

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL
LE FRANQUISME DANS LE CINÉMA ESPAGNOL
(1975-2000)

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL

LE FRANQUISME DANS LE CINÉMA ESPAGNOL

(1975-2000)

Relativement aux nombreuses études sur la Guerre Civile espagnole au cinéma, la représentation cinématographique du franquisme a fait l'objet d'une attention bien moindre de la part de l'historiographie. Cette thèse doctorale s'intéresse à la façon dont la dictature de Franco a été portée sur grand écran pendant les vingt-cinq années qui ont suivi la mort de celui-ci, en analysant le traitement de cette époque, les périodes et les sujets les plus récurrents, les réalisateurs de ces œuvres et la façon dont ces dernières ont alors été accueillies par le public et la critique. Nous cherchons donc à explorer les interférences entre le cinéma et l'histoire, entre la culture et les périodes politiques pendant lesquelles celle-ci est produite et consommée, afin de découvrir la relation que la société espagnole a entretenue avec ce passé récent.

Cette recherche s'est confrontée à de nombreux défis, à commencer par la faible tradition interdisciplinaire des études historiques en Espagne, notamment en ce qui concerne les études culturelles. Bien que cette situation ait amorcé un changement notable ces dernières années, nombre d'historiens regardent encore avec méfiance « l'ingérence » d'autres domaines dans les cadres traditionnels de la discipline historique, et il reste encore beaucoup de chemin à parcourir pour parvenir aux standards que l'on retrouve habituellement dans les universités britanniques ou françaises.

Ce travail relève un autre défi : celui d'analyser la représentation cinématographique d'un phénomène aussi complexe que la dictature franquiste. Il s'agit d'un régime dont la définition et la caractérisation font, aujourd'hui encore, l'objet de débat ; un régime qui s'est transformé et adapté tout au long des quarante années de son existence. Se pencher, plusieurs dizaines d'années après, sur l'étude de ce régime à partir de son reflet sur le grand écran demande un effort de décryptage des moins évidents.

Enfin, la périodisation du travail représente un défi en soi puisque, malgré leurs interférences, les temps historiques, politiques et culturels ne s'écoulent pas toujours au même rythme. Vouloir enfermer des œuvres culturelles, conçues sur plusieurs années, dans les contours définis de différentes législatures parlementaires, reste un artifice de la recherche.

Mais pourquoi avoir choisi d'étudier le cinéma historique comme médiateur dans la connaissance du passé et sa considération par la société d'une époque concrète ? Cet intérêt naît

du constat d'un fait : un film historique touchera facilement un public beaucoup plus large qu'un livre académique sur la même période. Sa portée et, par conséquent, son influence potentielle sur le public récepteur sont plus grandes. Dans un monde dominé par les images, les codes audiovisuels véhiculés par le cinéma sont bien plus accessibles que les simples codes narratifs de la littérature écrite. De plus, le cinéma renferme un composant émotionnel que l'on retrouve rarement dans la discipline historique traditionnelle, murée dans les limites de la rigueur de l'amphithéâtre et de l'archive.

Dans l'analyse interdisciplinaire que propose cette thèse, il est indispensable d'évoquer l'évolution des discours historiographiques dans chaque domaine d'étude qu'elle renferme. Nous en avons distingués quatre, au premier rang desquels le domaine historique. Nous revenons sur l'évolution du discours sur l'histoire récente de l'Espagne en distinguant deux époques d'analyse : d'une part, la dictature franquiste, objet de représentation dans les films constituant notre corpus ; d'autre part, l'histoire de la transition et des premières décennies de la nouvelle démocratie, cadre chronologique dans lequel sont réalisés les films étudiés. Le second niveau historiographique, intimement lié au précédent, s'intéresse à la relation entre histoire et mémoire, ainsi qu'aux politiques de mémoire dans l'Espagne récente par rapport à la Guerre Civile et au franquisme.

À un troisième niveau, nous rassemblons des œuvres clés de l'histoire culturelle, en particulier celles qui réfléchissent au concept de représentation. Dans cette étude, nous incluons des penseurs qui ont posé le cadre d'une réflexion autour du contexte culturel dans lequel s'inscrit, chronologiquement, notre champ d'étude. Nous faisons référence à l'étude du postmodernisme et à son influence sur la société espagnole des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Autrement dit, nous approfondissons l'analyse de l'histoire culturelle, en revenant sur les recherches qui ont étudié les formes culturelles en Espagne pendant notre cadre chronologique (1975-2000) et en particulier, le cinéma de cette période, la critique cinématographique et les travaux publiés à ce sujet dans l'histoire du cinéma.

En quatrième et dernier lieu, cette recherche doit beaucoup aux travaux sur les relations entre cinéma et histoire, qui seront largement mentionnés dans le Chapitre premier. Au delà de la théorie, cette thèse doctorale s'inspire de travaux spécifiques d'analyse des relations entre cinéma et histoire, en attachant une attention toute particulière à ceux qui se sont intéressés à la Guerre Civile et à la dictature franquiste.

Chronologiquement, ce travail s'inscrit entre la fin de l'année 1975 et la fin de l'an 2000. L'objectif de cette recherche est d'étudier la représentation de la dictature franquiste dans le cinéma après la disparition du chef de l'État. C'est pourquoi le point de départ de notre étude est le 20 novembre 1975, jour de la mort de Francisco Franco. Certes, cette date n'implique aucun changement radical, encore moins dans un domaine comme le cinéma où les projets naissent au

terme de plusieurs mois ou années, mais sa force symbolique est indéniable. Pour cette même raison, la date du 31 décembre 2000, porte d'entrée du troisième millénaire, a été choisie pour clore cette thèse doctorale. C'est cette année-là que commence la deuxième législature au pouvoir du Parti Populaire, cette fois avec la majorité absolue.

C'est également en l'an 2000 qu'est fondée l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique qui, même si elle n'est pas la première association à réclamer la réparation des victimes du franquisme, est pourtant celle qui parvient à intéresser les médias à cette question. Tandis que le sujet se faisait une place importante dans l'espace public, des films comme *Soldats de Salamine* (*Soldados de Salamina*) invitaient les spectateurs à réfléchir à la complexité du passé et à sa relation avec la mémoire. La question a pu être traitée au Congrès des Députés grâce à la Loi sur la Mémoire Historique. Cependant, nous n'irons pas beaucoup plus loin en ce qui concerne ce sujet. Analyser les débats de ces dernières années autour de la mémoire, en les rattachant à la récupération de la mémoire de la dictature en Espagne, aurait été non seulement un travail long et difficile, mais surtout une autre thèse.

Les vingt-cinq années analysées se structurent en trois parties : la première comprend la transition à la démocratie (1975-1982) ; la seconde, les quatre législatures pendant lesquelles le PSOE a gardé le pouvoir (1982-1996) ; et la troisième correspond à la première législature du Parti Populaire à la tête du gouvernement (1996-2000).

Tout comme les domaines d'étude considérés, les sources consultées dans le cadre de cette recherche sont très diverses. Les films qui font l'objet même de notre étude constituent notre principale source primaire. Pour la définition du corpus filmique, composé de cent cinquante-neuf films, il s'est avéré essentiel de consulter des publications comme *La historia de España a través del cine*, qui retrace la représentation cinématographique des diverses époques du passé espagnol, ainsi que les Catalogues de Cinéma espagnol publiés chaque année par la Filmoteca Española. De plus, les ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma espagnol pendant les périodes analysées, comme *Historia del cine español*, coordonné par Román Gubern, et *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, coordonné par Santos Zunzunegui, apportent des pistes importantes pour délimiter la liste des films étudiés. De la même façon, les articles, critiques et ouvrages monographiques publiés parallèlement à la sortie des films en question ont été d'une grande utilité pour la sélection des films à inclure dans le corpus de cette thèse.

Quant au visionnage des œuvres, il n'a pas toujours été facile d'obtenir une copie des films. Il est possible d'en acheter dans des magasins spécialisés ou sur Internet, voire de s'en procurer par le biais d'emprunts en bibliothèques publiques, universitaires ou non. Cependant, du fait de la structure même de l'industrie cinématographique espagnole, de nombreuses productions, en particulier des années soixante-dix et quatre-vingt, se retrouvent aujourd'hui déclassées. Les fonds filmiques de la Biblioteca Nacional et de la Filmoteca Española se sont révélés indispensables

dans ce genre de cas. Quelques-uns des plus de deux cents films visionnés pour ce travail ont été écartés du corpus final car ils ne remplissaient pas les critères de sélection. Cependant, ils nous ont tous apporté une information essentielle sur la production culturelle de l'époque.

Parmi les sources primaires, il faut également distinguer deux autres types de documents. D'un côté, nous devons faire référence aux critiques de cinéma, reportages et articles publiés parallèlement aux sorties de films dans la presse spécialisée comme *Dirigido por*, *Contracampo*, *Fotogramas* ou *Casablanca*, et dans la presse généraliste comme *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *El Alcázar*, *ABC*, *Arriba* ou *Diario 16*. D'un autre côté, les interviews de réalisateurs et d'autres personnalités du cinéma constituent un pari personnel de la doctorante pour l'histoire orale comme complément à la recherche. On distingue ainsi les entretiens avec Carlos Saura, Imanol Uribe et Fernando Colomo. Les numéros de la revue *Cine para leer*, qui rassemblait chaque année les grands succès de l'industrie, se sont également avérés très utiles pour comprendre le paysage cinématographique de l'époque, tout comme l'ont été les chiffres sur la fréquentation des salles et les données sur les sorties et les reprises de films.

Les sources secondaires que nous devons signaler sont les ouvrages de référence de chacun des quatre domaines historiographiques cités auparavant, à savoir histoire récente de l'Espagne, histoire et mémoire, histoire culturelle, histoire et cinéma. Parmi ces œuvres, nous trouvons des essais, des ouvrages collectifs, des articles, des histoires générales, des biographies, des entretiens, des études de cas, ainsi même que d'autres thèses doctorales. Les bibliothèques et archives des universités dans lesquelles j'ai eu la chance de mener mes recherches (Universidad de Zaragoza, Université de Nantes, London School of Economics and Political Science et Universidad Complutense de Madrid) ont été d'une grande importance pour ces lectures, même si, encore une fois, ce sont les fonds bibliographiques de la Biblioteca Nacional Española et de la Filmoteca Española, ainsi que ceux de la British Library, qui ont fait toute la différence.

Concernant la méthodologie utilisée pour la réalisation de ce travail, les études sur cinéma et histoire s'inscrivent dans un champ interdisciplinaire qui associe les instruments et les idées de l'histoire politique, culturelle et sociale avec d'autres outils méthodologiques plus propres à l'étude d'œuvres cinématographiques, comme l'analyse du discours filmique et de l'image. Si les plans d'étude espagnols ont souvent tendance à délaisser l'interdisciplinarité, ce n'est pas le cas dans d'autres pays. Mon travail s'est vu renforcé par son inscription dans le domaine de la « civilisation » à l'Université de Nantes, ainsi que par l'influence du monde académique britannique, où les « Cultural Studies » sont largement implantés.

Dans la pratique, l'analyse individualisée de chaque film a été associée à leur classification par époque et par thème, tout en s'inscrivant dans un contexte historique, politique, social, économique et culturel précis.

CRITÈRES DE SÉLECTION ET TYPOLOGIES DES FILMS

Cette étude inclut tous les films espagnols qui, entre 1975 et 2000, ont porté la dictature franquiste sur grand écran, ainsi que ceux qui, à travers le recours à la mémoire, ont impliqué une réflexion directe sur ce régime et sur son influence dans la vie actuelle des personnages. Pour faciliter l'analyse, ce corpus de plus de cent cinquante films a été divisé en quatre typologies. Le premier groupe d'œuvres se compose des « films historiques », dans l'acception la plus conventionnelle du terme, c'est-à-dire ceux dont l'action prend place dans le passé. Le second groupe d'œuvres rassemble les documentaires, ou films de non-fiction, qui rapportent des événements passés ou les raisonnent. Le troisième groupe est formé des films que nous avons qualifiés de « films de mémoire ». Il s'agit d'œuvres qui se déroulent dans un présent contemporain au moment de leur réalisation, mais qui impliquent une réflexion sur le passé ou sur les processus de mémoire eux-mêmes. Enfin, le quatrième groupe correspond aux films métaphoriques, symboliques et expérimentaux qui, au moyen de doubles lectures ou d'expérimentations esthétiques, ont également abordé la dictature franquiste.

L'analyse de ces films s'organise autour des trois périodes historiques déjà exposées (Transition, gouvernements du PSOE, première législature du PP), périodes qui sont, à leur tour, subdivisées respectivement en quatre, trois et un chapitre. Cette thèse compte donc neuf chapitres qui présentent une structure chronologique, à l'exception du premier chapitre. Comme nous l'avons avancé, ce Chapitre premier s'intéresse, d'un point de vue plus théorique, aux interférences entre le cinéma et l'histoire, en développant la méthodologie respectée dans ce travail.

Les huit chapitres suivants sont répartis dans les trois parties déjà mentionnées. Chaque partie est précédée d'une brève introduction qui présente les clés politiques, sociales et culturelles de l'époque, ainsi que quelques caractéristiques de son industrie cinématographique afin d'envisager la représentation du franquisme au cinéma dans ce contexte. La première partie se compose des chapitres 2, 3, 4 et 5 ; la seconde, des chapitres 6, 7 et 8 et la troisième, du chapitre 9. Nous reviendrons plus en avant sur le contenu de ces chapitres.

À l'origine de ce travail se trouvent deux questions clés : d'un côté, le débat sur l'amnésie et l'oubli du passé récent espagnol pendant la Transition, d'un autre, la sensation de saturation qui semblait envahir une certaine frange du public dès les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix face aux films sur la Guerre Civile ou le franquisme. Avec un corpus filmique de près de cent soixante films, il paraît peu justifié de parler d'oubli ou d'amnésie par rapport au franquisme, du moins d'un point de vue culturel. Si on y ajoute les œuvres qui font référence à la Guerre Civile espagnole sur la même période, une vingtaine selon Sánchez Biosca et Gubern, nous obtenons un total d'environ

cent quatre-vingt films (soit une moyenne de 7,2 par an). De plus, on compte parmi eux quelques-unes des productions les plus rentables du cinéma espagnol pendant la période analysée, comme *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *La Carabine nationale* (*La escopeta nacional*, Luis García Berlanga, 1978) ou *La Fille de tes rêves* (*La niña de tus ojos*, Fernando Trueba, 1998). Ce large corpus de près de deux cents œuvres, parmi lesquelles quelques références cinématographiques incontournables, permet d'expliquer cette sensation de présence constante du sujet sur les écrans, et même une certaine exaspération d'une partie du public devant le recours au passé récent comme argument narratif. Cependant, les raisons de ces perceptions s'avèrent bien plus complexes, comme nous tâcherons de le démontrer.

Une partie de la réponse se trouve dans l'analyse de ces productions, mais aussi de ce qu'elles disent, comment et pourquoi elles le disent. L'un des problèmes du cinéma espagnol sur la guerre et la dictature franquiste, en particulier pendant l'étape socialiste, est l'homogénéité du récit dans de nombreuses œuvres, l'accommodation à une atmosphère standardisée, conventionnelle. Les contenus aussi semblent figés et montrent des images acritiques du passé, fruit d'un consensus politique hérité de la Transition. Cette accommodation à des codes narratifs clairement délimités allait contribuer à une familiarité excessive avec des environnements et des sujets, à un certain sentiment de déjà-vu.

Cette recherche entend démontrer que, malgré les nombreuses œuvres cinématographiques sur la dictature franquiste, rares sont celles qui apportent une vraie connaissance de la période et, plus encore, celles qui osent dépasser les discours hégémoniques sur le passé qui ont été élaborés pendant la Transition et se sont consolidés dans les années quatre-vingt. Comme s'interrogeaient Carlos Losilla et José Enrique Monterde il y a déjà plusieurs années dans différentes publications, la question clé est de savoir « si dans toutes ces histoires, il y eut quelquefois une histoire », entendant par là un récit historique plus ou moins scientifique.

Nous cherchons à montrer que la modération des discours sur le franquisme au cinéma, l'absence de sujets « problématiques » (comme la répression et la violence) et l'imprécision dans le traitement des faits et des époques sont étroitement liées au contexte politique et social espagnol des décennies analysées, ainsi qu'au type de narrations construites sur le passé récent. Le cinéma et sa façon superficielle de représenter la dictature sont un reflet involontaire de la société qui a émané de la Transition, c'est-à-dire de la démocratie née après la Constitution de 1978 et de sa relation avec le passé récent du pays.

Comme le souligne Rosenstone, le cinéma joue un rôle important dans la composition de l'image que de nombreux citoyens se font du passé. Les films contribuent largement à configurer des imaginaires collectifs puisque, comme nous le développerons dans le Chapitre 2, ils peuvent être vus comme une part de la « mémoire d'emprunt » définie par Maurice Halbwachs, c'est-à-dire comme des outils servant à nous créer une mémoire propre d'événements que nous n'avons pas vécus. Le fait que, pendant des années, en particulier sous les premiers gouvernements

socialistes, les représentations cinématographiques du passé se soient caractérisées par leur modération idéologique et leur homogénéité thématique et esthétique nous aide à comprendre deux types d'aspects transcendants. D'une part, cela nous renvoie à la société de l'époque, où le débat sur le passé et le développement d'un esprit critique n'étaient pas particulièrement appréciés. D'autre part, cela facilite la compréhension de certaines questions qui occupent une place grandissante dans la société espagnole des dix dernières années, comme les recours en justice des victimes du franquisme et l'incapacité des gouvernements successifs à trouver une solution.

Le cinéma espagnol sur la dictature franquiste nous montre, de par ses limites, les limites mêmes de notre relation avec le passé récent. Par ce qu'elles racontent et leur façon de le faire, mais surtout par ce qu'elles taisent, les représentations cinématographiques du franquisme peuvent être vues, en outre, comme des indicateurs de la qualité de notre démocratie et de la société construite pendant la Transition. Nombreuses sont les absences notables dans les films qui traitent de la dictature : violence, répression, engagement politique, conscience de classe. Ces absences ne nous renvoient pas au franquisme, mais à la fin des années soixante-dix et aux années quatre-vingt et quatre-vingt-dix en Espagne.

Pour mieux comprendre ces hypothèses, nous explorerons chaque chapitre plus en profondeur.

CHAPITRE PREMIER

Ce chapitre est consacré à notre méthodologie de travail et se divise en quatre parties. La première présente les interactions entre cinéma et histoire, entre cinéastes et historiens. Celles-ci se cristallisent en quatre grandes interférences : histoire du cinéma, cinéma historique, le cinéma comme « histoire encapsulée » et le cinéma comme source historique. La seconde partie expose deux cadres théoriques qui entendent servir de point de départ pour le développement théorique de cette recherche. Nous parlons, d'un côté, de la nature polyédrique du phénomène cinématographique et, de l'autre, des analogies entre cinéma et histoire qui facilitent l'étude commune de ces deux disciplines.

La troisième partie du chapitre pose la méthodologie d'analyse que nous suivrons tout au long de nos recherches. Le choix de cette méthodologie découle des deux précédentes parties du chapitre et associe une analyse individualisée des œuvres (en suivant les catégories de Marc Ferro : « lecture cinématographique de l'histoire » et « lecture historique du film ») et une analyse

en série (en fonction des dates de production et de sortie, de la période historique présentée et de la typologie du film). En combinant ces deux axes, nous voulons identifier deux aspects essentiels dans la théorisation de ce travail : d'un côté, les constantes filmiques qui révèlent la volonté des réalisateurs d'adhérer ou non aux tendances majoritaires d'une époque ; d'un autre, les « points d'ancrage » qui, selon la définition de Pierre Sorlin, désignent les réalités qui sont présentes dans les œuvres de manière récurrente mais, d'une certaine façon, involontaire, et nous offrent ainsi une information précieuse sur les intérêts et les préoccupations de l'époque en question.

Dans la quatrième et dernière partie du chapitre, nous approfondirons les défis que le cinéma comporte pour l'histoire en tant que discipline académique. Ces défis se basent, comme nous le verrons, sur le potentiel du cinéma comme constructeur de mémoire collective, sur sa trajectoire comme agent de l'histoire et sur sa capacité historienne.

À partir de cette double méthodologie, individualisée et en série, qui prend en compte les interférences et les analogies entre cinéma et histoire, nous cherchons à répondre à un grand nombre d'interrogations complexes. Quelles périodes de la dictature sont le plus souvent représentées ? Quels sont les thèmes récurrents dans cette représentation ? Qui réalisent ces films et pourquoi ? Ces thèmes évoluent-ils avec le temps et avec les transformations sociales, politiques, économiques et culturelles ? Dans quelle mesure ces films transmettent-ils des traits du passé que le discours historique traditionnel ne parvient pas à faire connaître à la société ?

Le volume d'information obtenu avec un corpus de cent soixante films est énorme. C'est pourquoi nous avons opté, comme expliqué précédemment, pour un classement multiple. D'une part, nous respectons la variable chronologique, en établissant trois blocs d'analyse : 1975-1982, 1982-1996 et 1996-2000. D'autre part, chaque bloc est divisé en chapitres en fonction de thèmes, de styles et d'autres constantes filmiques. Penchons-nous maintenant sur chacun de ces blocs et chapitres.

PARTIE I.

UN CINÉMA EN TRANSITION POUR UN PAYS EN TRANSITION (1975-1982)

« Espagnols, Franco est mort ». Après cette célèbre phrase prononcée par le président du gouvernement, Carlos Arias Navarro, au matin du 20 novembre 1975, le pays entre dans une époque de changements, de continuités et d'incertitudes. Ce n'est qu'en 1977 que l'amnistie

politique s'achève et que tous les partis sont légalisés. Et il a fallu attendre 1978 pour qu'une nouvelle constitution soit adoptée et que la peine de mort soit de nouveau abolie.

Le démantèlement progressif de la dictature du général Franco n'a entraîné ni affrontement armé, ni révolution. Le processus n'a pourtant pas été le succès défendu à outrance par certains secteurs ou, tout au moins, il n'a pas seulement été un succès. Pour certains, la crise économique, politique et sociale dans laquelle nous nous trouvons plongés depuis 2007 prend ses racines dans les décisions prises durant ces années-là. Nous ne théoriserons pas ici sur la nature de la Transition, ni sur ses réussites et ses échecs. Ce sujet est devenu le centre de nombreux débats et il existe une importante historiographie pour l'approfondir.

L'objectif de cette première partie est d'analyser comment un tel bouleversement s'est traduit dans une manifestation culturelle aussi importante que l'était alors le cinéma. Plus précisément, à partir de l'étude de la représentation cinématographique de la dictature, nous voulons répondre à une question essentielle : quelle relation la société espagnole entretenait-elle avec l'héritage franquiste ? Le traitement éclectique du sujet, sa présence abondante à l'affiche et son accueil par le public et la critique viennent à montrer un réel intérêt pour cette période.

Suite à l'identification de tendances et de thématiques, les films étudiés dans cette première partie ont été structurés en quatre chapitres. De cette façon, le Chapitre 2 propose une approche des relations cinéma-mémoire-histoire. Grâce à des films comme *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980) ou *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), nous abordons différentes manières de penser (ou repenser) le passé. Nous découvrons ainsi des personnages ancrés dans l'hier, incapables de reconnaître les changements sociétaux, nous rencontrons des opportunistes qui réinventent leurs souvenirs et nous faisons la connaissance de nostalgiques qui se remémorent le passé depuis des postures politiquement correctes. Les personnages de ces œuvres incarnent des attitudes existantes dans l'Espagne des années soixante-dix en réponse à la question « Que faire du passé ? », c'est pourquoi ils méritent une place privilégiée dans nos recherches.

Le Chapitre 3, quant à lui, s'intéresse aux représentations des années quarante et cinquante au cinéma. *La Ruche* (*La colmena*, Mario Camus, 1982) est probablement le plus paradigmatique des films analysés. Les œuvres très diverses qui illustrent ce chapitre reflètent des réalités inséparables du contexte dictatorial, comme les maquis (dans *Los días del pasado*, Mario Camus, 1977 et *El corazón del bosque*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1978). On y trouve aussi des comparaisons tendancieuses entre l'Espagne des années cinquante et celle de la fin des années soixante-dix, comme dans *Hijos de papá* (Rafael Gil, 1979).

Le Chapitre 4 se concentre sur les deux dernières décennies du régime, les années soixante et la première moitié des années soixante-dix, jusqu'à la mort de Franco. La représentation de ce passé proche reprend, entre autres caractéristiques, le mélodrame, le terrorisme et l'*esperpento*. Ce bloc intègre le film « conciliateur » *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), l'un des plus gros succès publics de l'histoire du cinéma espagnol. En nous

penchant sur cette œuvre et sur le reste de celles qui composent le chapitre, nous circulons entre le franquisme quotidien, la nostalgie et la revendication au fil d'un voyage complexe et intéressant.

Enfin, le Chapitre 5 rassemble toutes les tendances cinématographiques qui, si elles avaient occupé une place prédominante pendant la Transition, ont peu à peu disparu dans les années quatre-vingt. Nous voulons parler, en premier lieu, du documentaire qui connaît, à la fin des années soixante-dix, un bref mais intense renouveau après des années de monopole du NO-DO ; en second lieu, du cinéma symbolique et/ou métaphorique, héritier en grande partie du cinéma d'opposition de la fin du franquisme et, enfin, du cinéma dit de sous-genres, matérialisé surtout par des films réalisés par et pour une droite réactionnaire. Ce chapitre s'arrête sur trois films emblématiques réalisés pendant la dictature mais qui, du fait de leur caractère subversif, ne sont sortis sur les écrans qu'après la mort de Franco : *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) et *Caudillo* (1974).

PARTIE II.

LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DU FRANQUISME PENDANT LE GOUVERNEMENT SOCIALISTE (1982-1996)

Ce bloc chronologique renferme ledit « gouvernement long » du PSOE. Il s'ouvre en décembre 1982, quand les socialistes forment un gouvernement, et s'achève le 3 mars 1996, jour où ils perdent le pouvoir face au Parti Populaire. Durant ces quatorze années, l'Espagne a intégré la CEE et est parvenue, en alliant libéralisme et social-démocratie, à la consolidation d'un timide État-providence. Le pays entrait ainsi, et non sans paradoxe, dans la modernité et le postmodernisme presque en même temps. Le point de départ précis de ce bloc aurait pu être le 28 octobre 1982, jour où le PSOE gagne les élections, mais la nature même des processus de production cinématographique témoigne d'une laxité qui nous permet de décaler cette date au mois de décembre. Nous pouvons donc inclure *De camisa vieja a chaqueta nueva*, sorti en salles le 12 novembre 1982, dans le Chapitre 5 plutôt que dans le Chapitre 7. Ce film de Rafael Gil partage plus de similitudes avec les œuvres produites pendant la Transition qu'avec celles de la période socialiste. Avec cette légère flexibilité nous reconnaissons la relativité de toute périodisation, en particulier quand celle-ci cherche à concilier des événements historiques et culturels. Malgré tout, nous insisterons sur une chronologie basée sur des coordonnées politiques.

Les cinquante-neuf œuvres étudiées dans ce bloc ont été divisées en trois chapitres. Le Chapitre 6 reprend la thématique cinéma-mémoire, avec une emphase particulière sur deux axes :

les histoires qui montrent comment le passé de la récente dictature a une influence sur le présent des personnages, et celles qui questionnent le processus de mémoire et sa fiabilité comme instrument pour appréhender le passé. Le Chapitre 7 s'intéresse aux films dans lesquels la représentation de la dictature se limite à un moment historique précis. La datation est claire et, avec elle, la volonté du réalisateur de situer les faits dans un instant concret du passé. Enfin, le Chapitre 8 rassemble le dernier groupe des films historiques : ceux dans lesquels l'action se tient dans le passé franquiste, mais celui-ci reste indéfini, ambigu. Nous avons aussi intégré dans ce chapitre les films qui se déroulent sur plusieurs années, voire décennies.

Bien que les quatre législatures du PSOE au pouvoir couvrent plus d'années que la Transition, et bien que chaque période compte un nombre similaire de films produits, cette seconde partie comprend un chapitre de moins que l'antérieure. Quatre arguments expliquent cette décision. Tout d'abord, notre première période d'analyse, la Transition, dure sept ans, tandis que la seconde s'étend sur quatorze ans. Ainsi, pendant les sept premières années qui ont suivi la fin de la dictature, soixante-dix-sept films sur le franquisme ont été réalisés, alors que les quatorze années suivantes n'en ont produits que cinquante-neuf. Nous constatons comment, d'une période à l'autre, le rythme de production des films en lien avec le franquisme s'est réduit de moitié. Deuxièmement, et comme le reflètera l'analyse de la répercussion des films sur le public et la critique, l'importance sociale et culturelle de ce type de films historiques entre 1983 et 1996 a été proportionnellement bien moindre à celle des œuvres de la Transition. Troisièmement, et nous le détaillerons dans le Chapitre 8, nombre de ces « films historiques » se caractérisent par une imprécision temporelle qui rend difficile, voire impossible, la distinction entre ceux qui se déroulaient dans les années quarante, cinquante, soixante ou soixante-dix. Enfin, sous le gouvernement socialiste, on observe la disparition presque totale des documentaires et des films métaphoriques ou expérimentaux, ce qui limite d'autant plus les possibilités de catégorisation des œuvres étudiées.

PARTIE III.

LE FRANQUISME AU CINÉMA

SOUS LE PREMIER GOUVERNEMENT AZNAR

(1996-2000)

La troisième et dernière partie de cette thèse doctorale correspond aux quatre premières années de mandat du Parti Populaire. Né de la refondation d'Alliance Populaire en 1989, le PP arrive au gouvernement après les élections de mars 1996. Le soutien de CiU, PNV et Coalición Canaria ont compensé la majorité relative obtenue dans les urnes par les populaires, permettant l'alternance au pouvoir après quatre législatures du PSOE. C'était donc le début d'une nouvelle

étape politique, dirigée par José María Aznar, qui a duré jusqu'en 2004, quand les socialistes ont repris le pouvoir. Nos recherches n'iront cependant pas si loin.

Nous avons choisi l'an 2000 comme point final pour deux raisons. Il s'agit, en premier lieu, d'une volonté de souligner la valeur symbolique de cette date, à cheval entre deux millénaires. Comme l'exposait José-Carlos Mainer, nous aurons beau nous obstiner à théoriser sur des décennies concrètes, les processus culturels ne s'ajustent pas à des périodes chronologiques « rondes ». La délimitation de cette thèse entre 1975 et 2000 répond donc à une division artificielle avec un composant clairement subjectif mais très significatif. Son début et sa fin correspondent à deux moments clés dans l'imaginaire collectif espagnol : la mort de Franco d'un côté, et l'entrée dans le troisième millénaire d'un autre. En second lieu, nous avons voulu éviter la question complexe de la Mémoire Historique qui se développe en Espagne surtout au début du XXI^e siècle. Bien que certaines associations qui ont encouragé le débat autour de cette question aient été créées au milieu des années quatre-vingt-dix, « l'explosion médiatique » ne se produit qu'en septembre 2000. Comme l'explique Sergio Gálvez Biesca dans son article sur la récupération de la mémoire historique en Espagne, « c'est l'impact médiatique et symbolique de l'excavation réalisée en septembre 2000 à El Bierzo (León) par un groupe de personnes qui formeront ensuite l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique [ARMH], qui finira par réveiller des revendications jamais tout à fait oubliées ». Ce processus d'appropriation sociale de la part des victimes de la dictature et de leurs proches est suffisamment complexe pour faire l'objet d'une autre étude, et c'est pourquoi nous l'écartons de la nôtre.

Cette troisième partie ne comprend qu'un seul chapitre, le numéro 9, dans lequel sont inclus tous les films qui, entre mars 1996 et décembre 2000, ont représenté cinématographiquement la dictature franquiste. Ce chapitre est atypique à plusieurs titres. Premièrement, comme nous l'avons souligné, il est l'unique composant de la troisième partie. Deuxièmement, sa structure interne ne suit pas la chronologie habituelle de plusieurs chapitres antérieurs, avec une division entre les films d'après-guerre et ceux de la fin du franquisme. Au contraire, la classification thématique s'impose, transformant ainsi certaines constantes filmiques en sous-titres du chapitre.

Ces sous-titres sont au nombre de trois. D'abord, le « franquisme pop », où la dictature apparaît médiatisée par la comédie et qui montre la connivence d'éléments très disparates et, apparemment, irréconciliables. Ensuite, le cinéma conventionnel, qui poursuit des tendances cinématographiques préexistantes, en rapport avec la continuité culturelle, économique et politique entre le premier PP et le dernier PSOE. Enfin, celui que nous avons appelé le « cinéma à contre-courant », qui regroupe les rares exemples qui ont osé sortir des tendances dominantes.

CONCLUSIONS

En 1986, le critique de cinéma Francesc Llinás affirmait qu'il n'y avait pas de différence majeure entre les films de prestige alors à l'affiche et ceux produits à la fin du franquisme. « Ils ont peut-être un caractère plus explicite, mais pas un sens plus fort. Entre *Braconniers* (*Furtivos*) et *Les saints innocents* (*Los santos inocentes*), la distance n'est pas assez grande pour pouvoir parler d'un réel changement. On pourrait même affirmer que la transition à la démocratie a provoqué un cinéma plus conservateur que celui auquel on pouvait s'attendre ». Llinás soulignait le conservatisme dans le style et le contenu de la plupart des œuvres cinématographiques produites entre 1975 et 1986. Même s'il admettait que d'excellents films avaient alors vu le jour, son objectif était de dénoncer la timidité ou le conformisme des créateurs à une époque de liberté retrouvée. Il critiquait aussi le fait que les réalisateurs les plus audacieux rencontrent des difficultés pour faire plus d'un film, voire même un seul. D'après lui, l'industrie cinématographique espagnole des années quatre-vingt se serait accommodée de « l'empire de l'académisme », de « l'évidence », du « tout est permis ».

Tout au long de ce travail, nous avons essayé de mener à bien une analyse des films qui, entre 1975 et 2000, ont dépeint ou examiné la dictature franquiste. Les près de cent soixante films de notre corpus filmique offrent un panorama général qui, d'une certaine manière, nous permet d'étendre les arguments de Llinás à la période 1975-2000, mais qui nous pousse aussi à aller plus loin. Les circonstances politiques, économiques, culturelles et sociales, le contexte historique en somme, ont une influence sur les produits culturels de chaque époque. Dans le cas du cinéma, cette influence se fait même perceptible malgré les continuités thématiques ou formelles. Même si les œuvres présentent quelques caractéristiques communes, le contexte se fait sentir dans les films qui, entre 1975 et 2000, ont porté la dictature franquiste sur grand écran. Dans le même temps, le cinéma collabore, par sa capacité historienne, son pouvoir émotif et son potentiel comme fournisseur de mémoire d'emprunt, à la configuration d'imaginaires collectifs. Une part importante de notre façon d'imaginer et de comprendre des périodes-clés de notre histoire comme le franquisme ou la Guerre Civile procède de la représentation que le cinéma et la télévision en ont faite. L'importance du cinéma comme 'popular historiography' n'est pas anodine : les discours partiels, modérés et superficiels du passé énoncés au cinéma contribuent à ce que les récepteurs, les spectateurs, élaborent leurs propres interprétations partielles, modérées et superficielles de ce passé.

La période de libertés inaugurée avec la Transition s'est faite sentir au cinéma, en rendant possible des propositions risquées, novatrices et engagées politiquement – aussi bien à gauche qu'à droite. Et ce malgré l'instabilité vécue à certains moments, la violence politique et l'incertitude inhérentes à tout processus de changement, et auxquelles le cas espagnol n'a pas échappé. Ce qui se dégage de cette période, c'est l'hétérogénéité des discours et des formats, ainsi que la faible modération politique de certaines œuvres, qu'elles soient de droite, des nationalismes sous-

étatiques, de gauche... Cependant, tout ce qui était différent, critique et inusuel s'est peu à peu vu marginalisé, comme le montre le sort du cinéma militant et des œuvres plus expérimentales.

Lentement, les discours cinématographiques espagnols allaient se modérer en quête d'une homologation européenne dans les styles et dans les formes, mais surtout en conséquence de l'apparente désidéologisation implicite dans les politiques et les pratiques culturelles néolibérales qui se sont imposées en Espagne et dans le monde occidental. Après avoir analysé le cinéma produit pendant les années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, nous rejoignons Llinás quand il affirme que « la vulgarisation s'impose, [et que] la démocratie freine toute la créativité [...]. De la liberté, nous pouvions espérer l'aventure, mais nous n'avons obtenu que le triomphe de la médiocrité ». Pour notre analyse, la médiocrité dans les discours, la modération et la correction politique ne sont à priori ni bonnes, ni mauvaises, mais s'avèrent en revanche hautement significatives. Notre objectif est d'étudier les interférences entre cinéma et histoire et, en cela, le fait que les discours sur le passé soient, pour la plupart, aussi modérés, acritiques et superficiels à une époque de relative stabilité sociale et politique, et sans censure administrative, comme celle du gouvernement de Felipe González, nous en dit long sur le type de pays construit dans les années quatre-vingt et sur la relation que celui-ci établissait avec son histoire récente.

La baisse des productions sur le franquisme, ainsi que la présence de nombreux films dans lesquels le temps s'estompe, montrent un changement d'attitude face au passé récent, au cinéma historique et à la pratique cinématographique en général. Quand on décrit des circonstances du passé dans toute leur dureté, il semble que l'objectif ne soit pas de les dénoncer ou d'en analyser les causes, mais plutôt que l'on cherche, à partir de la confrontation et de la comparaison, à légitimer et renforcer un présent qui se veut moderne, lié à la construction de l'État-providence et à une conception acritique du progrès. Les propositions formelles s'appauvrissent et nous assistons à la disparition pratique du cinéma documentaire, des films symboliques et métaphoriques et des sous-produits comme le cinéma érotique classé S. En contrepoint de cette indifférence pour le passé, on assiste au développement des « films de mémoire », qui agissent à la fois, et non sans un certain paradoxe, comme rappel de l'importance d'hier et comme médiation dédramatisante et relativisante de celui-ci. Les gouvernements socialistes successifs évitèrent tout jugement, moral ou politique, sur la dictature et la Transition. Aucune réparation ne fut versée aux victimes, et rares furent les mesures prises contre le maintien dans la judicature, l'administration, les forces de l'ordre ou le système éducatif de fonctionnaires directement impliqués dans des pratiques abusives sous le franquisme.

Avec l'arrivée au pouvoir du PP en 1996, cette réparation ne s'est pas produite non plus, mais le terrain de la mémoire de la guerre et du franquisme allait se transformer petit à petit en un champ de bataille politique. À mesure que grandissait la visibilité des revendications de la société civile en relation à l'histoire récente de l'Espagne, les partis politiques multipliaient aussi les tentatives pour instrumentaliser cet intérêt. À partir de la seconde moitié des années quatre-vingt-

dix, les associations de victimes du franquisme se sont consolidées. En 1999, le Congrès débattait pour la première fois du soulèvement militaire qui a provoqué la Guerre Civile espagnole. Tous les partis, à l'exception du PP, ont condamné « le coup d'État fasciste militaire contre la légalité républicaine ».

Cette sensation de petits changements quant à la place occupée par le passé de la dictature dans l'actualité s'est aussi faite sentir au cinéma. Bien que les documentaires et les films plus expérimentaux soient restés rares, voire inexistants par rapport au sujet qui nous occupe, une certaine évolution a pu être appréciée. D'un côté, les « films de mémoire », qui exploraient l'histoire récente depuis une perspective personnelle et quelque peu oblique, ont disparu des écrans, peut-être car le sujet avait pris de la force en dehors et que les tentatives implicites de ces films pour exorciser le passé n'étaient plus aussi nécessaires. D'un autre côté, on a vu apparaître de nouveaux points de vue qui conféraient un côté « pop » et désinvolte à de nombreuses représentations directes du franquisme au cinéma.

Cependant, les carences du cinéma comme instrument pour connaître le passé restaient considérables. Les limites du cinéma dans la représentation de la dictature tout au long de ces années sont un reflet des limites mêmes de la relation de notre pays avec son passé, et servent à évaluer la qualité de notre démocratie et à révéler quelques-unes des caractéristiques de la société construite après la Transition.

Pour réaliser cette évaluation, il s'avère utile de rassembler les thèmes et questions-clés identifiés dans les films constituant l'objet d'étude de cette thèse, et systématisés en deux catégories : constantes filmiques et points d'ancrage. Nous y reviendrons plus en avant. Nous aimerions maintenant nous concentrer sur les messages et thèmes qui sont restés en marge du cinéma sur le franquisme pendant les décennies analysées. Marc Ferro affirmait que « la caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer ». L'étude de ces pages va plus loin et tire son information de ce qui reste hors-champ, loin même du scénario.

Au long des neuf chapitres qui composent cette thèse, nous avons identifié principalement quatre grandes absences. En premier lieu, dans le cinéma sur la dictature franquiste, nous ne trouvons pas de premiers rôles incarnés par des femmes, ni devant, ni derrière la caméra. En second lieu, nous ne sommes pas non plus les témoins directs de la violence et de la répression franquistes. En troisième lieu, nous ne trouvons pas d'exemples de militants antifranquistes convaincus, ayant l'intention de se rebeller et la force de lutter. Nous remarquons enfin l'absence des classes travailleuses comme groupe social avec une conscience de classe.

Si l'on commence par la première de ces absences, celle de la femme, nous constatons que dans les cent cinquante-huit films qui forment notre corpus filmique, vingt seulement mettent en scène des femmes comme protagonistes incontestées. Parmi ces vingt œuvres, cinq ont été réalisées par l'une des sept réalisatrices comprises dans cette étude, tous les autres réalisateurs

étaient des hommes. Les chiffres ne semblent pas révéler un intérêt particulier des réalisateurs masculins pour dépeindre des histoires de femmes, et il n'est pas non plus courant que ce soit les femmes qui décident de passer derrière la caméra. Nous pouvons donc parler d'une déficience, du constat d'une carence : rares furent les femmes réalisatrices dans un monde dominé par des hommes (de la réalisation à la distribution) et rares furent les protagonistes féminins dans les films. Cette absence n'est pas étonnante si on la compare avec le nombre de femmes qui, dans les années soixante-dix, quatre-vingt, voire quatre-vingt-dix, occupaient des postes de haute direction ou endossaient des responsabilités politiques importantes, au contraire. Cette absence illustre bien le long chemin que la femme devait encore parcourir en Espagne dans sa lutte pour l'égalité.

Concernant la seconde carence, il faut souligner la façon dont les films analysés tout au long de cette thèse montrent comment les forces de l'ordre emprisonnent et agissent souvent de manière arbitraire, mais sans nous exposer à des scènes explicites de violence. Qu'ils s'agissent de films réalisés dans les années soixante-dix, quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, ils ne reflètent pas toute la brutalité policière dont parlent certains témoignages, ils n'ébauchent même pas la sauvagerie des abus et des tortures subis, en particulier, par les prisonniers politiques. Les deux seuls cas qui traitent ce sujet de manière directe sont *El crimen de Cuenca*, dont l'action se déroule au début du XXe siècle et *El Lute*, dans lequel le détenu est un prisonnier de droit commun. Il n'est pas courant non plus de trouver des références directes à d'autres actes arbitraires et abus de pouvoir, comme les expropriations de biens ou les purges de responsables républicains.

Cette absence s'explique, comme nous l'avons déjà signalé, par le processus même de transition. Il n'y a eu aucune purge de responsables au sein des forces de l'ordre et des forces judiciaires, ni aucune réhabilitation des victimes. La Transition s'est basée sur l'amnistie, tant pour les prisonniers politiques que pour les responsables franquistes. Il est vrai que toutes les options politiques ont dû faire des concessions pendant la Transition, mais il est vrai aussi que la droite a eu quarante ans pour enterrer et honorer ses morts, pour écrire et réécrire l'histoire. Relativiser la dureté de la dictature et éluder ou atténuer certains aspects de celle-ci comme la répression, n'est pas la meilleure façon de construire une démocratie mûre.

La troisième absence entretient une certaine relation avec cette relativisation de la dureté de la dictature dans les films. Le prisme du présent depuis lequel sont réalisés les films semble renvoyer un franquisme moins dur et ôter de l'importance au militantisme contre la dictature. Dans de nombreux films qui décrivent l'opposition à la dictature, l'idéologie des personnages apparaît influencée par le désenchantement et la dépolitisation des réalisateurs, que ces derniers vivent pendant la Transition, sous le gouvernement socialiste ou populaire. Il est intéressant d'analyser comment le scepticisme des protagonistes de *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980) semble s'adapter plutôt à l'attitude du réalisateur au début des années quatre-vingt qu'à celle qu'auraient eue les personnages réels, ou même González Sinde lui-même quand il militait

au PCE dans les années soixante. Les films de José Luis Garci, de José Luis García Sánchez ou de Manuel Gutiérrez Aragón s'inscrivent aussi dans cet axe. On compte peu de films dans lesquels les personnages ont des idéaux clairs et n'y renoncent pas. Les maquis de *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* ou de *Huidos*, ne sont pas non plus une exception à cette règle. Les maquisards y apparaissent désenchantés et vaincus comme s'ils savaient d'avance le destin qui les attendait, et que le réalisateur et le spectateur, eux, connaissent. Il est difficile d'identifier des personnages politiquement convaincus qui restent fermes sur leurs idéaux. L'exception serait représentée par les films de Rafael Gil, sur des scénarios de Vizcaíno Casas, même si les idéaux se rapprocheraient, dans ce cas, de l'extrême droite. Ici, il n'y a pas de demi-teinte dans les discours et les critiques s'acharnent sur ceux qui ont décidé de retourner leur veste.

Enfin, la quatrième absence remarquable dans notre corpus filmique est celle de la classe travailleuse. Rares, pour ne pas dire inexistantes, sont les portraits de la classe ouvrière dans les films de fiction analysés. Les personnages proviennent soit de la classe moyenne et moyenne supérieure, soit de secteurs marginaux peu représentatifs de l'ensemble de la population. Les secteurs les plus humbles, part la plus importante de la société, apparaissent systématiquement dans l'ombre et leur présence relève presque de l'anecdote.

En cela, il s'avère significatif qu'un processus aussi important que celui de l'émigration espagnole à l'étranger dans les années cinquante et soixante n'apparaisse pas au grand écran pendant les vingt-cinq années analysées. Entre *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) ou *Vente a Alemania Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) et *Un franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) ou les documentaires *El tren de la memoria* (Marta Arribas et Ana Pérez, 2005) et *A las puertas de París* (Joxean Fernández, Marta Horno, 2008), il n'existe qu'un silence sourd, interrompu uniquement par de timides allusions indirectes. Même quand, dans les années quatre-vingt-dix, le cinéma espagnol a commencé à se pencher sur l'immigration dans des films comme *Lettres d'Alou* (*Las cartas de Alou*, Montxo Armendáriz, 1990) ou *Bwana* (Imanol Uribe, 1995), l'émigration espagnole en Europe pendant le franquisme est restée loin des salles obscures. Même l'émigration intérieure et l'exode rural espagnol ont été peu montrés au cinéma. La course de l'Espagne vers la modernité, avec 1992 en point culminant, et les tentatives d'homologation européenne peuvent être signalées comme la cause principale de cet oubli complexe. Une certaine honte semblait s'imposer dans quelques secteurs face à ce passé pas si éloigné de pauvreté et d'autarcie. Le recul du discours de classes dans l'économie néolibérale, en particulier après les échecs des révoltes ouvrières dans des mouvements de désindustrialisation comme en Grande-Bretagne sous Margaret Thatcher, est à distinguer également comme facteur influent dans ce processus d'invisibilisation de la classe travailleuse.

Les femmes, la répression, la conscience politique et de classe, tels sont les éléments qui manquent dans la plupart des films analysés, indépendamment de la période chronologique. Ces quatre absences sont logiques dans une société capitaliste, néolibérale et encore patriarcale,

soumise à la démobilisation politique et sociale, en particulier à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Comme nous le disions, les limites du cinéma dans sa représentation de la dictature ne sont que le reflet des limites de la société espagnole dans sa relation avec son passé proche. Les récits à partir desquels un pays raconte son passé sont significatifs du type de nation en soi, de ses caractéristiques et de ses aspirations.

Mais, si telles sont les absences, quels sont les éléments qui étaient, eux, bien présents ? Le moment est venu de considérer les constantes filmiques et les points d'ancrage de la société espagnole identifiables dans les films des vingt-cinq années que renferme notre étude. Nous pouvons observer trois constantes principales au cours des trois périodes chronologiques analysées, de même que nous distinguons trois points d'ancrage. D'un côté, concernant les constantes filmiques, nous soulignons d'abord la progressive modération des discours politiques dans les films. Modération qui s'accompagne des deux constantes suivantes : l'homogénéisation croissante des productions et l'appauvrissement des propositions génériques et formelles. D'un autre côté, concernant les points d'ancrage de la société espagnole dans le cinéma sur le franquisme, nous devons d'abord distinguer l'omniprésence de la question générationnelle depuis une double perspective : celle des personnages fictifs et celle des réalisateurs eux-mêmes ; deuxièmement, la tendance à refléter la connivence d'une large frange de la population avec le régime franquiste, que ce soit de manière active ou passive ; et troisièmement, la sensation de changement dans la considération du passé et dans la place que celui-ci occupe dans le présent.

Si l'on commence par la première constante filmique appréciable dans l'ensemble de la production des vingt-cinq années analysées, nous devons évoquer la modération politique majoritaire dans les discours sur le franquisme. Rares sont les critiques ouvertes de la dictature, surtout à partir des années quatre-vingt. La question est plutôt de savoir comment varient les degrés de dénonciation avec les époques. Il faut remarquer la présence, pendant la Transition, de réalisateurs qui ont clairement porté à l'écran leur opposition au régime franquiste. Cependant, la plupart de ces œuvres sont restées des produits minoritaires, comme *La rabia*, *Alicia en la España de las maravillas*, *El proceso de Burgos* ou *Rocío*. Mais ni les discours d'extrême droite des films de Rafael Gil et Vizcaíno Casas, ni les documentaires d'Eduardo Manzanos n'étaient modérés non plus. La société de la Transition était hautement politisée et le cinéma s'en faisait l'écho.

Il s'avère pourtant surprenant que cette époque de conquête de la liberté marque la fin du dénommé « cinéma militant », qui présentait les discours les plus radicaux et progressistes à la fin du franquisme et dans les premières années de la Transition et qui a été écarté de notre étude, comme nous le disions dans le Chapitre 5, pour des raisons chronologiques et pour son impossibilité de parvenir au grand écran. « Avec l'arrivée de la démocratie parlementaire et l'accession au pouvoir de la supposée gauche au début des années 80, on voit s'orchestrer un démantèlement destructeur des associations de base sans lesquelles des projets communautaires comme le collectif Cine de Clase ou La Central del Curt manquent de force et de sens ». Ceux qui

auraient dû soutenir, nominalement et idéologiquement, ce type de cinéma plus critique ont fini par le détruire.

Dans le cinéma espagnol de cette période, la modération et l'acceptation des discours sur le franquisme deviennent la norme dans les années quatre-vingt, laissant à découvert l'arrière-boutique d'une Espagne conservatrice et aux aspirations néolibérales, qui refuse que son passé la détourne de la route vers la modernité, vers la normalisation. La modération idéologique et le conservatisme croissant dans l'Espagne des années quatre-vingt sont une évidence au cinéma, et pas uniquement avec la décadence du cinéma militant. Comme l'exprimait déjà le critique de cinéma Carlos Heredero en 1990, la consolidation de la démocratie n'a pas produit « un cinéma plus vif, en éveil, pluraliste ou combattif », mais elle a généré « une production conservatrice, pleine de références reconnaissables, où la liberté d'appeler les choses par leur nom a à peine été utilisée de manière productive ». Après l'effervescence de la fin du franquisme et du début de la Transition, où l'hétérogénéité des propositions sur l'échiquier politique était notable, les années quatre-vingt apportent l'homogénéité et le conservatisme idéologique. L'abandon officiel du marxisme par le PSOE en 1979, le triomphe électoral de Margaret Thatcher en 1979 en Grande-Bretagne et de Ronald Reagan en 1980 aux Etats-Unis, le référendum pour la permanence de l'Espagne au sein de l'OTAN en 1986, dans lequel les socialistes ont plaidé pour le oui malgré leur négation initiale, l'ode à l'individualisme, à la dépolitisation et à la relativisation inhérente au postmodernisme ou la crise de la gauche occidentale en parallèle à la décadence et désintégration du Bloc Soviétique sont quelques-uns des éléments qui expliquent cette modération de la politique et de la culture en Espagne.

Cette modération transparaît au cinéma, et les absences déjà signalées précédemment en sont une preuve. Il n'y a pas de grands récits sur la répression et la violence franquiste, pas plus qu'il n'y a de discours filmiques engagés politiquement. Mais dans la forme, cette modération se concrétise de deux manières qui nous conduisent aux deux constantes filmiques suivantes. L'hétérogénéité des propositions de la première Transition disparaît lentement. Pendant la période socialiste, nous ne trouvons ni documentaires sur le franquisme, ni films symboliques ou expérimentaux. Pour Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio, après un bref « printemps des cent fleurs », on aurait assisté à un processus d'homogénéisation et d'homologation avec l'ensemble du cinéma intellectuel européen. En même temps que disparaissent les films classés S et d'autres produits pseudo-culturels, conséquence de la Loi Miró, on voit également s'imposer des critères de prétendue qualité qui limitent la production. Les représentations du passé récent espagnol commencent à adopter une série d'éléments de base : adaptation d'un roman à succès, distribution d'acteurs reconnus, photographie crépusculaire...

La stéréotypisation des représentations s'est traduite par un « cinéma de la reconnaissance », dans lequel on cherchait plus à gagner la complicité du spectateur qu'à stimuler son esprit critique. Cette stéréotypisation a également entraîné la construction d'une certaine

« mémoire d'emprunt » de ces années-là, en représentant un type d'imaginaire collectif. Mais il s'agit d'un imaginaire inoffensif, qui ne prétend pas conduire à la connaissance. Comme nous l'avons déjà expliqué, le cinéma de la reconnaissance cherche l'adhésion du public à travers « une illustration épidermique de l'époque, en se limitant à créer (...) un "effet de passé" (...), une illusion optique d'historicité par le biais du jeu intertextuel de reflets spéculaires ». Il s'agit d'un cinéma qui réitère ce que le spectateur sait déjà, au moyen donc d'un message réducteur, qui exacerbe le sentimentalisme plutôt que la rationalité et se trouve « dans l'impossibilité de s'auto-questionner ».

Nous pouvons, par exemple, regrouper dans cette catégorie, une grande partie du Chapitre 7, mais surtout tous les films étudiés dans le Chapitre 8, dont l'action se déroule dans une après-guerre indéterminée et dans lesquels les références chronologiques et politiques sont nulles. Cette abstraction révèle aussi la modération des discours. Même dans certaines œuvres où le protagoniste est Franco lui-même, les films sont à ce point ambigus qu'ils nous livrent peu d'informations sur le régime en place. Les atmosphères se stéréotypent.

« Toutes proportions gardées [entre les films], il est significatif de constater l'acceptation dans tous ces cas d'une série de codes formels de l'image. Dire qu'une même tonalité d'image (ocre et crépusculaire), un rythme déterminé du récit (morose et rêveur) et la préférence pour des protagonistes jeunes, voire des enfants (dans leur éveil à la vie ou, si l'on préfère, dans leur éducation sentimentale) servaient presque autant pour l'expérience de la guerre (en arrière-garde, nous insistons) que pour le franquisme, offre une piste non dédaignable de l'indifférence que ces récits ressentaient pour la référence historique précise ».

Par conséquent, la forme nous en dit long sur le contenu : la standardisation d'une certaine atmosphère s'avère peu problématique sur un plan artistique et idéologique et met en évidence la médiocrité de l'industrie et le désintérêt pour le passé récent.

Il n'existe qu'un seul élément novateur dans les films de la période socialiste : l'essor des films de mémoire. Nous ne parlons pas là des films qui utilisent les flashbacks et où les souvenirs ne sont que des moyens de véhiculer le récit. Au contraire, nous faisons référence aux films qui développent une réflexion sur le processus de mémoire, ou dans lesquels le recours au souvenir sert à comprendre le présent et à affronter le futur. Il reste significatif que l'essor de ces « films de mémoire » se produise pendant la période socialiste, alors que le nombre de productions est proportionnellement moindre et que leurs contenus sont plus superficiels. Qu'ils servent à rappeler le passé, à prévenir des dangers de la manipulation de celui-ci ou à essayer de comprendre et de nous comprendre, ces films agissent volontairement ou involontairement comme une voix de la conscience, une alerte des risques encourus quand, comme le PSOE, on relègue le passé.

Dans une société où les mouvements sociaux s'étaient désarticulés ou marginalisés (à l'image du panorama international), ces films de mémoire mettent en lumière une carence, un problème. Ils sont un rappel à l'ordre sur la vigueur et la nécessité d'un débat sur le passé. Il est intéressant de voir comment, alors que dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, les mouvements pour la mémoire refont surface, des associations sont créées et diverses

protestations émergent, les « films de mémoire », eux, disparaissent. C'est comme si le cinéma, la culture, avait joué le rôle d'un contre-pouvoir ou, du moins, d'un bastion servant à sauvegarder des voix et des opinions discordantes.

Les films du premier gouvernement Aznar ne peuvent, quant à eux, pas être qualifiés de « critiques ». Mais il n'en est pas moins vrai que, dans nombre d'entre eux, la modération du discours s'articule autour d'autres perspectives, entraînant même un certain défi aux formes conventionnelles de représentation. Ce n'est pas étonnant qu'on ait identifié, à cette même époque, le « franquisme pop », cette affection pour des comédies paradoxales qui s'autorisent à penser le passé à travers de nouvelles voies.

Les thèmes et personnages de ce franquisme pop nous renvoient au premier point d'ancrage : la présence constante de conflits générationnels, surtout en lien avec les différentes attitudes de chaque génération face au passé. Quand les parents ont vécu la guerre et/ou l'après-guerre et sont restés enfermés dans ce souvenir, comme dans *¡Jo, papá!, Mambrú se fue a la guerra* ou *La guerra de papá*, ce sont les enfants qui exigent leur droit à tourner la page, à ne pas assumer des responsabilités qui ne leur correspondent pas. Le conflit de générations se manifeste aussi dans un changement de valeurs, comme dans *Los santos inocentes* (*Les saints innocents*), *Tranvía a la Malvarrosa* ou *Besos para todos*, voire dans la défense d'idéologies contraires à celles défendues par les parents, comme dans *Últimas tardes con Teresa* ou *Entre rojas*. Ce phénomène est directement lié aux processus sociaux de considération du passé pendant la Transition et la démocratie. Portés par l'espoir des discours de modernisation et de progrès des années quatre-vingt, les secteurs les plus jeunes de la société réclament leur droit au présent et au futur. Ce seront, pour la plupart, ceux qui ont connu la guerre et les époques les plus dures de l'après-guerre, qui voudront parler de ces années-là, au moins durant les deux premières décennies de notre analyse.

La différence entre les secteurs les plus jeunes et les plus âgés de la société se manifeste aussi dans l'âge des réalisateurs qui décident de porter le franquisme à l'écran. Pendant la Transition, les films qui ont rencontré le plus de succès, comme *Canciones para después de una guerra*, *Cría cuervos*, *La Carabine nationale* (*La escopeta nacional*), *La guerra de papá* ou *La Ruche* (*La colmena*) ont été réalisés par des cinéastes nés en 1930 (Basilio Martín Patino), 1932 (Carlos Saura), 1921 (Luis García Berlanga), 1936 (Antonio Mercero) ou 1935 (Mario Camus). Certains réalisateurs comme José Luis Garci, Pilar Miró ou Manuel Gutiérrez Aragón, tous nés dans les années quarante, ont eux aussi connu un succès notable, même s'ils restent l'exception. Il n'était pas courant que leurs contemporains ou des réalisateurs plus jeunes fassent le choix de dépeindre ces années-là pendant la Transition. Leur intérêt se concentrait plutôt sur des sujets d'actualité. Pedro Almodóvar ou Fernando Colomo en ont été des exemples paradigmatiques. La réalité extra-filmique venait ainsi corroborer ce qui ressortait des films : les jeunes générations, qui n'étaient pas aussi marquées par cet héritage traumatique que leurs prédécesseurs, vivaient le passé comme quelque chose de lointain. Face à un contexte de changement et d'évolution, elles

préfèrent se concentrer sur l'avenir. Cela ne veut pas dire qu'elles ne s'intéressaient pas à cette époque. De nombreux jeunes réalisateurs ont fini par regarder en arrière, en se réappropriant des thématiques liées à la guerre et à la dictature franquiste. La Transition n'était simplement pas le moment pour eux.

Pendant l'étape socialiste, les réalisateurs plus âgés comme Vicente Aranda (1926) et Fernando Fernán Gómez (1921) restent ceux qui remportent le plus de succès publics et/ou critiques dans la représentation cinématographique du franquisme. D'autres, nés dans les années quarante et cinquante, comme José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Herralde, Fernando Trueba ou Jaime Chávarri atteignent, arrivés à quarante ans, une notoriété remarquable dans la recreation du franquisme. Leurs discours sur le passé sont, néanmoins, plus modérés que ceux de leurs aînés, plus aimables, moins crus, peut-être car leur expérience de la dictature a été moins traumatique.

La surprise se produit durant le premier gouvernement Aznar. Ce sont des films comme *Secrets du cœur* (*Secretos del corazón*) de Montxo Armendáriz (né en 1949), *L'amour nuit gravement à la santé* (*El amor perjudica seriamente la salud*) de Manuel Gómez Pereira (1953), *En chair et en os* (*Carne trémula*) de Pedro Almodóvar (1949) ou *Mort de rire* (*Muertos de risa*) d'Álex de la Iglesia (1965) qui connaissent le plus de succès. Les réalisateurs les plus expérimentés se désintéressent de la dictature ou bien perdent le lien avec le public de plus en plus jeune qui remplit les salles. Les discours des nouveaux réalisateurs, quant à eux, n'ont rien à voir avec ceux de la vieille école. La comédie prend une place importante et les référents politiques et sociaux sont relégués à un second plan, derrière les histoires personnelles des personnages. Cependant, cette distance, propre au contexte postmoderniste dans lequel évoluait la culture espagnole des années quatre-vingt-dix, allait se transformer, au XXI^e siècle, en un engagement politique décidé de la part de ces mêmes réalisateurs. Armendáriz tournera *Silence brisé* (*Silencio roto*) sur les maquis (2001) et produira un documentaire sur le même thème, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) ; Almodóvar participera en tant qu'acteur et producteur au documentaire *Cultura contra la impunidad* (2010) ; et de la Iglesia choisira le Valle de los Caídos pour sa comédie noire extravagante *Balada triste* (*Balada triste de trompeta*, 2010).

Le deuxième point d'ancrage de la société espagnole dans nombre de ces films renvoie à la frustration et au désenchantement que l'on peut identifier pendant la Transition dans le portrait fait d'actions et de personnages complices du régime. Les reflets de cette Espagne frustrée qui attendait plus de la démocratie, sont peu à peu dévoilés par la présence de soutiens sociaux du franquisme, avec la description du rôle important joué par l'Église, de la place de l'Armée, des classes supérieures, voire du tout un chacun. Après tout, comme il nous est rappelé dans *Las rutas del sur*, Franco est mort dans son lit. Ainsi, les films cessent de décrire des couples mécontents de leur vie et des militants déçus, si communs dans les films de la Transition, pour montrer des curés qui livrent des maquisards blessés, des maires qui s'approprient les biens de républicains disparus, des militaires qui obéissent aux ordres tout en les considérant immoraux ou

des délations qui entraînent la mort. Même le double de Franco dans *Espérame en el cielo* finit par accepter sa réclusion et sa condamnation, en assumant sa responsabilité et en essayant à peine de s'évader.

Ce virage entraîne une idée qui peut s'avérer problématique, un raisonnement qui, d'une certaine manière, désavoue la critique. Rares sont ceux qui ont combattu le régime quand il était en place et qui auraient donc l'autorité morale pour analyser et critiquer le franquisme. Ce raisonnement cache un appel à la retenue, un ordre démobilisateur : il est bon de parler du passé, mais mieux vaut ne pas trop approfondir. Dans un vrai processus d'exploration de l'histoire récente de l'Espagne, filmique ou extra-filmique, ni la nouvelle démocratie, ni la Constitution, ni les classes dirigeantes ne s'en tireraient avec les honneurs, pas plus que l'ensemble de la population.

C'est pourquoi il est important de souligner le troisième point d'ancrage, qui recueille une subtile mais croissante sensation de changement. Dans les années quatre-vingt, le changement se fait timidement sentir dans les « films de mémoire », où les protagonistes parviennent à affronter leurs peurs et traumatismes, en particulier grâce à leur connaissance de l'histoire et du passé. Puis, dans les années quatre-vingt-dix, ce changement se laisse pressentir dans quelques films avec une photographie plus vive, plus colorée, ou par le biais de l'humour, comme on a pu l'apprécier dans les productions de la fin du siècle dernier. Dans un sens, en brisant cette *gravitas* quelque peu ankylosée autour des films du franquisme de la période socialiste, on peut créer la distance nécessaire pour articuler de nouvelles réflexions, des questionnements, voire de nouvelles réécritures de l'histoire. Avec l'arrivée au pouvoir du PP, héritier du franquisme sous bien des aspects, la réécriture partisane de l'histoire semble devenir plus évidente. Mais c'est justement ce processus ouvert de réécriture qui permet l'irruption, bien que timide ou modeste, de versions et d'écritures subversives qui déstabilisent le *statu quo* que l'on prétendait perpétuer. Peu à peu, sur les écrans et en dehors, on commence à revendiquer l'Histoire comme territoire de lutte.

Nous pouvons dire que face à la « mémoire urgente » de ceux qui ont vécu la guerre et l'après-guerre, face au silence et à l'impunité auxquels ont dû s'habituer les enfants, ce sont les petits-enfants qui ont revendiqué leur droit de savoir, de réclamer la justice. Dans un contexte d'émancipation de nouveaux mouvements sociaux comme les « antimondialistes », à l'aube d'un nouveau millénaire, les petits-enfants des victimes du franquisme unissent leurs forces avec des secteurs qui se sont toujours battus pour la reconnaissance du passé ou pour la revendication d'une gauche conséquente et possible. En l'an 2000, avec la création de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique, le débat sur le passé de la Guerre Civile et de la dictature envahit la place publique. Institutions politiques et éducatives, chercheurs, monde culturel : tous les secteurs s'engagent dans ce combat pour l'histoire récente de l'Espagne. Comme le démontrent le refus récent du PP (et l'abstention de UPyD) de déclarer le 18 juillet « Journée de la condamnation du franquisme », l'entrée apologétique sur Franco dans le Dictionnaire Biographique publié par l'Académie Royale d'Histoire en 2012, l'émergence de pseudo-historiens d'extrême droite comme Pío Moa et César Vidal, les nécrologies hagiographiques de Manuel

Fraga ou les obstacles rencontrés ces dernières années pour juger le franquisme devant les tribunaux, le combat pour l'histoire reste plus que jamais d'actualité. Dans une société démocratique, saine et mature, le cinéma, l'éducation, la culture sont aussi appelés à jouer un rôle clé dans ce combat.