámara), modeste vendeur d'encyclopédies qui, face à une menace de licenciement, se voit contraint d'accepter la proposition de son entreprise : tourner des courts-métrages pornographiques domestiques en super-huit afin de les commercialiser au Danemark. Grâce aux conseils techniques d'un ancien assistant d'Ingmar Bergman, il se met en scène avec son épouse Carmen (Candela Peña), qui compte sur cet argent pour pouvoir fonder une famille. Cette œuvre pornographique artisanale leur apporte bien vite prospérité économique et confort matériel. Carmen devient à son insu star du porno en Scandinavie tandis que la réalisation nourrit les velléités cinématographiques d'Alfredo, lequel découvre parallèlement sa stérilité. Grâce au soutien financier de son patron et à la participation d'une équipe danoise, il engage la réalisation de son premier long-métrage, *Torremolinos 73*, maladroit hommage au maître Bergman, tourné dans la célèbre station balnéaire malaguène. Il confie à Carmen le rôle-titre de ce que le producteur décidera finalement de transformer en film pornographique, au grand dam

---

<sup>1</sup> Diane BRACCO, « El hechizo de las imágenes: *Blancanieves*, el cuento espectacular de Pablo Berger (2012) », *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* [on-line] 11, julio 2015, p. 26-49. URL :< <http://www.revistafotocinema.com/>>

<sup>2</sup> Le texte de clôture précédant le générique de fin y fait explicitement référence.

de l'apprenti cinéaste. Carmen y voit l'occasion de tomber enceinte de son partenaire danois. Le récit filmique s'achève sur l'image d'une maternité comblée par la venue de l'enfant tant espérée et, concomitamment, celle d'une paternité artistique avortée montrant Alfredo, réalisateur frustré, contraint de se reconvertir en photographe de mariages.

C'est précisément sur le long-métrage inaugural de la brève filmographie de Pablo Berger que se centrera le présent travail en abordant la fictionnalisation des aventures du couple López à travers le prisme de la mémoire et l'étude du discours produit par les fragments mémoriels que brasse le réalisateur, entre référents intrahistoriques et réminiscences cinématographiques. Il s'agira d'examiner les mécanismes déformants de la reconstruction d'un passé clairement identifié, mais nullement dépeint dans une perspective d'objectivité et de réalisme historiques. Bien au contraire, dans cette comédie éminemment postmoderne, Berger opte pour une représentation distanciée et stylisée de l'époque convoquée : le crépuscule du franquisme et ses valeurs morales moribondes sont ainsi passés au filtre de la distorsion parodique et de la récupération des signes populaires des années 1970, démarche qui permet au metteur en scène d'ancrer la diégèse dans une temporalité à la fois immédiatement reconnaissable par le spectateur et délibérément altérée. Cette approche postmoderne de la mémoire collective induit parallèlement une lecture métadiscursive qui nous conduira à envisager plus spécifiquement le film lui-même comme le lieu d'une réflexion sur la création incarnée par le protagoniste cinéphile, sorte de double fictionnel du réalisateur, dont le projet en gestation éclaire le cheminement cinématographique de Pablo Berger lui-même.

### **1973 : esquisse stylisée d'un régime déclinant**

Dès le titre, le film de Berger affiche un espace-temps qui permet au spectateur de situer très précisément la diégèse, inscrite dans une temporalité ramassée. Si la station balnéaire de Torremolinos ne s'impose à la créativité du protagoniste qu'au milieu du film lors d'une séance d'onanisme inspirateur qui marque un basculement dans le récit, l'année 1973 se matérialise dès les premières secondes à travers l'enchaînement de plans d'ensemble montrant Alfredo s'enfoncer dans une banlieue inhospitalière et uniformément grise (Figure 1)<sup>3</sup>, véritable espace d'enfermement spatial et social dont la morne atmosphère n'a d'égale que l'hostilité de ses résidents envers le vendeur ambulant<sup>4</sup>. Tout en offrant un écho très contemporain aux logiques

---

<sup>3</sup> Les photogrammes sont tirés du DVD *Torremolinos 73*, Buena Vista Home Entertainment, 2003.

<sup>4</sup> La palette chromatique se réduit à un camaïeu de gris conjugué à une lumière froide qui ne fait que mieux ressortir l'hostilité de ces lieux clos. La tâche est d'autant plus ardue pour Alfredo que les interphones dysfonctionnants

actuelles de la spéculation immobilière, l'image liminaire de ces barres d'immeubles, constructions espagnoles typiques de la décennie 1970, ne manque pas d'évoquer la politique urbanistique du franquisme tardif ni la représentation que se faisait alors le régime du confort pour les classes populaires, comme le suggère ironiquement le panneau publicitaire devant lequel s'attarde le personnage. Cette séquence initiale, qui laisse paraître en filigrane le souvenir des ruches de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984)<sup>5</sup>, pose ainsi un contexte social morose associé au crépuscule de la dictature, que le réalisateur s'attache à ne jamais aborder frontalement.



Figure 1

Dans ses travaux consacrés au recyclage des années 1970 dans le cinéma espagnol, Burkhard Pohl<sup>6</sup> rappelle à cet égard que le franquisme tardif, éclipsé dans la mémoire officielle par le discours de la réconciliation et le « pacte du silence » imposé durant la Transition démocratique<sup>7</sup>, joue dans la production cinématographique nationale un rôle bien plus modeste que la guerre civile et l'après-guerre. Il distingue deux grands types de films : loin des réalisations qui, d'un côté, abordent cette période en privilégiant, quelquefois avec un objectif documentaire, le discours engagé ou conflictuel dans une perspective de mémoire historique<sup>8</sup>,

---

brouillent la communication avec les résidents et l'ascenseur en panne, symbole de l'enlèvement social, le contraint à une pénible ascension par l'escalier.

<sup>5</sup> Dans les comédies noires antifranquistes contemporaines de la dictature, on pense aussi aux logements exigus du cinéma de Marco Ferreri (*El pisito*, 1959 ; *El cochecito*, 1960) et de Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963), peu propices à l'épanouissement des couples et des familles.

<sup>6</sup> Burkhard POHL, « Mémoire vivante, mémoire médiatisée ? Le recyclage des années 1970 », Pietsie Feenstra (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2002)*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », n° 130, 2009, p. 116-121.

<sup>7</sup> Burkard POHL, « 'Hemos cambiado tanto'. El tardofranquismo en el cine español », Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin (coords.), *Cine, nación y nacionalidad(es) en España*, actes du colloque international des 12-14 juin 2006, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100, 2007, p. 221.

<sup>8</sup> Citons quelques films des années 1990-2000 : *La noche más larga* (1991) de José Luis García Sánchez et *Entre rojas* (1994) de Azucena Rodríguez, qui dépeignent la répression franquiste, ou encore *Yoyes* (2000) de Helena Taberna et *Lobo* (2004) de Michel Courtois, qui traitent tous deux de l'ETA.

*Torremolinos 73* s'inscrit dans la catégorie des films qui, pour leur part, reposent sur la médiatisation de la mémoire collective et recourent essentiellement à l'esthétique *camp*<sup>9</sup> et aux stratégies du comique pour esquisser une image réinventée du passé, incrustée de signes de la culture consumériste de la décennie 1970. La période recrée charrie au passage les représentations d'une profonde crise politique et économique, génératrice de problèmes financiers pour les protagonistes qui, à la fois modelés par les valeurs de la dictature et matériellement contraints de s'en émanciper pour pouvoir tourner leurs films, incarnent dans leur chair la Transition à venir. La démarche de Pablo Berger se rapproche ainsi à plusieurs niveaux de celle d'autres réalisateurs de sa génération tels qu'Álex de la Iglesia, Javier Fesser, Juanma Bajo Ulloa ou Santiago Segura, profondément ancrés dans l'ère postmoderne<sup>10</sup>. Ils sont les auteurs de films hybrides situés au croisement des genres et générant souvent discours autoréflexifs et méta-cinématographiques, notamment par le biais du détournement. Dans ces productions constitutives du sous-genre de la « post-espagnolade » selon certains ouvrages<sup>11</sup>, ils s'approprient une culture « glocalisée »<sup>12</sup> en alliant les référents populaires internationaux aux signes identitaires proprement espagnols ; pour certains, ils recyclent les ambiances des années 1970, décennie instable annonciatrice d'un changement de régime imminent (*Muertos de risa*, *Balada triste de trompeta*<sup>13</sup>), ou bien révèlent à travers la lentille déformante du grotesque les outrances du présent (*Airbag*<sup>14</sup>, *El milagro de P. Tinto*<sup>15</sup>), légataire d'un passé dictatorial incarné par des figures hautement *esperpénticas* (*La comunidad*<sup>16</sup> ; la saga *Torrente*<sup>17</sup>)<sup>18</sup>.

---

<sup>9</sup> Nous n'entrerons pas ici dans le débat esthétique sur la définition du terme « camp », entendu ici de manière générale comme conception de l'art populaire corollaire du kitsch, fondée sur l'humour, l'ironie et l'exagération.

<sup>10</sup> Sur le cinéma espagnol postmoderne, voir notamment Vicente SANCHEZ-BIOSCA, Vicente J. BENET (coord.), *Les Enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Espagne », 2010.

<sup>11</sup> José Luis NAVARRETE CARDERO, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, [s.l.], Quiasmo, 2009, p. 279-290.

<sup>12</sup> Burkhard POHL, Jörg TURSCHMANN (éds.), *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Francfort, Iberocamericana / Vervuet, 2007, p. 15-25.

<sup>13</sup> Álex de la Iglesia, 1998 et 2011.

<sup>14</sup> Juanma Bajo Ulloa, 1997.

<sup>15</sup> Javier Fesser, 1998.

<sup>16</sup> Álex de la Iglesia, 2000.

<sup>17</sup> Santiago Segura est réalisateur et acteur principal de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001), *Torrente 3: el Protector* (2005), *Torrente 4: Lethal Crisis* (2011), *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2015).

<sup>18</sup> Sur les questions de mémoire dans le cinéma espagnol, voir notamment Vicente SANCHEZ-BIOSCA, « Le recyclage de l'Histoire dans la comédie espagnole des années 90 », Claude Murcia, Pascale Thibaudeau (coords.), *Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001 et Vicente SANCHEZ-BIOSCA, *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.

Si l'on ne peut aller jusqu'à parler véritablement de distorsion grotesque dans le cas de *Torremolinos 73*, envisagé par le réalisateur comme « el retrato fiel de una época [...] que no [es] una visión caricaturesca »<sup>19</sup>, il n'en demeure pas moins que Pablo Berger déploie un dispositif de stylisation qui remodèle à dessein les années du franquisme tardif, notamment par le recours au comique et au détournement parodique, dont nous verrons plus loin qu'il est un procédé de (re)création déformant caractéristique de la postmodernité<sup>20</sup>. Ainsi que nous l'avons déjà signalé, le cinéaste n'entend jamais mener ni même ébaucher d'analyse historique, excluant toute référence à la répression politique ou image de protestation sociale. C'est d'une manière bien plus oblique et toujours teintée d'humour qu'il évoque, de façon métonymique, la dictature moribonde. Ainsi, dans la séquence d'ouverture, tandis qu'il s'échine à vendre ses encyclopédies aux habitants des immeubles de banlieue, cellules d'une société dictatoriale en crise, il propose d'offrir un buste du général Franco à un client potentiel qui lui referme aussitôt la porte au nez. Ce rejet explicite se conjugue aux détournements comiques de motifs sacrés (Vierge à l'enfant à laquelle la composition de l'image assimile une mère dans cette même séquence de porte-à-porte [Figure 2]) et figures religieuses irrévérencieusement associées au sexe (crucifix sous lequel Alfredo et Carmen tournent un peu plus loin une parodie pornographique de nuit de noces dans leur modeste logement ; religieuse peu engageante marquant le rythme martial de la procédure à suivre dans la séquence du test de stérilité à l'hôpital) qui mettent à mal les représentations de l'Église, pilier de l'idéologie franquiste, pour tourner en dérision le régime déclinant et ses fondements moraux.

---

<sup>19</sup> Déclaration de Pablo Berger extraite de « Así se hizo *Torremolinos* », *Torremolinos 73*, DVD, Buena Vista Home Entertainment, 2003.

<sup>20</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985.



Figure 2

On peut aller jusqu'à voir la maison d'édition Montoya elle-même, entreprise pour laquelle travaille Alfredo, ainsi que ses employés comme la métonymie parodique de cette société enkystée et médiocre dont le déclin des valeurs laisse augurer un inéluctable changement sociopolitique. Au début du récit, outre le fait qu'il témoigne d'une impopularité de la vente à domicile, comme le confirme la chute des chiffres exposés par son chef don Carlos (Juan Diego)<sup>21</sup>, l'emploi laborieux d'Alfredo le condamne à l'immobilisme social, lui interdisant d'envisager sereinement la naissance d'un enfant. Une mutation se révèle donc inévitable tant pour l'entreprise – elle-même reflet dans la fiction des changements survenus dans le monde des éditeurs et, plus largement, des transformations et de l'internationalisation de l'industrie culturelle durant les années 1970<sup>22</sup> – que pour le protagoniste, explicitement menacé de licenciement par son chef. La métamorphose qui se produit repose significativement sur une dégradation des normes morales associées au régime moribond, puisque la maison d'édition se propose de renoncer à la publication d'encyclopédies, supposées vectrices d'érudition, pour se consacrer à la production de vidéos pseudo-didactiques sur la sexualité des Espagnols à destination du marché scandinave – nous reparlerons plus loin de l'imaginaire de l'Europe du Nord fantasmé par le Sud. Plus loin, le long-métrage d'Alfredo se verra même

---

<sup>21</sup> On peut voir dans ce personnage une figure patriarcale qui incarne l'Espagne de Manuel Fraga Iribarne, ministre du Tourisme entre 1962 et 1969, artisan d'une timide politique d'ouverture. À cette époque, l'alliance entre catholicisme et capitalisme redessinaient les hiérarchies au sein d'une société qui embrassait les logiques de la consommation.

<sup>22</sup> Burkhard POHL, « El Postboom en España (1973-1985). Intercambio cultural y mercado del libro », José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, p. 208-247.

appliquer une règle de « censure » des plus incongrues puisque don Carlos exigera qu'il introduise du sexe à l'écran<sup>23</sup>, à contre-courant de la pudibonderie des instances censurales sous le franquisme.

On ne peut plus transgressif en regard du système normatif dictatorial, l'objectif professionnel annoncé, dont la visée prétendument pédagogique voile à peine la nature pornographique de ces films, témoigne donc du vacillement de la moralité franquiste dans un pays qui interdit hypocritement la pornographie mais, déjà très tourné vers la consommation, l'utilise comme bien d'exportation. Cette évolution prend corps à travers les postures des trois couples et de l'employé célibataire présents au congrès organisé par don Carlos dans une séquence combinant le comique de situation au comique de caractère<sup>24</sup>. Si l'indignation et la bienséance l'emportent pour les deux autres ménages, représentants de générations antérieures assimilées à la dictature sur le déclin (deux quinquagénaires puritains, un vieillard malade et son épouse), Carmen et Alfredo – ainsi que Juan Luis, ami du protagoniste –, plus jeunes, sont les seuls à faire le choix audacieux d'accepter de défier la morale de leur temps, marquée au fer rouge par des décennies de répression sexuelle (Figure 3).



Figure 3

Dans le même temps, leur démarche perpétue aussi paradoxalement un certain conservatisme : tout en s'ouvrant à des horizons érotiques échappant à la norme du sexe procréatif imposé par la morale religieuse, le couple demeure inscrit dans l'ordre traditionaliste

---

<sup>23</sup> Il est à noter que 1973 est aussi l'année de la sortie de la comédie grivoise *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá) : au début de la décennie 1970 précisément, un public exclusivement masculin traversait les Pyrénées pour aller assister à des projections de films pornographiques en France.

<sup>24</sup> Assisté de sa jeune secrétaire et maîtresse Vanessa (Malena Alterio), hypocritement présentée comme sa nièce, don Carlos présente avec grandiloquence le projet de reconversion de sa maison d'édition à ses quatre employés et à leurs conjointes. Outre Alfredo, Carmen et le célibataire Juan Luis (Fernando Tejero), sont également présents un quinquagénaire (Ramón Barea) et son épouse (Nuria González) – ouvertement indignés par le projet –, ainsi qu'un couple de vieillards dont la femme se montre un instant alléchée par la proposition.

franquiste et ne se lance dans ce projet qu'afin d'échapper au licenciement et de réunir les ressources économiques suffisantes pour pouvoir fonder une famille. C'est donc bien dans une cellule domestique conforme aux canons de la dictature et intégrant le motif traditionnel du désir d'enfant – qui permet au passage de charger certaines séquences d'une tonalité mélodramatique<sup>25</sup> –, qu'ils donnent libre cours à leur créativité sexuelle (le détail du crucifix au-dessus du lit matrimonial lors du premier tournage en super-huit n'est, à ce titre, pas anodin). Autrement dit, la décision des époux n'est transgressive qu'en apparence : elle ne révèle pas tant une subversion des valeurs de la dictature qu'une certaine déstabilisation de ces dernières à la veille de la démocratisation de l'Espagne et de la libération des mœurs qui s'amorce. Ce déplacement des seuils normatifs est comiquement incarné par un couple ordinaire, pur produit de son époque, dont le parcours ouvre une fenêtre sur une décennie que Pablo Berger fait le choix de remodeler en puisant allègrement dans la culture de consommation populaire.

### **Récupération de la mémoire collective : le prisme de la culture populaire**

La stylisation des dernières années du franquisme repose en partie sur le choix du réalisateur de privilégier une approche intrahistorique plutôt que de transposer des événements macrohistoriques. Le fameux concept unamunien éclaire la réalité réinventée par Berger depuis la perspective d'un couple d'Espagnols moyens dont les aventures nous dévoilent la vie quotidienne de la population ainsi que leurs préoccupations domestiques et économiques comme contrepoint de l'histoire changeante et visible. Plutôt que de représenter des événements majeurs de l'année 1973 tels que l'attentat qui a causé la mort du chef du gouvernement Luis Carrero Blanco<sup>26</sup>, il nous immerge dans la culture populaire de l'époque, rassemblant à la manière de Miguel Ángel Bernardeau, créateur de la série télévisée à succès *Cuéntame cómo pasó*<sup>27</sup>, les fragments d'une mémoire collective et médiatique pour nous

---

<sup>25</sup> En témoignent, entre autres, les échanges verbaux du couple à la sortie du cinéma ou lorsque Carmen fond en larmes, brisant le téléviseur tout neuf, après avoir découvert la stérilité de son époux.

<sup>26</sup> L'assassinat fait, par exemple, l'objet d'une mise en scène spectaculaire dans une séquence de *Balada triste de trompeta* (2011). Le réalisateur, Álex de la Iglesia, avait déjà transposé la tentative de coup d'État du 23-F en optant pour la médiatisation télévisuelle dans *Muertos de risa* (1998).

<sup>27</sup> Diffusé depuis le 13 septembre 2001 sur La 1, *Cuéntame cómo pasó* compte aujourd'hui dix-neuf saisons. Parmi les nombreux travaux scientifiques qui y sont consacrés, voir notamment les publications de Bénédicte BREMARD, « L'image de la dictature dans le feuilleton *Cuéntame cómo pasó* », Jean-Claude Seguin, Julie Amiot (éds.), *Image et Pouvoir*, Lyon, Grimo, 2006, p. 601-609 et « Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva », *Trama y Fondo*, n° 24, premier semestre 2008, p. 141-149. Consulter également José Carlos RUEDA LAFFOND, Amparo GUERRA GÓMEZ, « Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó* », *Revista Latina de Comunicación Social* [on-line], n° 64, 2009. URL : <[http://www.revistalatinacs.org/09/art/32\\_831\\_55\\_Complutense/Rueda\\_y\\_Guerra.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html)> (consulté le 16/03/2020)

donner accès à l'arrière-plan de ces séismes politiques. La télévision, saisie comme le comble du confort domestique, ainsi que les chansons ponctuant la bande sonore jouent à cet égard un rôle majeur dans la fiction : elles constituent des emblèmes de la culture de consommation des années 1970 et participent du recyclage des matériaux authentiques d'une époque<sup>28</sup>. De cette manière, Pablo Berger met en place un mode de convocation du passé qui érige le canon populaire en un mécanisme de représentation à la fois stylisée et distanciée de la décennie en question. Sa vision intrahistorique est empreinte d'une nostalgie qui opère comme un dispositif de recréation inévitablement déformant, paradigmatique de la production culturelle postmoderne selon Fredric Jameson. Dans sa conception marxiste de la postmodernité, le théoricien étatsunien voit dans le passé, réduit à l'état de marchandise, « une immense accumulation d'images, un vaste simulacre photographique » qui vide l'histoire de sa substance<sup>29</sup>. Il explore les ressorts de cette nostalgie, dégagée de son acception affective commune, et l'entend comme instauration d'un réseau sémiotique qui connote la passéité. Cette mise à distance permet de livrer au spectateur non pas la représentation objective d'une époque, mais un mirage visuel fondé sur des idées préconçues de cette dernière. Autrement dit, le passé n'existe que comme recréation et l'histoire fait place à une série de signes esthétiques. Dans *Torremolinos 73*, ces derniers sont, d'une part, le fruit du double travail de direction artistique et de direction de la photographie, respectivement assurées par Julio Torrecilla et Kiko de la Rica, sur les ambiances et la lumière ainsi que sur les tons décolorés, obscurs, qui, en connotant le vieillissement des images, renvoient à une époque pré-démocratique révolue.

D'autre part, la bande sonore caractéristique de cette période contribue aussi à sa reconstitution filmique. En l'occurrence, ce sont notamment les succès musicaux de l'Espagne de la décennie 1970, empruntés à une culture populaire nationale perméable aux influences extérieures, qui opèrent comme marqueurs de passéité dans cette reconstruction nostalgique et fragmentaire de la fin du franquisme. Pablo Berger insère au sein de la diégèse ces matériaux pré-existants retenus tant pour leur force d'évocation intrinsèque que pour les effets sémantiques et narratifs qu'ils ajoutent, dans le contexte diégétique, à l'esquisse historique et à l'histoire des personnages. Ainsi, les paroles de la chanson de l'été 1973, « Eva María » (Fórmula V), véritable hymne à la plage et aux vacances dans le cadre de l'émergence du tourisme de masse espagnol, résonne avec l'imaginaire balnéaire de Torremolinos, ville

---

<sup>28</sup> Teresa FRAILE PRIETO, « Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español », *Quaderns*, 9, 2014, p. 107-114.

<sup>29</sup> Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, trad. Florence Nevoltry, p. 10.

emblématique du littoral méridional dont Berger présente avec un décalage humoristique le revers hivernal, puisque c'est en pleine saison morte et donc dans une station entièrement déserte qu'il choisit de tourner son long-métrage. Le souvenir de l'Eurovision 1973 affleure également dans le passage où l'installation d'un téléviseur chez les protagonistes vient couronner leur rêve petit-bourgeois : fraîchement installé par Alfredo, l'appareil diffuse les images en noir et blanc de l'interprétation par le groupe basque Mocedades de la chanson « Eres tú », présentée au fameux concours musical<sup>30</sup>, tandis que Carmen se morfond, la stérilité de son époux compromettant son désir d'enfant. D'autres morceaux, tels les tubes internationaux « Palomitas de maíz » (titre castillan de « Pop Corn » repris par los Pekenikes en 1972) et « Mamy Blue » (1971), écrit en anglais et interprété par le groupe espagnol Pop Tops, la chanson « Carmen » (1971) de Trébol – clin d'œil onomastique explicite au personnage féminin – ou encore la version anglaise de « Un rayo de sol », chanson de l'été 1970 initialement interprétée par le groupe Los Diablos et reprise en anglais pour le générique de fin par le trio asturien Doctor Explosion, jalonnent le récit filmique et accompagnent, tant sur les plans diégétique qu'extradiégétique, les aventures des personnages. Ces entraînantes bribes musicales évocatrices du début des années 1970 provoquent une plongée joyeuse dans la mémoire collective : éléments constitutifs de « la bande sonore d'un âge d'or perdu »<sup>31</sup> pour Estella Tincknell, elles s'imposent comme les souvenirs fictionnels d'une époque brossée par touches, réinventée, et dont Berger livre une représentation nécessairement tronquée car réduite à son versant consumériste et ludique. Malgré tout, cette stratégie de recreation distanciée, d'une certaine manière déhistoricisée au sens où l'entend Jameson, n'en fait pas moins apparaître le film comme un évident lieu de mémoire populaire mais aussi de brassage intermédiatique, où les citations musicales dialoguent avec des références cinématographiques que le metteur en scène se plaît à passer également au filtre postmoderne du détournement et de la parodie.

### **Mémoire cinématographique : les stratégies de la déformation parodique**

Le cinéma constitue l'autre composante essentielle de cette reconstruction stylisée, la glaise avec laquelle le metteur en scène élabore un récit filmique propice à l'autoréflexivité. Il est à la fois élément diégétique central dans une narration qui fait de la réalisation de films son sujet majeur, et objet mémoriel activant un voyage dans la cinématographie espagnole du franquisme

---

<sup>30</sup> Elle est arrivée à la deuxième place du classement avec 125 points, juste derrière le Luxembourg (129 points).

<sup>31</sup> Estella TINCKNELL, « The Soundtrack Movie, Nostalgia and Consumption », Ian Conrich, Estella Tincknell (éds.), *Film's Musical Moments*, Edinburgh UP, 2006, p. 132-145. (Nous traduisons)

tardif. Berger distille en effet dans la fiction plusieurs références à la production de l'époque, convoquée sur le mode fragmentaire et postmoderne de la citation ou de l'allusion<sup>32</sup>. Il recourt en premier lieu à ces textes préexistants pour articuler le médium cinématographique, crucial dans le parcours de ses protagonistes, au contexte de la période recréée. Comme les chansons, l'enchâssement d'un extrait du drame sentimental *Adiós, cigüeña adiós* (Manuel Summers, 1971), visionné par le couple au cinéma, inscrit les personnages fictifs dans leur époque et les fait apparaître comme des consommateurs de la culture populaire du début de la décennie 1970, tout en illustrant de manière évidente le désir de maternité de Carmen<sup>33</sup>. Quelques séquences plus loin, Alfredo et son épouse ont l'occasion de rencontrer dans une discothèque l'acteur Máximo Valverde, vedette des années 1970 – acteur de western spaghetti notamment – qui interprète son propre rôle : en convoquant le souvenir des rôles de *galán* que le spectateur espagnol ne manque pas d'associer au comédien, le *cameo* provoque un jeu de mise en abyme qui brouille les frontières entre réalité et fiction lorsque Valverde, en tentant de séduire Carmen, suscite la jalousie d'Alfredo. Le personnage archétypique que s'est forgé l'acteur s'impose par conséquent comme un véritable palimpseste de chair et d'os incarnant dans la diégèse la tradition cinématographique de la décennie ré-imaginée. Dans une moindre mesure, Juan Diego, interprète de don Carlos, est également porteur d'une mémoire cinématographique qui remonte aux dernières années du franquisme<sup>34</sup> ; le rôle marquant du señorito Iván dans *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), adaptation du roman éponyme de Miguel Delibes pourtant postérieure à l'année diégétique de *Torremolinos 73*, point, de manière détournée, dans la séquence de partie de chasse où don Carlos, ridiculement flanqué d'une jeune maîtresse-secrétaire-nièce qui fait aussi office de groupie, s'engage à financer le supposé film d'auteur d'Alfredo. C'est aussi bien sûr l'*esperpento* filmique de Luis García Berlanga dans *La escopeta nacional* (1977) qui est convoqué ici de manière plus flagrante encore à travers la figure de ce patron amateur de gibier et de femmes.

À ce réseau référentiel vient également s'ajouter la mention d'un film contemporain de la temporalité fictionnelle, *Le Dernier tango à Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), certes non espagnol mais dont l'évocation par une cliente du salon de beauté où travaille Carmen est révélatrice de l'état des mœurs à la veille de la mort du Caudillo. Moins anecdotique

---

<sup>32</sup> Laurent JULLIER, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>33</sup> Le film de Manuel Summers raconte comment une jeune fille sans éducation sexuelle tombe enceinte d'un garçon rencontré lors d'une excursion et mène sa grossesse à l'insu de ses parents, avec l'aide de son groupe d'amis.

<sup>34</sup> Citons *El demonio de los celos* (Ettore Scola, 1970), *El Love feroz o cuando los hijos juegan al amor* (José Luis García Sánchez, 1975), ou encore *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977).

qu'il n'y paraît, l'évocation verbale éclaire tout autant le contexte moral de l'époque que les ressorts de la distorsion parodique à laquelle Berger soumet certains de ces référents. L'indignation de la bourgeoise caricaturale évoquant avec une bonne foi discutable ce qu'elle pensait être une comédie musicale<sup>35</sup> renvoie à un climat national de répression morale et sexuelle qui avait conduit certains spectateurs à aller s'encanailler dans les cinémas de Perpignan ou de Biarritz pour visionner, entre autres, le sulfureux drame érotique, interdit en Espagne jusqu'à la suppression de la censure en 1977. C'est sur un mode parodique que s'effectue l'allusion puisque le référent se retrouve hypocritement assimilé à un genre cinématographique phare du cinéma officiel franquiste, déformé par le récit de la bourgeoise bien-pensante qui rejoue verbalement la scandaleuse scène du beurre tandis que Carmen lui inflige une douloureuse épilation. Les effets comiques de distorsion et de décalage provoqués par l'insertion de cette citation dans la séquence relèvent de l'ironie qui caractérise la démarche parodique postmoderne pour Linda Hutcheon :

la parodie postmoderne n'ignore pas le contexte des représentations passées qu'elle cite mais utilise l'ironie pour souligner le fait que notre présent rompt inévitablement avec le passé – temporellement et par l'histoire postérieure de ces représentations<sup>36</sup>.

Ainsi, à la différence de Jameson qui envisage, nous l'avons vu, la recreation postmoderne comme une vision totalement déshistoricisée du passé, la théoricienne considère la parodie, pratique centrale de la postmodernité à ses yeux, comme le fruit d'une reconstruction ironique du passé et de ses objets, basée sur la distance critique qui s'instaure entre le modèle original et sa réélaboration déformante. C'est précisément de cette distance entre la sensualité crue du film original et la réinterprétation comique de la cliente indignée que naît, dans cet exemple de détournement, le discours critique envers l'hypocrisie de la morale franquiste et de ses représentants, à leurs heures spectateurs clandestins de films interdits par les pouvoirs officiels.

Dans le même temps, la référence sous-jacente à la censure de l'érotisme permet à Pablo Berger d'évoquer indirectement le climat créatif et culturel de l'Espagne du franquisme tardif, dont l'industrie cinématographique se trouve elle-même profondément marquée par le refoulement sexuel. Il faudra attendre la Transition démocratique pour assister, en réponse à la

---

<sup>35</sup> On peut s'interroger sur les circonstances qui ont permis à la cliente du salon de coiffure de pouvoir visionner ce film. A-t-elle franchi la frontière pour le voir dans les salles françaises ou bien s'agit-il d'une légère invraisemblance du scénario (une supposée comédie musicale interdite de projection en Espagne) ?

<sup>36</sup> « Postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from past today –by time and by the subsequent history of those representations. » (Nous traduisons) Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism* (1989), London / New York:Routledge, 2002, p. 90.

répression morale dictatoriale, à une explosion du cinéma érotique<sup>37</sup>, en particulier avec le « cine de destape »<sup>38</sup> dont les scénarios multiplieront les prétextes pour dénuder les actrices ou les montrer très peu vêtues<sup>39</sup>. Mais déjà, à la fin des années 1960, la « comedia sexy celtibérica » émerge avec des titres comme *La ciudad no es para mí*, (Pedro Lazaga, 1966) ou *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970), qui rendent involontairement compte de l'état désastreux de la sexualité en Espagne. Pablo Berger s'abreuve aux sources de cette tradition cinématographique et s'approprie tout particulièrement les topiques du *landismo*, catégorie qui désigne plus spécifiquement des comédies de mœurs mettant en scène les frustrations de personnages masculins issus de la classe moyenne et souffrant dans leur chair cette féroce répression sexuelle<sup>40</sup>. Induit par l'onomastique, le rapprochement entre son protagoniste et Alfredo Landa, comédien vedette qui a donné son nom à la mouvance, fait ainsi apparaître de manière assez évidente *Torremolinos 73* comme un hommage parodique à ce cinéma de l'érotisme frustré : la propriétaire de l'appartement, austère et bigote, qui considère d'un mauvais œil les fantaisies sexuelles de ses locataires, le dragueur de discothèque, les femmes scandinaves plantureuses et libérées, aux antipodes des Espagnoles enserrées dans l'étau de la morale franquiste, sont autant de figures empruntées aux comédies du *landismo*. L'utilisation des chansons populaires estivales mentionnées plus haut relève aussi des stratégies ludiques de ce sous-genre de la comédie espagnole et alimente au passage le mythe de Torremolinos, reflété par de nombreuses productions de cette époque. Berger pousse le détournement à son extrême en confiant à son personnage de célibataire, Juan Luis, autre homme ordinaire conforme au type *landista*, la spécialité des tournages zoophiles avec des animaux de ferme, faute d'une partenaire – ses prouesses lui valent d'ailleurs quelques os cassés. Au-delà de leur comique de situation, peut-être le réalisateur nous invite-t-il d'ailleurs à voir dans ces passages une anticipation parodique des sexualités alternatives qui apparaîtront à l'écran pour jouir d'une visibilité inédite dans certains drames et autres films expérimentaux de l'immédiat post-

---

<sup>37</sup> Daniel KOWALSKY, « Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982) », Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin (coords.), *Cine, nación... op. cit.*, p. 203-214. L'auteur démontre que l'essor de ce type de production s'articule en deux étapes : tout d'abord une phase d'expérimentation (1977-1979) caractérisée par le lien entre la thématique sexuelle et une démarche d'introspection sociale ; puis une période au cours de laquelle se multiplient les produits à petit budget (1980-1982) mettant en scène une sexualité purement pornographique.

<sup>39</sup> José AGUILAR, *Las estrellas del destape y la Transición: el cine español se destapa*, Madrid, T&B Editores, 2012.

<sup>40</sup> José Luis CASTRO DE PAZ, Julio PÉREZ PERUCHA, Santos ZUNZUNEGUI (coords.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, p. 60.

franquisme (la zoophilie, notamment, est centrale dans *La criatura* d'Eloy de la Iglesia et *Caniche* de Bigas Luna<sup>41</sup>).

Ces exemples prouvent ainsi que c'est le septième art lui-même qui constitue le matériau premier de la parodie dans *Torremolinos 73*. Loin de reposer sur des détournements gratuits visant le seul divertissement du public, la fiction se révèle ainsi dotée d'une évidente dimension métadiscursive qui se déploie pleinement dans l'épisode d'apprentissage cinématographique orchestré par Erik, le réalisateur danois (Tom Jacobsen), et son épouse Frida (Mari-Anne Jerspersen). Outre le fait que ce parrainage peut être interprété comme la métaphore d'une Espagne entraînée sur la voie de la démocratisation, la séquence fait du cinéma un objet de représentation intégré à la diégèse, préfigurant l'inclusion de mises en abyme ultérieures (films en super-huit et images du long-métrage d'Alfredo). Conforme aux représentations des Scandinaves fantasmées par les Espagnols depuis le début de l'afflux des touristes nordiques sur les plages dans les années 1960, le couple incarne un imaginaire de liberté corporelle et sexuelle qui se heurte aux mœurs espagnoles d'alors. Cette confrontation antithétique est comiquement mise en scène dans la séquence de la leçon de strip tease dispensée à la malhabile Carmen qui s'éveille à la sensualité pendant que son époux apprend à manier la caméra, comme le révèle le montage alterné (Figure 4). À un second niveau de lecture, grâce à l'application des conseils du couple danois et au tournage libéré de multiples films en super-huit, les acteurs pornos en herbe font aussi l'apprentissage de la liberté créative. C'est cette période d'expérimentation qui mène Alfredo sur le chemin de la création cinématographique avec l'écriture et la réalisation de son premier long-métrage, pseudo-film d'auteur aux réminiscences bergmaniennes dont la genèse permet à Berger de sonder les mécanismes de la gestation artistique.

---

<sup>41</sup> Diane BRACCO, « Le cinéma avant-gardiste de Bigas Luna ou l'exploration des déviances humaines », *Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, thèse de doctorat (dir. Pascale Thibaudeau), Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2015, p. 76-92.



Figure 4

### « Bergman solía decir... »<sup>42</sup> : métadiscours sur la création cinématographique

Il s'avère que le long-métrage de Pablo Berger, en tant que biographie fictive d'un apprenti metteur en scène, produit une véritable réflexion sur l'art cinématographique et la création. Alfredo se trouve être la projection fictionnalisée d'un réalisateur ayant véritablement existé, auteur d'un unique film, et celui-ci apparaît lui-même comme la réinvention diégétique d'un produit pornographique authentique qui, ainsi que l'indique le texte final, remporta un franc succès en Scandinavie. L'enchâssement des images de tournage et du pseudo-drame métaphysique monté par Alfredo dans le texte filmique fait de la construction en abyme un procédé clé de l'œuvre de Berger, explicité par l'éponymie qui lie son *Torremolinos 73* à celui du personnage. La coïncidence des titres met en lumière un jeu de miroir évident qui interroge les mécanismes d'élaboration de la fiction et du septième art comme source d'inspiration tant dans le parcours du personnage diégétique que dans celui du réalisateur lui-même. La confusion des perspectives est également alimentée par certains choix narratifs, comme dans la séquence illustrant l'enrichissement du couple et l'enthousiasme de Carmen, passage significativement monté sur la chanson de Trébol : l'image tournée en super-8 envahit le champ et crée une illusion documentaire qui permet à la caméra d'Alfredo de redoubler celle de Pablo Berger, faisant du spectateur le complice du regard masculin<sup>43</sup>.

Mais le véritable projet d'Alfredo López, las de tourner des courts-métrages pornographiques, est la réalisation d'un long-métrage d'auteur en noir et blanc, directement

---

<sup>42</sup> Il s'agit du leitmotiv des explications du réalisateur danois, ex assistant de Bergman, venu former Alfredo au début du film.

<sup>43</sup> Burkhard POHL, « 'Hemos cambiado tanto'... », *op. cit.*, p. 227.

inspiré du *Septième sceau* (*Det sjunde inseglet*, 1957) d'Ingmar Bergman<sup>44</sup>. Cette fable métaphysique, titre majeur de la filmographie du cinéaste suédois<sup>45</sup>, est ici saisie comme contrepoint des objets cinématographiques officiels du franquisme et des référents télévisés populaires contemporains des personnages<sup>46</sup>. Si, dans la diégèse, sa tentative d'imitation fort sérieuse relève du pastiche, aussi naïve soit-elle, elle s'inscrit clairement dans une démarche de détournement parodique à l'échelle du récit enchâssant. De fait, tout le passage consacré à la réalisation du film tire ses ressorts comiques de la dualité propre à l'exercice de la parodie selon Linda Hutcheon : « Cette ambivalence, à mi-chemin entre la répétition conservatrice et la différence révolutionnaire, participe de la très paradoxale essence de la parodie. »<sup>47</sup> Alfredo s'inscrit dans la *répétition* en tant qu'il emprunte au modèle original ses hautes aspirations métaphysiques et imagine une allégorie de la mort similaire<sup>48</sup>, incarnée par Magnus (Mads Mikkelsen), un éphèbe danois qu'a recruté don Carlos et dont s'éprend la veuve interprétée par Carmen (Figure 5) ; en même temps, il réactive cette figure dans un scénario que lui inspire une séance de masturbation face à une carte postale de Torremolinos, où il choisit de tourner son œuvre, certes en hiver, mais dont l'imaginaire estival et touristique rompt radicalement avec les austères ambiances bergmaniennes<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> Le film est cité explicitement lorsque Alfredo le visionne sur le téléviseur dont il a récemment fait l'acquisition.

<sup>45</sup> Edmond GRANDGEORGE, *Le Septième Sceau. Étude critique*, Paris, Nathan, coll. « Sinopsis », 1992.

<sup>46</sup> Par exemple le dessin animé télévisé *La Familia Telerín* (Santiago y José Luis Molo, 1964) dont on entend la chanson dans l'une des séquences du film et qui annonçait à l'époque la fin des émissions pour enfants avant le début de la programmation pour adultes.

<sup>47</sup> « This ambivalence set up between conservative repetition and revolutionary difference is part of the very paradoxical essence of parody. » (Nous traduisons) Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody...*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>48</sup> Avec son ample cape noire et son teint très pâle, le personnage allégorique évoque celui de Bergman, dont le visage blafard rappelle le maquillage d'un clown blanc. Pour une analyse de la typification de la Mort dans *Le Septième sceau*, voir Jacques AUMONT, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explicitation de mes images »*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 116-117.

<sup>49</sup> La veuve du récit de second niveau médite sur l'énigme de la mort dans l'eau glacée de la piscine d'un hôtel de la station balnéaire. Le détail de la température constitue un élément comique dans le récit de premier niveau car le froid hivernal rend ostensiblement difficile le tournage de la scène pour Carmen, qui annonce péniblement son texte.



Figure 5

D'emblée donc, le projet d'auteur reste associé au sexe et s'articule à la trame intertextuelle *landista* du film de Berger. Ces effets de décalage risible, de « différence révolutionnaire » – pour reprendre les mots de Linda Hutcheon – par rapport à la référence bergmanienne, sont également alimentés par le jeu balbutiant de Carmen, actrice en herbe à la constitution bien plus ibérique que scandinave, les clichés de comédie romantique intégrés à l'œuvre (course passionnée sur la plage), ainsi que les incompréhensions linguistiques entre les protagonistes espagnols et les membres de l'équipe danoise engagée par don Carlos. La parodie atteint son paroxysme lorsque le producteur explicite son souhait de transformer le projet d'Alfredo en film pornographique contre le gré du réalisateur novice.

Suite à cette décision soudaine, Carmen, frustrée par la récente nouvelle de la stérilité de son époux, accepte, à l'insu d'Alfredo, de tourner une scène érotique non simulée avec l'acteur danois, dans le seul espoir de tomber enceinte. Faute de pouvoir infléchir la décision de don Carlos, le protagoniste reprend finalement la direction du plateau pour permettre à sa femme d'accomplir cet acte procréatif désespéré. La scène, teintée de dramatisme, fait ressortir la concomitance de deux processus en assimilant l'ambition artistique au désir d'enfant, la création cinématographique à la gestation biologique. Le fil conducteur parodique du film de Berger aboutit d'ailleurs à une conclusion doublement amère pour Alfredo, qui non seulement se résigne à ce que sa femme soit fécondée par un autre, son acteur pseudo-bergmanien, mais voit aussi ses ambitions d'auteur réduites à néant lorsque le producteur cupide s'approprie son projet, ridiculement transformé. L'épilogue scelle l'acceptation de ces deux paternités altérées puisque l'on voit Alfredo, reconverti en photographe de mariages mais toujours animé de velléités artistiques, capter les images du deuxième anniversaire de sa fille, une blondinette née de l'union physique entre Carmen et Magnus lors du tournage de son long-métrage, réduit à un vulgaire porno vendu au marché scandinave. Au passage, il n'est pas innocent que l'enfant

souffle ses bougies le 20 novembre 1975, jour de la mort du Caudillo, symbolisant par là-même tant l'avenir européen de l'Espagne démocratique que la genèse coproductive du film de Berger, à l'instar du *Torremolinos 73* d'Alfredo.

De là à voir en Alfredo une sorte d'alter ego fictionnel du réalisateur, il n'y a qu'un pas. Sur un plan extradiégétique, on peut en effet être tenté de considérer les images montées de son hommage à Bergman comme un exercice de style pour Pablo Berger lui-même, et une anticipation de sa filmographie postérieure. La mise en abyme de la séquence de la fête foraine, unique passage abouti du projet d'Alfredo ayant échappé à la réécriture pornographique, est à cet égard significative : nous y voyons la veuve interprétée par Carmen au milieu d'attractions désertes, amusée par une troupe de nains toreros qui tire un cercueil sur un chariot puis décampe (Figure 6) ; elle découvre alors son double mis en bière dans un inquiétant face-à-face avant d'être emportée par l'allégorie de la mort sur une montagne russe. Ces images en noir et blanc occupent un statut à part dans l'architecture du film : elles sont les seules du long-métrage d'Alfredo à être insérées dans le continuum filmique du récit enchâssant, sans aucune médiatisation par le biais d'un écran surcadré ou représentation du dispositif cinématographique. En outre, contrairement à d'autres passages que nous voyons se construire au fil du tournage maladroit de l'équipe hispano-danoise, elles suscitent moins le rire du spectateur extradiégétique qu'un certain malaise produit par l'efficace juxtaposition d'une bande sonore épurée<sup>50</sup> au contenu allégorique des images en noir et blanc. Il s'avère que cette brève séquence contient en germe l'esthétique visuelle ainsi que certains motifs de *Blancanieves* (2012), projet que Berger avait déjà en tête à l'époque de *Torremolinos 73* mais qui mettrait huit ans à voir le jour<sup>51</sup> : le groupe de nains toreros préfigure de manière évidente celui de son adaptation hispanisée du conte des frères Grimm (Figure 7) tandis que le cercueil annonce le catafalque de verre où reposera Carmen-Blancanieves – l'identité onomastique des protagonistes féminines renforce évidemment la filiation entre les films<sup>52</sup> ; le personnage endeillé constitue aussi d'une certaine manière l'anticipation graphique de la noire marâtre jouée par Maribel Verdú.

---

<sup>50</sup> L'inquiétante musique extradiégétique cède le pas à un silence préoccupant, perturbé seulement par la musique du manège, la respiration de Carmen et le grincement des rails de l'attraction.

<sup>51</sup> Voir l'interview de Pablo Berger dans le *making of* de *Blancanieves* (« Así se hizo »), disponible parmi les bonus du DVD. Pablo Berger, *Blancanieves* [DVD], Cameo, 2011.

<sup>52</sup> L'héroïne du troisième long-métrage de Berger, *Abracadabra*, se prénomme aussi Carmen et est interprétée par Maribel Verdú, avec laquelle le réalisateur avait déjà travaillé dans *Blancanieves*.



Figure 6



Figure 7

En d'autres termes, la gestation artistique d'Alfredo semble se confondre avec celle de Pablo Berger, qui esquisse ici en partie l'esthétique de son audacieux conte muet. De même que la vocation d'Alfredo se concrétise lorsqu'il visionne, fasciné, *Le Septième sceau*, le projet de *Blancanieves* plonge ses racines dans le souvenir marquant d'un ciné-concert des *Rapaces* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924) qui fit naître très tôt chez le cinéaste le désir de réaliser à son tour un film muet<sup>53</sup>. Comme le protagoniste de *Torremolinos 73*, dont le récit filmique a tôt fait de souligner la cinéphilie<sup>54</sup>, le réalisateur a absorbé de multiples influences qu'il revisite dans son long-métrage de 2012, de l'expressionnisme allemand au cinéma d'avant-garde soviétique, en passant par les références espagnoles et la production de l'âge d'or hollywoodien.

---

<sup>53</sup> Diane BRACCO, « El hechizo de las imágenes... », *op. cit.*, p. 42.

<sup>54</sup> On le voit le soir dans son lit absorbé par ses lectures de fascicules consacrés au septième art.

Cette lecture élargie de la brève filmographie de Berger inviterait donc à voir dans les stratégies narratives de sa comédie de 2003 la première expression d'une célébration du septième art et de ses mécanismes créatifs qui s'épanouira pleinement dans son long-métrage muet, véritable hymne à la mémoire du cinéma primitif et au pouvoir de l'image mouvante.

En somme, à l'instar d'autres comédies réalisées dans les années 1990-2000, *Torremolinos 73* illustre les acceptions et implications que peut revêtir le concept de mémoire dans le cinéma contemporain espagnol. Ce film écarte la question du passé envisagé comme problématique historique au profit de la sélection des fragments médiatiques d'une époque dont il livre une reconstruction édulcorée, articulée au présent et nécessairement distanciée. Les matériaux hétérogènes recyclés appartiennent à un imaginaire commun que se sont forgés Pablo Berger et plusieurs autres cinéastes de sa génération, imaginaire partagé avec un public capable de déchiffrer le discours produit par la mobilisation de ces références. Les souvenirs cinématographiques, télévisés, publicitaires, graphiques, musicaux avec lesquels ils ont grandi constituent une mémoire populaire et intermédiatique que ces metteurs en scène ont absorbée, digérée et qu'ils réactivent dans leurs fictions, tantôt sous forme de citation et d'allusion, tantôt par le biais du pastiche et de la parodie. Doit-on pour autant en déduire que l'exploitation de cette mémoire médiatisée implique pour les cinéastes de pencher de façon systématique et monolithique du côté de l'« abolition de l'histoire » et de l'« émotion nostalgique et acritique »<sup>55</sup> ? Une telle démarche de recyclage ne paraît pas nécessairement exclure un discours ouvertement critique sur l'histoire nationale si l'on pense à un film comme *Balada triste de trompeta* (2011), réalisé par un grand nom du cinéma postmoderne espagnol, Álex de la Iglesia, adepte des jeux de référentialité et d'intermédialité. Ce drame grotesque sorti quatre ans après la promulgation en Espagne de la *Ley de Memoria Histórica*, métaphorise les traumas du conflit civil à travers la rivalité mortifère entre deux clowns qui s'affrontent pour l'amour d'une acrobate. En combinant la peinture intrahistorique du quotidien à la représentation explicite de l'appareil répressif de la dictature, le cinéaste situe, comme Berger, la majeure partie de son action en 1973, offrant à travers un processus personnel de « recuperación de la memoria histórica »<sup>56</sup> une sorte de revers sombre et horifique de *Torremolinos 73*.

---

<sup>55</sup> Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine de historia...*, op. cit., p. 78-80. Il ne faut pas non plus exclure la dimension commerciale de cette comédie qui, en le parodiant, exploite aussi le caractère vendeur du porno : Berger vise un public élargi en utilisant la caution de l'humour, de la distance et des discours sur le septième art.

<sup>56</sup> Jesús ANGULO, Antonio SANTAMARINA, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 288. Au momento du tournage, le réalisateur a déclaré :

---

« Recuerdo aquello como un sueño o una pesadilla ininteligible. Quizá es el año en el que la realidad se ha parecido más a los sueños. El Lute, la muerte de Carrero Blanco, los payasos en la tele, forman un todo invisible en mi cabeza. No sé quién era payaso y quién niño en aquella extraña alucinación. » Redacción de Ciney teatro, *Ciney teatro*, « Álex de la Iglesia comienza el rodaje de *Balada triste de trompeta* » [on-line], [s.l.], [s.e.], 2010.

URL :

<<http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx>> (consulté le 31/03/2020).