

Université de Montréal

Art et changement politique : le cinéma dans la transition démocratique espagnole

par

Jaime Porras Ferreyra

Département de science politique

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en science politique

Mars 2007

© Jaime Porras Ferreyra



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Art et changement politique : le cinéma dans la transition démocratique espagnole

Présentée par

Jaime Porras Ferreyra

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Denis Monière : Président-rapporteur

Mamoudou Gazibo : Directeur de recherche

Graciela Ducatzenzeiler : Membre du jury

Yvon Grenier : Examineur externe

Susan Dalton : Représentante du doyen de la FES

Thèse acceptée le :

Sommaire

Cette thèse porte sur les liens entre le cinéma et la politique dans une période de transition de régime. Notre analyse se penche spécifiquement sur l'aspect politique du septième art dans la transition à la démocratie en Espagne entre 1973 et 1977. Le principal objectif est de mettre en lumière comment une expression artistique peut devenir un mode populaire d'action politique dans une époque de changement politico-institutionnel. Il s'agit de proposer des nouvelles voies de recherche dans l'étude des transitions que celles prônées traditionnellement par les transitologues, lesquels mettent l'accent principalement sur l'action des élites politiques, en laissant de côté d'autres dynamiques qui pourraient aider à mieux comprendre les mécanismes et les processus généraux qui affectent une société en pleine transformation.

Nous tentons ainsi de comprendre les façons dont le cinéma a agi politiquement dans cette étape de l'histoire espagnole. Pour cela, nous faisons appel à l'usage du septième art comme outil de critique du franquisme, comme forum de diffusion des valeurs liées à la vie en démocratie et en tant que miroir des profondes transformations expérimentées par la société espagnole.

Le lien entre le cinéma et le monde politique pendant la période de transformation politico-institutionnelle vécue par l'Espagne est expliqué à travers quatre axes de recherche : le développement d'un langage cinématographique codé qui supporte la cause démocratique tout en éludant la censure de l'époque; les discussions autour de l'usage de la caméra comme élément de réinterprétation

historique; le côté politique du documentaire espagnol de la transition; et, finalement, la relation entre certains cinéastes et une importante force politique d'opposition – le Parti communiste d'Espagne – à travers une participation politique plus orthodoxe.

L'étude aspire à montrer la présence de discours politiques dans les activités éloignées à première vue de notre discipline – dans ce cas-ci, à l'intérieur des activités artistiques – et à souligner l'importance de porter attention à l'hétérogénéité des objets politiques dans une société quelconque afin d'éclairer les chemins par lesquels l'action politique peut avoir lieu.

Mots clés : cinéma politique, transitologie, art et politique, Objets Politiques Non Identifiés, transition espagnole, engagement des artistes.

Abstract

The following thesis explores the relationship between cinema and politics during a regime's political transition. Our analysis will specifically focus on the political aspect of the 7th art in Spain's democratic transition between 1973 and 1977. The main objective is to shed light on how an artistic expression can turn into a popular mode of political action during political institutional change. We will in fact put forward research outlets in the study of transitions different from those traditionally claimed by transitologists, who mainly emphasize the action of political elites, and neglect other dynamics that could help us better understand the general mechanisms and processes affecting a society in transformation.

We will thus attempt to understand the ways in which the movie scene played a political role in this specific stage of Spanish history. To that extent, we will use the 7th art as reflecting a critical tool of Francoism, a forum of value diffusion linked to democratic life and a mirror reflecting the deep transformations experienced by Spanish society.

The ties between the movie scene and the political world during the period of politico-institutional transformation in Spain can best be understood through four major research axis: the development of a cinematographically coded language, that lends its support to the democratic cause while eluding the censorship of the times; the discussions around the usage of a camera as an element of historical reinterpretation, the political use of documentary films, and finally the relation

between certain cinematographers and an important political opposition power – the Spanish communist party- through a more orthodox political participation.

This study aims at proving the presence of political discourse in activities deemed, at first glance, far away from our discipline - in that case, at the heart of artistic activities- and at the same time, underline the importance of paying attention to the heterogeneity of political objects in a certain society so as to pave the path political action can take.

Key terms: political cinema, transitology, art and politics, Spanish transition, artist commitment, Unidentified Political Objects.

Table de matières

Sommaire.....	p.i
Abstract.....	p.iii
Table de matières.....	p. v
Liste des abréviations.....	p. viii
Remerciements.....	p. ix
 INTRODUCTION.....	 p. 1
 CHAPITRE I : LA TRANSITOLOGIE ET LA PRISE EN COMPTE DES OBJETS POLITIQUES NONIDENTIFIÉS.....	 p. 12
1.1 L'étude des transitions démocratiques : un état de la question.....	p. 12
1.1.1 Institutionnalisme et visions structurelles de la démocratie.....	p. 13
1.1.2 La transitologie : une approche stratégique des changements de régime.....	p. 16
1.1.3 Critiques et nouvelles variables dans l'étude des transformations démocratiques.....	p. 20
1.1.4 La démocratisation espagnole : l'étude idéale-typique d'une transition réussie.....	p. 22
1.2 Les OPNI : fondements théoriques pour l'étude des aspects ignorés traditionnellement par la discipline.....	p. 28
1.2.1 Les OPNI : un concept alternatif dans l'étude de la politique.....	p. 28
1.2.2 L'usage des OPNI dans l'analyse des changements de régime.....	p. 32
1.2.3 L'art comme objet politique.....	p. 34
1.3 Le cinéma : un mode d'expression artistique au service de la politique.....	p. 37
1.3.1 Problèmes liés à l'opérationnalisation politique du cinéma.....	p. 38
1.3.2 Le développement politique du cinéma espagnol.....	p. 40

1.3.3 Modèle d'analyse.....p. 44

1.3.4 Considérations méthodologiques.....p. 56

**CHAPITRE II : SYMBOLES ET LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE
COMME ÉLÉMENTS DE LUTTE DÉMOCRATIQUE.....p. 58**

**2.1 OPNI : entre les dimensions symboliques, le langage politique
et le changement de valeurs.....p. 59**

2.2 Le cinéma métaphorique et les critiques contre la dictature.....p. 65

2.2.1 Carlos Saura.....p. 70

2.2.2 José Luis Borau.....p.80

**2.3 La comédie cinématographique espagnole comme
instrument politique.....p. 84**

2.3.1 *Asignatura pendiente* : la récupération de la liberté et le
destin politique sans Franco.....p. 87

2.3.2 *El puente* ou la prise de conscience politique à l'aube de
la démocratie.....p. 91

**CHAPITRE III : LE CINÉMA ESPAGNOL ET LA
RÉINTERPRÉTATION HISTORIQUE.....p. 96**

3.1 La question du passé dans les transitions à la démocratie.....p. 98

3.1.1 Oubli et mémoire dans la transition espagnole.....p. 102

**3.2 Les discours sur le passé dans les transitions politiques à travers
la création artistique.....p. 107**

3.2.1 Le cinéma et les questions historiques.....p. 111

3.3 Le poids de l'histoire dans le cinéma espagnol de la transition.....p. 112

3.3.1 La guerre civile espagnole au grand écran pendant
l'époque de la transition à la démocratie.....p. 115

3.3.2 L'Espagne et la manipulation historique sur l'après-guerre :
le cinéma et la réalité cachée des années les plus dures du franquisme...p. 123

CHAPITRE IV : LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LA TRANSITION ESPAGNOLE.....	p. 132
4.1 Le cinéma documentaire : un langage politique particulier.....	p. 134
4.1.1 Le cinéma documentaire et l’usage d’images tirées de la réalité.....	p. 136
4.2 Le documentaire cinématographique et les changements de régime.....	p. 140
4.2.1 Le documentaire espagnol : de la propagande à la lutte démocratique.....	p. 142
4.3 Basilio Martín Patino et le documentaire subversif.....	p. 149
4.3.1 <i>Canciones para después de una guerra</i>	p. 151
4.3.2 <i>Queridísimos verdugos</i>	p. 155
4.3.3 <i>Caudillo</i>	p. 157
CHAPITRE V : LES RÉALISATEURS ET LE PARTI COMMUNISTE D’ESPAGNE : UNE ACTION POLITIQUE CONVENTIONNELLE.....	p. 161
5.1 Les artistes : des acteurs politiques.....	p. 163
5.1.1 Les artistes et les transitions politiques.....	p. 165
5.2 Les intellectuels, le PCE et la transition espagnole.....	p. 167
5.2.1 Les intellectuels espagnols et la politique.....	p. 168
5.2.2 Le PCE : de la clandestinité à la légalisation.....	p. 172
5.2.3 Le PCE et ses liens avec les artistes.....	p. 176
5.3 Le PCE et le monde cinématographique.....	p. 181
5.3.1 Juan Antonio Bardem.....	p. 184
5.3.2 Manuel Gutiérrez Aragón.....	p. 188
CONCLUSION.....	p. 192
<u>Bibliographie</u>.....	p. 207

Liste des abréviations

ASDREC : Agrupación sindical de directores-realizadores españoles de cine

CERI : Centre d'études et de recherches internationales

ETA : Euskadi ta Askatasuna

IIEC : Instituto de investigaciones y experiencias cinematográficas

NO-DO : Noticieros y documentales cinematográficos

OPNI : Objet Politique non Identifié

PCE : Parti communiste d'Espagne

PSOE : Partido Socialista Obrero Español

UCD : Unión de Centro Democrático

UNINCI : Unión industrial cinematográfica

Remerciements

Je remercie en tout premier lieu mon directeur de recherche, Mamoudou Gazibo, d'avoir accepté de me diriger. Tout au long de la recherche, j'ai été témoin de son enthousiasme et de son professionnalisme.

Je remercie également toutes les personnes du département de science politique avec qui j'ai eu des contacts au fil de ces années d'études : professeurs, étudiants et personnel administratif. Merci pour tous les moments de compréhension et d'encouragements.

Je voudrais reconnaître ma dette envers plusieurs individus qui m'ont aidé de façon désintéressée lors de mon terrain en Espagne. Merci à Vicente Molina Foix, Josep María Caparrós, Manuel Trenzado Romero, Manuel Gutiérrez Aragón, Pedro Olea et José Enrique Monterde. Ma reconnaissance également aux travailleurs de la Filmoteca Española, de la Hemeroteca Municipal de Madrid, du Centre d'Investigacions Film-Història de l'Universitat de Barcelona, du Centro Cultural Conde Duque ainsi qu'aux employés des bibliothèques de l'Universidad Complutense de Madrid, l'Universidad Carlos III, l'Universidad Autónoma de Madrid, l'Universidad de Granada et l'Universitat de Barcelona.

J'adresse toute ma gratitude à tous ceux qui se sont montrés intéressés à mon sujet et qui n'ont pas hésité à me faire des commentaires, des critiques et des suggestions.

A Jaime, Julieta, Aurora, Marie-Ève y Guillermo : una familia a prueba de todo.

INTRODUCTION

En 1969, Ryszard Kapuscinski a couvert la courte guerre qui a éclaté entre le Salvador et le Honduras. Dans ses chroniques dédiées à cet incident, le journaliste polonais décrit l'affrontement armé déclenché par une série de matchs de soccer joués par les équipes représentant les deux pays, dans le cadre des éliminatoires pour la Coupe du monde de 1970¹. La pression exercée par les supporters et l'ambiance produite par les médias ont été telles que les vieilles disputes entre ces deux nations centraméricaines ont refait surface. Après cent heures d'intenses combats qui ont provoqué environ six mille morts, les autorités ont signé un cessez-le-feu. Cette situation a fait dire à Kapuscinski que les frontières entre le soccer et la politique sont difficiles à distinguer en Amérique latine². L'ingérence du soccer dans d'autres sphères sociales n'est par ailleurs pas un phénomène exclusif aux pays latino-américains. Andy Smith démontre de quelle façon les joueurs étrangers qui participent au championnat d'Angleterre de soccer acquièrent une valeur symbolique qui influence les relations interculturelles et qui contribue à forger certains stéréotypes entretenus envers plusieurs nationalités au sein de la population anglaise³. En effet, la présence de certaines figures sur les terrains du football britannique est, pour Smith, un facteur qui provoque des remous en dehors du monde sportif et qui interpelle les perceptions qu'ont les citoyens de ce qui

¹ Kapuscinski, Ryszard, *La guerra del fútbol y otros reportajes*, (Barcelone : Anagrama, 1992), p. 187-215.

² Ibid, p. 189.

³ Smith, Andy, « Les footballeurs 'étrangers' en Angleterre », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 431-456.

caractérise les différentes nations européennes.

Nous pouvons aussi mentionner le cas du chanteur Fela Kuti qui, pendant les années soixante-dix, entama une lutte contre la dictature militaire du Nigeria. À cause de la critique contre les autorités qu'il formulait dans ses chansons, Kuti est devenu un symbole de contestation populaire, il a dû faire de fréquents séjours en prison et n'a jamais pu se libérer du harcèlement policier⁴. Dans ce même registre contestataire, nous pouvons recenser une mélodie de Milton Nascimento qui, au Brésil, illustra la lutte des femmes pour l'égalité dans tous les domaines, de même que Chico Buarque qui, à l'aide de sa guitare, dénonça ouvertement les effets du régime militaire qui gouverna le pays pendant plus de vingt ans⁵.

Plusieurs autres exemples pourraient nous servir à illustrer comment des messages d'ordre politique sont créés et véhiculés par le biais d'un ensemble d'activités éloignées à première vue de la sphère politique. À travers le sport, les manifestations artistiques ou les célébrations populaires, les individus expriment toute une série d'idées qui se rapportent à leur vie en société. Quand les canaux traditionnels de participation et de manifestation politique se ferment, plusieurs acteurs décident de recourir à d'autres arènes sociales.

Étant donné que plusieurs tribunes peuvent être utilisées à des fins politiques, le champ du politique proprement dit finit par s'étendre à toute manifestation non conventionnelle. Le domaine du politologue concerne l'étude des

⁴ Labinjoh, Justin, « Fela Anikulapo-Kuti : Protest Music and Social Processes in Nigeria », *Journal of Black Studies*, vol. 13, n. 1. (Sept 1982), p. 119-135.

⁵ Castañeda, Jorge G., *La utopía desarmada : intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina*, (Barcelone : Ariel, 1995), p. 222-223, 273-274.

phénomènes politiques, que ceux-ci soient institutionnels ou non. Pour aborder ce sujet, il sera important d'une part de remettre en question les définitions canoniques du politique afin d'intégrer plusieurs de ces activités qui passeraient à première vue inaperçues politiquement et, d'autre part, de discuter ouvertement de la nécessité de développer de nouveaux outils méthodologiques facilitant l'étude et l'analyse de ces objets.

Le principal objectif de notre recherche sera d'effectuer une étude approfondie d'un objet éloigné en apparence de notre champ –le cinéma– dans un moment politique précis –la transition démocratique espagnole. Notre préoccupation consiste plus précisément à identifier les liens et les mécanismes d'action qui relient cet objet et le monde politique. En ce sens, il est nécessaire de construire un corps théorique capable de nous aider à comprendre avec rigueur le cas que nous avons retenu de même qu'il est pertinent d'entreprendre une démarche méthodologique multidisciplinaire.

Sur ce terrain, bien que la plupart des travaux dans notre discipline portent encore sur les objets politiques conventionnels⁶, on remarque depuis quelque temps une curiosité de la part de nombreux chercheurs qui tentent de décoder les messages politiques masqués derrière beaucoup d'activités sociales. C'est d'ailleurs ce qui nous a conduit à emprunter notamment le concept d'Objet Politique Non Identifié (OPNI)⁷, qui permet de saisir plusieurs aspects de notre recherche et que nous

⁶ Mayer, Nonna et Perrineau, Pascal, *Les comportements politiques*, (Paris : Armand Collin, 1992), p. 12-23.

⁷ Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002).

définirons dans la première partie du travail.

Comment recenser ces phénomènes négligés fréquemment par la science politique? À quel genre d'instruments méthodologiques devons-nous faire référence pour les situer et les analyser de manière heuristique? À quels autres champs de la connaissance devons-nous faire appel dans notre démarche? Ce sont donc ces questions d'ordre épistémologique qui guideront notre recherche. Ces interrogations fondamentales tiennent compte des difficultés et des défis de l'étude et de sa contribution à l'avancée de la science politique.

Parmi tous les phénomènes sociaux qui peuvent être utilisés comme véhicules d'expression politique, notre intérêt porte spécifiquement sur le rôle de l'art en tant qu'élément de construction et de divulgation d'idées d'ordre politique. Objet de controverses par rapport à la question de son détachement ou de sa proximité du domaine des affaires publiques, l'art devient un lieu de référence intéressant pour comprendre l'interaction entre différentes sphères sociales lors d'un événement politique donné. La présence de discours politiques peut en effet être recensée dans plusieurs œuvres majeures de la peinture ou de la littérature et se manifeste aussi dans les performances des comédiens dans l'univers du théâtre. Notre objet cependant, se rapportera plus particulièrement au médium cinématographique tel qu'il se comporta durant la période politique bien délimitée de la transition espagnole. Plusieurs raisons peuvent expliquer notre intérêt pour le septième art, notamment le fait que le cinéma soit un produit culturel consommé par des millions de personnes, qu'il soit reconnu comme une institution sociale bien

établie et qu'il représente en même temps une expression dotée d'une grande capacité discursive.

Sur le plan politique, les transitions vers la démocratie sont devenues avec le temps un des phénomènes les plus étudiés par un grand nombre de politologues depuis la deuxième moitié du XXe siècle⁸. En effet, divers chercheurs se sont intéressés aux changements de régime dans plusieurs pays. Ils ont porté leur attention sur certaines variables explicatives, mais en ont négligé bien d'autres dont l'étude de l'aspect politique du cinéma qui, pourtant peut être d'une grande utilité pour la compréhension de plusieurs questions qui se posent dans notre discipline⁹. L'étude de la relation entre la sphère politique et le monde cinématographique nous oriente vers une explication différente de celle proposée ces dernières années par les transitologues, qui ont mis l'accent la plupart du temps sur le rôle prédominant des élites. La prise en compte du rôle du cinéma dans le processus de transition servira à mettre en lumière d'autres acteurs fréquemment laissés de côté et d'autres forums trop souvent ignorés. Bien que l'action des membres des élites soit un des aspects fondamentaux du déroulement d'une transition¹⁰, l'attention portée à la politisation du septième art pourra nous guider vers des réponses intéressantes en ce qui concerne les mécanismes et les processus généraux qui affectent une société en pleine transformation. Nous nous référons à la manière dont le cinéma devient un

⁸ Guilhot, Nicolas, et Schmitter, Philippe, « De la transition à la consolidation. Une lecture rétrospective des *democratization studies* », *Revue Française de Science Politique*, Vol. 50, N. 4-5, (août-octobre 2000), p. 615-631.

⁹ Trezado Romero, Manuel, « El cine desde la perspectiva de la ciencia política », *Revista española de investigaciones sociológicas*, 92, (oct-dic. 2000), p. 45-70.

¹⁰ Bunce, Valerie, « Comparative Democratization: Big and Bounded Generalizations », *Comparative Political Studies*, vol. 33 n. 6-7, (2000), p. 703-734.

mode populaire d'action, capable de servir à la diffusion de plusieurs messages politiques dans une période de transition politico-institutionnelle. L'analyse politique du milieu cinématographique permet de comprendre comment ce champ artistique est affecté par la conjoncture politique et comment, en retour, celui-ci peut influencer sur le monde politique. Il s'agit dans ce cas, de considérer qu'une manifestation artistique peut accompagner un événement politique, y participer d'une part et en être affectée d'autre part.

La transition vers la démocratie vécue par l'Espagne dans les années soixante-dix est devenue le cas idéal-typique pour les politologues intéressés à ce genre de phénomène¹¹. Dans ses phases bien caractéristiques, comme le processus de négociations avec les élites d'où sont issus les accords et les nouvelles institutions, la transition espagnole est devenue exemplaire tant au niveau analytique que du point de vue du chemin à suivre par d'autres pays en transformation dans le monde¹². Malgré la vaste littérature consacrée au cas ibérique, de nombreux aspects ont été à peine abordés par les politologues et ce, en dépit du fait qu'ils peuvent nous éclairer sur la complexité d'une transformation politico-institutionnelle dans une société donnée. Un des points qui a été fréquemment négligé est la manière dont la population a réagi politiquement à travers ses différentes activités quotidiennes. Au-delà des réunions entre les leaders politiques, d'autres espaces ont servi comme forums de réflexion et de diffusion des idées politiques. La sphère artistique fait

¹¹ Bazzana, Béatrice, « Le "modèle" espagnol de transition et ses usages actuels » dans Jaffrelot, Christophe (dir.), *Démocraties d'ailleurs*, (Paris : Éditions Karthala, 2000), p. 343-397.

¹² Díaz Gijón, José Ramón, « Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 104.

partie justement de ces lieux. Le cinéma, plus spécifiquement, s'est distingué des autres activités comme étant un forum très politisé¹³.

Du point de vue cinématographique, le cas que nous avons sélectionné obéit tant à l'évident degré de politisation des réalisateurs espagnols de l'époque de la transition qu'à certaines particularités des productions filmiques de cette période. Jadis utilisé comme instrument de propagande par le régime franquiste¹⁴, le cinéma est devenu un espace d'expression politique et un miroir qui renvoyait l'image des transformations subies par le pays. Cela dit, au lieu de chercher une explication unique, nous avons l'intention d'analyser, à l'aide de plusieurs axes de recherche, la manière dont le cinéma a accompagné les transformations politiques et sociales dans ce pays. Nous savons que la transition politique a bel et bien rejoint les cinéastes en Espagne et nous verrons de quelle manière les gens de ce milieu ont été touchés par les différentes phases du processus, d'abord parce qu'ils ont bénéficié d'une plus grande liberté d'action, puis parce qu'ils ont été appelés à assumer des rôles actifs politiquement : ils ont dénoncé l'héritage répressif de l'ancien régime, diffusé des valeurs plus en accord avec la vie en démocratie et fait la promotion des transformations vécues durant ces années par les Espagnols. En plus de la richesse esthétique et de la grande quantité d'œuvres produites durant cette période, le cinéma espagnol de la transition présente des caractéristiques qui lui sont propres qui peuvent nous faire comprendre de quelle façon les réalisateurs ont pu véhiculer

¹³ Díaz Gijón, José Ramón, « Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 104.

¹⁴ Berhier, Nancy, *Le franquisme et son image : cinéma et propagande*, (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998).

des messages politiques dans leurs films. Notre recherche se basera donc sur les principales œuvres cinématographiques à visage politique, selon une étude des sources historiographiques de l'époque et des différents travaux d'analyse effectués par plusieurs chercheurs en provenance de disciplines telles que les études cinématographiques, l'histoire, la sociologie, les études culturelles et la science politique.

Dans le premier chapitre de notre recherche, consacré aux aspects théoriques, nous effectuerons une revue de la littérature sur l'étude des processus de transition dans notre discipline, dans le but de proposer un modèle d'analyse permettant d'introduire le cinéma comme objet d'action politique. Ensuite, nous nous pencherons sur l'étude du cas espagnol afin de comprendre comment cette transition vers la démocratie a eu lieu et de quelle façon celle-ci a été étudiée dans la littérature. Nous évoquerons, de même, le rôle politique de l'art et plus spécifiquement celui du cinéma en général pour nous concentrer subséquemment sur le cas de l'Espagne. Nous proposerons enfin notre modèle théorique ainsi que les éléments méthodologiques de la recherche.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons directement la façon dont deux genres cinématographiques en particulier – le cinéma « métaphorique » et la comédie — ont été utilisés par certains réalisateurs afin de critiquer la culture autoritaire du franquisme et pour parler des avantages du nouveau système démocratique. Notre intérêt pour ces deux genres filmiques porte sur la capacité qu'a offert le cinéma de masquer des messages d'ordre politique, à l'aide de

métaphores et de doubles sens, dans le but d'esquiver la censure encore existante à l'époque.

Le troisième chapitre est consacré au cinéma en tant qu'instrument de réinterprétation historique. Il s'agit de comprendre comment quelques cinéastes espagnols se sont servis de la caméra dans le but de proposer une nouvelle lecture de l'histoire, différente de celle qui fut officiellement divulguée par les autorités franquistes pendant plusieurs décennies. À travers une vision alternative du passé espagnol – plus spécifiquement à propos de la guerre civile et des moments les plus durs du franquisme —, les réalisateurs ont voulu balayer l'ignorance et la confusion historique et contribuer à la réconciliation nationale. Nous verrons de quelle façon le passé a été évoqué au grand écran, alors même que les politiciens se terraient dans le silence et tentaient d'éviter toute allusion à l'histoire du pays afin de ne pas mettre en danger le déroulement de la transition.

Au quatrième chapitre, nous aborderons le rôle politique qu'a joué le cinéma documentaire dans la transition, à travers sa caractéristique fondamentale: l'appropriation des images non fictives dans le but de dénoncer les atrocités du franquisme et de présenter ouvertement les grandes transformations vécues à l'époque par la société espagnole. Nous nous intéresserons particulièrement à l'œuvre de Basilio Martín Patino, le documentariste le plus réputé de l'époque et un des cinéastes espagnols les plus politisés, dont les contributions sociales sont d'une grande importance.

Finalement, le chapitre cinq traitera de l'action des cinéastes ibériques qui se

sont engagés dans une démarche politique plus conventionnelle dans la transition. Nous nous référerons aux relations qu'ont entretenues deux réalisateurs importants – Juan Antonio Bardem et Manuel Gutiérrez Aragón — avec le Parti Communiste d'Espagne, un des acteurs clés de la transition. Il s'agira d'analyser comment ces deux réalisateurs, qui furent parmi les plus proches d'une organisation politique solide, y participèrent à travers les canaux proposés par le parti durant cette époque de changements.

À partir de ces différents axes de recherche, nous essaierons de montrer la politisation du cinéma espagnol de la transition, la manière dont il a été affecté par les changements politiques et l'utilisation qui a été faite de ce médium comme espace d'inscription du politique dans cette période. Notre étude aspire ainsi à cerner la dimension politique d'une activité artistique qui a été produite lors de la transition la plus analysée de ces dernières décennies, en faisant valoir justement comment nous pouvons encore proposer de nouvelles pistes de recherche sur un sentier aussi fréquemment battu.

Cette étude entend apporter une contribution à la discipline de deux manières. D'abord en tenant compte des espaces non élitistes en tant que lieux de l'action politique dans une période de changement politico-institutionnel et en abordant plus spécifiquement cet aspect par le biais de la création cinématographique. Ensuite en proposant une recherche innovatrice qui puisse servir d'inspiration à d'autres politologues qui seraient tentés d'explorer davantage la dimension politique d'une activité éloignée à première vue de notre discipline. Nous

voulons ainsi plaider en faveur de modèles alternatifs d'analyse de certains objets traditionnellement vus comme non politiques qui tiennent compte des possibilités d'une approche multidisciplinaire sans tomber dans le piège du régionalisme. Après tout, des événements tels qu'un carnaval aux Caraïbes, une blague publiée dans un journal grec ou un match de hockey au Canada peuvent bien devenir des lieux d'expression politique.

CHAPITRE I : LA TRANSITOLOGIE ET LA PRISE EN COMPTE DES OBJETS POLITIQUES NON IDENTIFIÉS

1.1 L'étude des transitions démocratiques : un état de la question

Depuis la naissance de la science politique moderne, l'étude des changements de régime et de la mise en place de systèmes démocratiques a intéressé profondément les politologues. Avec le développement de la discipline, différentes approches ont été proposées afin de rendre compte de l'avènement ou de l'échec de la démocratie dans le monde. À travers le temps, des facteurs tels que le poids de la construction institutionnelle, la performance économique, le rôle d'une classe sociale en particulier, les changements dans la culture politique et les décisions des acteurs politiques ont été évoqués comme autant d'éléments fondamentaux responsables des transformations démocratiques d'un pays quelconque¹⁵. Parmi les chercheurs qui analysent la problématique des changements de régime politique, on distingue deux grands courants: les premiers ont adopté une perspective structurelle et se consacrent à l'étude des transformations au niveau macro tandis que les seconds prônent une approche plus centrée sur la stratégie des acteurs politiques¹⁶. Au cours des dernières années, plusieurs politologues ont commencé à proposer d'autres façons d'étudier les transformations démocratiques, tout en tenant compte

¹⁵ Badie, Bertrand, *Le développement politique*, (Paris : Economica, 1988).

¹⁶ Les études plus récentes sur la démocratisation insistent davantage sur le processus comme tel, tandis que les analyses antérieures mettent plus l'accent sur les conditions préalables pour l'arrivée et le succès de la démocratie. Gazibo, Mamoudou et Jenson, Jane. *La politique comparée*, (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004), p. 166.

de facteurs jadis ignorés par la discipline afin d'expliquer la complexité inhérente aux transformations démocratiques. L'art fait partie des facteurs négligés dans l'étude des changements de régime.

1.1.1 Institutionnalisme et visions structurelles de la démocratie

Dans la première moitié du vingtième siècle, quand la science politique était dominée par une perspective institutionnelle, les auteurs s'intéressaient à la démocratie surtout à travers sa performance et sa construction institutionnelle et juridique¹⁷. L'ethnocentrisme était flagrant dans les travaux publiés à l'époque et se manifestait par un intérêt presque exclusif accordé aux démocraties occidentales, notamment les États-Unis et l'Angleterre, au détriment de l'analyse d'autres régions du monde¹⁸. Entre les années soixante et soixante-dix, une perspective structurelle s'est instaurée dans l'étude de la démocratisation. En pleine guerre froide et avec le processus d'indépendance des anciennes colonies européennes, les politologues ont commencé à interpréter la démocratie selon une vision téléologique, qui subordonnait l'instauration de celle-ci à un ensemble de pré-requis liés au développement économique et culturel. De ce point de vue, une démocratie était appréhendée comme l'aboutissement d'un processus de transformation structurelle¹⁹. Le meilleur exemple de cette école «développementaliste» est

¹⁷ Ibid, p. 190.

¹⁸ Ibid, p. 194.

¹⁹ Badie, Bertrand, *Le développement politique*, p. 15.

l'article classique publié par Seymour Martin Lipset en 1959²⁰. Dans cet écrit, Lipset formula le constat selon lequel le degré de croissance est directement proportionnel à l'existence et à la durée de la démocratie et il démontra que le jeu politique ne pouvait être compétitif que s'il reposait déjà sur un certain développement économique. Ce développement matériel était dès lors perçu à travers quatre aspects fondamentaux : la richesse, le niveau d'industrialisation, la concentration urbaine et l'éducation. Ainsi, certains indicateurs tels que le nombre de téléphones ou d'exemplaires de la presse et, par exemple, le pourcentage de médecins dans une ville, étaient mis en relation avec le processus politique. Si les avancées en matière économique et industrielle n'expliquaient pas *per se* le fleurissement de la démocratie dans un pays quelconque, elles avaient par contre comme conséquence, selon les membres de l'école behavioriste, un changement radical dans la culture politique des citoyens; ainsi, les habitants des nations ayant vécu un processus d'industrialisation devenaient plus participatifs et socialement impliqués²¹.

Toujours dans une perspective structurelle, certains politologues ont établi un rapport direct entre l'action spécifique d'une classe sociale déterminée et la

²⁰ Lipset, Seymour Martin. « Some Social Requisites of Democracy : Economic Development and Political Legitimacy », *American Political Science Review* 53 (1959) p. 69-105.

²¹ Nous faisons allusion notamment aux travaux suivants : Almond, Gabriel et Verba, Sydney, *The Civic Culture : Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, (Princeton : Princeton University Press, 1963), et Pennock, J.R., Griffith, E.S., et Plamenatz, J., « Cultural Prerequisites to a Successfully Functioning Democracy: A Symposium », *American Political Science Review* 50, 1 (1956), p. 101-137.

victoire démocratique. Dans *Les origines sociales de la dictature et la démocratie*²², Barrington Moore affirmait que le développement de la démocratie en Angleterre, aux États-Unis et en France avait été le produit de la mise en place d'un type spécifique d'organisation économique et l'effet de l'actualisation de la potentialité révolutionnaire de la paysannerie, mais surtout le résultat de la participation active de la bourgeoisie dans les affaires politiques. Il ajoutait qu'à l'inverse, face à l'absence de tels facteurs, d'autres trajectoires politiques étaient apparues à travers le temps, notamment le fascisme et le communisme, dans des pays comme l'Allemagne, l'Italie, la Russie et la Chine. Pour Moore, il était inconcevable d'imaginer un système démocratique sans la présence d'une classe bourgeoise qui pouvait devenir un véritable moteur de changement de régime, grâce à sa capacité de diriger des coalitions avec d'autres groupes de la société. Contrairement à Moore, Rueschemeyer, Stephens et Stephens²³ mettaient l'accent dans leurs travaux sur l'idée que c'étaient les failles du système, produites par le développement capitaliste, qui transformaient la structure sociale. Dû aux contestations qu'elles soulevaient, elles occasionnaient la réduction de la puissance de la classe possédante et le renforcement des autres secteurs de la société. Pour ces auteurs, c'était la classe des travailleurs (*working class*) qui jouait un rôle prédominant dans le processus de démocratisation parce qu'elle se mobilisait et formait des alliances avec d'autres acteurs sociaux.

²² Moore, Barrington Jr. *Les origines sociales de la dictature et la démocratie*, (Paris : François Maspero, 1969).

²³ Rueschemeyer, Dietrich, Stephens, Evelyn Hubert et Stephens, John D. *Capitalist Development and Democracy*, (Chicago : University of Chicago Press, 1992).

1.1.2 La transitologie : une approche stratégique des changements de régime

Dans les années soixante-dix, trois pays méditerranéens ont vécu une transformation politique qui les a conduits à la mise en place de systèmes démocratiques. Dans une période de temps relativement courte, les régimes dictatoriaux d'Espagne, du Portugal et de la Grèce se sont effondrés et c'est ce qui a donné le coup d'envoi à ce que Samuel Huntington appelle la troisième vague de transitions à la démocratie²⁴. À l'époque, différents chercheurs avaient déjà commencé à faire valoir l'idée que les théories structurelles existantes étaient insuffisantes pour expliquer le passage d'un régime autoritaire à un régime de type démocratique. Ainsi, Dankwart Rustow avait soulevé un questionnement sur la validité des théories qui privilégiaient des préalables à la démocratie sans prendre en compte aucune démarche politique²⁵. De son côté, l'ouvrage de Juan J. Linz et Alfred Stepan sur le renversement des régimes démocratiques mettait quant à lui en lumière l'importance qu'ont les décisions des acteurs politiques sur la survie ou l'échec de la démocratie²⁶.

Avec l'expansion de la « vague de démocratisation » dans plusieurs régions du monde, l'opportunité de développer un modèle explicatif des transitions basé sur l'expérience empirique sembla unique pour les chercheurs. Mais ce n'est qu'une

²⁴ Huntington, Samuel P., *The Third Wave. Democratization in the Late Twentieth Century*, (Norman : University of Oklahoma Press, 1993).

²⁵ Rustow, Dankwart, « Transitions to Democracy : Toward a Dynamic Model », *Comparative Politics* 2 (1970), p. 337-363.

²⁶ Linz, Juan J., et Stepan Alfred, *The Breakdown of Democratic Regimes: Crisis, Breakdown, and Reequilibration*, (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978).

dizaine d'années plus tard, durant les années quatre-vingt que, grâce aux travaux de plusieurs politologues, la transitologie se développa dans les universités nord-américaines, européennes et latino-américaines. Et, dans cette foulée, *Transitions from Authoritarian Rule*²⁷, ouvrage collectif dirigé par Guillermo O'Donnell, Philippe Schmitter et Laurence Whitehead, est devenu en quelque sorte le texte paradigmatique de cette nouvelle approche. Signalons ici que la définition que donnent ces auteurs du concept de transition ne transporte pas obligatoirement comme résultat l'avènement d'un système démocratique; pour eux, une transition est simplement le passage d'un régime à un autre²⁸.

Pour ceux qui adhèrent à la transitologie, les changements de type démocratique s'opèrent surtout à travers des luttes, des négociations et des alliances entre les élites politiques. Cette vision a pour conséquence l'émergence d'une nouvelle approche de la démocratisation qui s'éloigne de celle qui accordait une importance décisive à un ensemble de pré requis liés tant à la culture qu'à l'histoire. Précisons que pour les chercheurs qui se rangent du côté de la transitologie, il existe trois phases analytiques dans le processus de transition démocratique. La première est la libéralisation politique, qui prend place à partir du moment où certaines libertés confisquées auparavant sont à nouveau octroyées à la population²⁹; pensons, par exemple, aux droits d'expression et d'association. Notons cependant qu'un peu

²⁷ O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe, et Whitehead, Laurence (eds.), *Transitions from Authoritarian Rule*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986).

²⁸ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986). p. 6.

²⁹ Ibid, p. 16.

avant cette étape, on constate qu'un signe annonciateur précède souvent le début du processus de transition : une certaine dissension entre les membres de l'élite dirigeante notamment entre un groupe prônant le *statut quo* (hardliners) et un autre groupe plus enclin à une ouverture démocratique graduelle (softliners) monte au grand jour et devient un élément crucial à l'enclenchement du processus³⁰.

La deuxième phase est la transition démocratique elle-même. Il s'agit d'une période de pactes et d'alliances entre différents secteurs officiels et de l'opposition³¹. Selon le modèle en question, la troisième étape a lieu au moment des élections fondatrices. Cet exercice électoral représente le vrai passage à la vie en démocratie. À partir de ce moment, nous devons commencer à parler d'un autre type de transition, connue sous le nom de consolidation démocratique. Il est important de souligner que l'étude de la consolidation a même donné naissance à une discipline parallèle dans l'analyse des processus démocratiques³².

Au cours des débats entourant l'étude du phénomène de la consolidation, les chercheurs se sont de plus en plus intéressés aux divers aspects qui ont une influence sur le développement et la performance démocratique. D'une part ils se sont penchés sur la question de la construction institutionnelle et sur la pertinence, par exemple,

³⁰ Ibid, p. 19.

³¹ Ibid, p. 37-39. D'autre part, Karl et Schmitter mentionnent qu'en plus des transitions abouties à travers des pacts, les changements de régime peuvent être le résultat d'impositions de l'extérieur, de processus révolutionnaires ou bien d'un ensemble de réformes. Karl, Terry Lynn, et Schmitter, Philippe, « Les modes de transition en Amérique latine, en Europe du Sud et de l'Est », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, n. 128, (mai 1991), p. 285-301.

³² Pour une explication détaillée de l'étude de la consolidation, consulter : Guilhot, Nicolas, et Schmitter, Philippe, « De la transition à la consolidation. Une lecture rétrospective des *democratization studies* », *Revue Française de Science Politique*, Vol. 50, N. 4-5, (août-octobre 2000), p. 615-631.

de privilégier un régime présidentiel ou parlementaire³³, plutôt que l'indépendance des pouvoirs et à la mise en place d'un véritable système de partis³⁴. D'autre part, ils ont repris la variable économique comme instrument important d'étude des processus de transformation démocratique³⁵. Étant donné que l'analyse des cas présentés dans leurs travaux mettaient en évidence, la plupart du temps, un processus double de transition économique et politique, plusieurs auteurs ont opté pour l'étude de l'influence des réformes économiques sur la démocratie et vice-versa, pour celle de l'impact du système démocratique sur la performance du marché³⁶.

Dans les années qui ont suivi le développement de la transitologie, l'expérience apportée par la venue des nouvelles démocraties a poussé certains auteurs à s'interroger davantage sur la qualité de celles-ci au lieu de continuer à insister sur un chemin idéal-typique de changement de régime. Nous pourrions dire que ce mouvement, à l'intérieur même des rangs des transitologues, marqua la naissance d'une première critique de la transitologie. Dans ce milieu, les discussions

³³ Linz, Juan J., « The Perils of Presidentialism », *Journal of Democracy* 1, 1 (Winter 1990), p. 51-70., Valenzuela, Arturo, « Latin America : Presidentialism in Crisis », *Journal of Democracy* 4, 4 (October 1993), p. 3-16., et Mainwaring, Scott et Shugart, Matthew S., *Presidentialism and Democracy in Latin America*, (New York and Cambridge : Cambridge University Press, 1997).

³⁴ Valenzuela, Samuel, « Democratic Consolidation in Post-Transitional Settings: Notion, Process, and Facilitating Conditions » dans Mainwaring, Scott, O'Donnell, Guillermo et Valenzuela, Samuel, *Issues in Democratic Consolidation* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1992), p. 57-104., et Mainwaring, Scott, Scully, Timothy R., *Building Democratic Institutions : Party Systems in Latin America* (Stanford : Stanford University Press, 1995).

³⁵ Hermet, Guy, « Le charme trompeur des théories » dans Jaffrelot, Christophe (dir.), *Démocraties d'ailleurs* (Paris : Éditions Karthala, 2000), p. 332-334.

³⁶ Haggard Stephan et Kaufman, Robert R., *The Political Economy of Democratic Transitions*, (Princeton : Princeton University Press, 1995), Maravall, José María, « The Myth of the Authoritarian Advantage » *Journal of Democracy* 5, 4 (October 1994), p. 17-31., et Przeworski, Adam, *Democracy and the Market : Political and Economic Reforms in Eastern Europe and Latin America*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1991).

se mirent à tourner autour de questions liées à l'approfondissement de la démocratie telles que l'existence d'un véritable état de droit, l'imputabilité des gouvernants, la distribution du pouvoir et l'indépendance des institutions démocratiques³⁷. C'est de cette façon que la recherche dans la transitologie a été détournée de l'analyse des acteurs et des types de participation dans le processus de transition au profit d'un questionnement propre à la consolidation.

1.1.3 Critiques et nouvelles variables dans l'étude des transformations démocratiques

Depuis quelques années, différentes critiques de la transitologie émergent du flot de discours sur le sujet. D'une part, certaines voix s'élèvent pour annoncer la fin des paradigmes dictés par celle-ci, à cause, entre autres, de sa présumée incapacité à tenir compte des systèmes hybrides qui n'ont pas réussi à devenir totalement démocratiques³⁸. D'autre part, on reproche à cette dernière d'avoir porté une attention démesurée aux élites dans l'étude des changements politiques. Différents travaux accusent la transitologie d'avoir négligé la prise en compte de diverses variables explicatives qui sont essentielles à la compréhension du *modus operandi*

³⁷ O'Donnell Guillermo, « Transitions, Continuities, and Paradoxes », dans Mainwaring, Scott, O'Donnell, Guillermo et Valenzuela, Samuel, *Issues in Democratic Consolidation* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1992), p. 17-56.; Méndez, Juan E., Pinheiro, Sérgio et O'Donnell, Guillermo (eds.) *The (Un)Rule of Law and the Underprivileged in Latin America*, (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1999); Schmitter, Philippe et Karl, Terry Lynn, « What Democracy Is...and Is Not », *Journal of Democracy* 2,3 (Summer 1991), p. 75-89., et Oxhorn, Philippe D., et Ducatenzeiler, Graciela (eds.) *What Kind of Democracy? What Kind of Market?* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1998).

³⁸ Carothers, Thomas, « The End of the Transition Paradigm », *Journal of Democracy* 13,1 (2002), p. 5-21.

des transformations démocratiques et de leur impact sur la vie des sociétés. Dans cet ordre d'idées, M. Bratton et N. Van de Walle précisent que les transitions africaines ont été très affectées par l'action populaire en raison de l'héritage patrimonial des anciens gouvernements³⁹; de son côté, Elisabeth Jean Wood utilise les exemples du Salvador et de l'Afrique du Sud afin de démontrer comment la résistance organisée par le bas a forcé les élites à discuter de l'ouverture à la démocratie⁴⁰; Barbara Geddes étudie l'impact des types de régimes autoritaires sur la facilité ou la difficulté de l'arrivée de la démocratie⁴¹; de même, quelques auteurs s'intéressent à la théorie des jeux comme grille d'analyse des transitions démocratiques⁴².

Nous devons aussi ajouter que, parallèlement au développement de la transitologie, la recherche sur les changements de régime a pris un virage vers l'étude de la politique, telle qu'elle est pratiquée dans des arènes traditionnellement laissées de côté par la discipline. Ces types de facteurs furent notamment décrits par Jean-François Bayart, dès les années quatre-vingt, comme des « modes populaires d'action politique »⁴³. Citons ici les travaux de Christian Coulon et de François Constantin⁴⁴ qui manifestèrent de l'intérêt pour l'influence des groupes religieux sur

³⁹ Bratton, Michael et Van de Walle, Nicolas, *Democratic Experiments in Africa : Regime Transitions in Comparative Perspective*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1997).

⁴⁰ Wood, Elisabeth Jean, *Forging Democracy from Below : Insurgent Transitions in South Africa and El Salvador*, (New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2000).

⁴¹ Geddes, Barbara, « What Do We Know About Democratization After Twenty Years? », *Annual Review of Political Science*, 2. (1999), p. 115-144.

⁴² Colomer, Josep María, *Strategic Transitions: Game Theory and Democratization*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2000), et Zielinsky, J., "The Polish Transition to Democracy: a Game-Theoretic Approach". *Archives Européennes de Sociologie*, XXXVI, 1, p. 135-158.

⁴³ Bayart, Jean-François, « Le politique par le bas en Afrique noire », *Politique africaine* 1, (janvier 1981), p. 54.

⁴⁴ Coulon, Christian et Constantin, François (dir.), *Religion et transition démocratique en Afrique*, (Paris : Éditions Karthala, 1997).

le cours des transitions démocratiques; signalons également l'appel aux mythes historiques dans un changement de régime de la part de Laura Desfor Edles⁴⁵. Au fil du temps donc, certains chercheurs en sont venus à se questionner sur comment d'autres variables peuvent interférer dans le cours d'un processus de transformation démocratique. Ces spécialistes s'efforcent ainsi de tenir compte de dimensions - autres que celles traditionnellement abordées par les chercheurs- qui aident à mieux comprendre et à saisir avec plus d'ampleur, les différents éléments du politique qui jouent lorsqu'un processus de changement démocratique est en cours.

1.1.4 La démocratisation espagnole : l'étude idéale-typique d'une transition réussie

La transition à la démocratie vécue par l'Espagne dans les années soixante-dix est souvent présentée comme le meilleur cas pour expérimenter l'approche proposée par la transitologie⁴⁶. Béatrice Bazzana va même jusqu'à affirmer que l'expression « transition démocratique » a ainsi été nommée par les politologues à partir de l'étude du cas ibérique⁴⁷. En ce sens, parcourir les différentes phases de la transition espagnole devient une des meilleures façons de comprendre, de façon empirique, le chemin typique proposé par la transitologie.

⁴⁵ Desfor Edles, Laura, « Rethinking Democratic Transition : A Culturalist Critique and the Spanish Case », *Theory and Society* 24 (1995), p. 355-384.

⁴⁶ À propos de la bibliographie consacrée au cas espagnol, nous pouvons consulter Gómez Yáñez, José A., « Bibliografía sobre la Transición a la Democracia en España », dans Tezanos, José Félix, Cotarelo, Ramón et De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, (Madrid : Editorial Sistema, 1989), p. 807-856.

⁴⁷ Bazzana, Béatrice, « Le "modèle" espagnol de transition et ses usages actuels » dans Jaffrelot, Christophe (dir.), *Démocraties d'ailleurs*, (Paris : Éditions Karthala, 2000), p. 344.

Nous pouvons situer le commencement de la transition espagnole au début des années soixante-dix. À cette époque, les autorités de ce pays ont initié un climat de liberté qui s'est immédiatement reflété dans une plus grande tolérance envers les médias, les réunions syndicales et à l'intérieur des universités⁴⁸. Selon le modèle classique de l'analyse des transitions, nous sommes donc dans la phase de libéralisation, soit la première phase caractérisant tout processus de transformation démocratique. Avant d'aller plus avant dans notre démonstration, faisons ici un retour en arrière et demandons-nous comment Franco pouvait en être venu à supprimer certaines libertés. Il est important de souligner qu'à la fin des années soixante, Francisco Franco s'était prononcé officiellement afin qu'à sa mort, le prince Juan Carlos devienne chef de l'État⁴⁹. Un événement marquant de l'histoire espagnole qui allait influencer directement le destin de la transition démocratique, fut l'assassinat par l'ETA⁵⁰ en 1973 de Luis Carrero Blanco, président du gouvernement et principal collaborateur de Franco. Dû à cet incident, et selon la terminologie employée par les transitologues, les luttes entre les modérés (*softliners*) et les extrémistes (*hardliners*) à l'intérieur du régime se sont intensifiées pendant quelque temps⁵¹. C'est là que le gouvernement franquiste a aussitôt décidé d'abroger certaines libertés, jadis octroyées, sous prétexte d'une éventuelle vague d'instabilité. À partir de cette date, une scission s'est créée entre les leaders politiques,

⁴⁸ Hermet, Guy, *L'Espagne au XXe siècle*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1992), p. 229-233.

⁴⁹ Angoustures, Aline, *Histoire de l'Espagne au XXe siècle*, (Bruxelles : Éditions Complexe, 1993), p. 267.

⁵⁰ *Euskadi Ta Askatasuna*, organisation séparatiste basque d'orientation socialiste et agissant par le terrorisme.

⁵¹ Share, Donald, *The Making of Spanish Democracy*, (New York : Praeger, 1986), p. 70-71.

notamment entre ceux qui craignaient un changement radical de régime après la disparition du « Generalísimo » et ceux qui pensaient qu'une transformation graduelle à l'intérieur des institutions espagnoles était inévitable⁵². Cette époque en fut une d'incertitude car l'hésitation s'installa chez chacun des deux groupes entre la continuité et l'ouverture, entre le « continuisme » et l'« aperturisme »⁵³.

C'est avec la mort de Franco, le 20 novembre 1975, que des changements politiques s'amorcèrent à l'intérieur du régime. Quelques jours après le décès du dictateur, Juan Carlos devint chef d'État. Cependant, malgré cette nomination, le franquiste Carlos Arias Navarro demeura chef du gouvernement. À partir de juillet 1976, l'Espagne vivra un processus de transformation politique accéléré. En premier lieu, Adolfo Suárez, ancien ministre de Franco associé au groupe des modérés, deviendra président du gouvernement sur décision du roi. Dans les mois qui suivront, l'appareil législatif franquiste, « les Cortès », disparaîtra pour laisser place à une assemblée élue au suffrage universel⁵⁴. Ensuite, les premières élections libres seront convoquées en juin 1977 avec comme résultat, la victoire de l'UCD (Unión de Centro Democrático), le parti du centre du président Suárez, permettant ainsi la mise en place du premier gouvernement élu démocratiquement en Espagne en quarante ans. D'autres exemples de l'importance de la reconstruction institutionnelle résident autant dans la signature des Pactes de la Moncloa, nécessaires pour faire

⁵² Maravall, José María et Santamaría, Julián, « Political Change in Spain and the Prospects for Democracy » dans O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe et Whitehead, Laurence (eds.), *Transitions from Authoritarian Rule : Southern Europe*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986) p. 79.

⁵³ « continuisme » et « aperturismo », Preston, Paul, *El triunfo de la democracia en España*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001), p. 39.

⁵⁴ Hermet, Guy, *L'Espagne au XXe siècle*, p. 245.

face à une conjoncture économique difficile, que dans l'acceptation par référendum de la nouvelle constitution en 1978⁵⁵.

Certains auteurs situent le début de la phase de consolidation de la démocratie espagnole à partir de l'entrée en vigueur de cette nouvelle constitution⁵⁶; selon d'autres, l'aboutissement de la transition démocratique se situe en 1982, lors de la victoire électorale des socialistes, après que la démocratie espagnole eut résisté à des menaces telles que des défections en série et une tentative de coup d'État en février 1981⁵⁷. En nous basant sur les modèles proposés par O'Donnell et Schmitter, ainsi que sur ceux de Bratton et Van de Walle⁵⁸, nous pensons quant à nous pouvoir affirmer que la transition démocratique a pris fin au moment de la tenue des élections « fondatrices » en juin 1977.

Le corpus littéraire portant sur la transition démocratique espagnole confirme les aspects principaux de la transitologie. Nous y retrouvons, en premier lieu, le rôle prédominant joué par les élites dans le processus de transformation politique⁵⁹. En deuxième lieu, nous remarquons que la variable électorale est présente, confirmant de ce fait la place décisive du vote pour les transitologues. En dernier lieu, la mise en place des nouvelles institutions, ainsi que l'existence des négociations entre

⁵⁵ Maravall, José María et Santamaría, Julián, « Political Change in Spain and the Prospects for Democracy », p. 85-86.

⁵⁶ Share, Donald, *The Making of Spanish Democracy*, p. 119.

⁵⁷ Hermet, Guy, *L'Espagne au XXe siècle*, p. 258-261.

⁵⁸ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*; Bratton, Michael et Van de Walle, Nicolas, *Democratic Experiments in Africa : Regime Transitions in Comparative Perspective*.

⁵⁹ Pour une étude approfondie du rôle des élites espagnoles dans la transition, consulter : Desazars de Montgailhard, Sylvia, « Les élites espagnoles et la transition démocratique », dans Dulphy, Anne et Léonard, Yves (dir.), *De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, (Bruxelles; New York : P.I.E.-P. Lang, 2003), p. 45-60.

différents secteurs expliquent pourquoi le cas espagnol est souvent cité comme le paradigme d'une transition élaborée à travers des pactes (« rupture pactée-réforme pactée »)⁶⁰. En bref, d'après Juan J. Linz, ce qui caractérise la transition de ce pays est autant la convergence que la coordination et le consensus obtenus entre tous les acteurs⁶¹.

Nous constatons, qu'au fil du temps plusieurs auteurs ont continué d'analyser la transition espagnole, à partir de deux points de vue différents. Le premier continue de mettre l'accent sur les mêmes variables utilisées qu'auparavant, c'est-à-dire sur l'importance des décisions des acteurs, du poids des institutions et de la relation entre les facteurs socio-économiques et le succès de la démocratie. Dans ce groupe, certains politologues s'intéressent à l'application du modèle de la théorie des jeux aux décisions prises par les élites espagnoles⁶²; d'autres portent plutôt leur intérêt sur le rôle joué par la monarchie dans le processus⁶³, tandis que l'analyse de Guy Hermet porte, elle, sur les conséquences de l'industrialisation et sur la sécularisation vécue par l'Espagne dans les années soixante et soixante-dix⁶⁴. Le deuxième point de vue sur les transformations démocratiques dans ce pays est davantage orienté en direction de l'action populaire. Il s'agit, dans ce cas-ci, de

⁶⁰ « ruptura pactada-reforma pactada », Linz, Juan J., « The Paradigmatic Case of Reforma Pactada-Ruptura Pactada », dans Linz, Juan J., et Stepan, Alfred, *Problems of Democratic Transition and Consolidation* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996), p.87-117.

⁶¹ Linz, Juan, J., « La transición española en perspectiva comparada », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 28.

⁶² Colomer, Josep María. *Game Theory and The Transition to Democracy : The Spanish Model*, (Aldershot, Hants, England: Edward Elgar, 1995).

⁶³ Seco Serrano, Carlos, « La Corona en la transición española », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 138-158.

⁶⁴ Hermet, Guy, « Espagne : changement de la société, modernisation autoritaire et démocratie octroyée », *Revue française de science politique*, 27, n.4-5 (1977), p. 582-600.

démontrer que l'analyse de la transition peut trouver des réponses intéressantes en mettant l'accent sur d'autres variables explicatives et par l'entremise d'autres disciplines dans le but de comprendre toutes les dimensions du processus de transition d'un régime. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les études de Threlfall, Cousins et Valiente⁶⁵ concernant l'impact des mouvements des femmes sur la transition, ainsi que les analyses de l'importance des mythes de l'Histoire chez les Espagnols par Laura Desfor Edles⁶⁶. Ces types de travaux nous prouvent que l'étude de la démocratisation en Espagne n'a pas fini de nous fournir des éclaircissements sur les modes de transformation politique en général; par ailleurs, ils nous convient d'adopter un point de vue qui se situe au-delà de la seule vision idéale-typique fondée sur les pactes entre les élites et la construction institutionnelle que prônèrent les politologues pendant plusieurs années.

Nous aborderons la transition espagnole par la prise en compte des messages politiques de certaines productions cinématographiques ainsi que par l'activité publique de quelques réalisateurs de cette période. Nous nous relions donc ainsi à tous les chercheurs qui font l'effort d'observer tous les éléments qui peuvent jouer et interagir dans une transition.

⁶⁵ Threlfall, Monica, Cousins, Christine et Valiente, Celia, *Gendering Spanish Democracy* (London; New York : Routledge, 2005).

⁶⁶ Desfor Edles, Laura, *Symbol and Ritual in the New Spain : the Transition to Democracy after Franco*, (Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1998).

1.2 Les OPNI : fondements théoriques pour l'étude des aspects ignorés traditionnellement par la discipline

Les observations que nous apportons pour introduire plusieurs variables ignorées auparavant dans l'étude des changements de régime offrent une bonne occasion de mettre en évidence l'importance d'une innovation dans les modèles traditionnels d'analyse des transitions et voire même une remise en question des fondements épistémologiques de la science politique. Le fait de tenir compte d'un ensemble d'objets habituellement non liés à la politique pose un défi en raison de l'absence, dans cette discipline, de certains outils théoriques nécessaires pour leur analyse. Face à l'évident manque d'intérêt chez la plupart des transitologues pour les messages et les symboles politiques de l'art, l'approche des Objets Politiques Non Identifiés acquière une importance décisive en tant que fondement théorique de notre démarche.

1.2.1 Les OPNI : un concept alternatif dans l'étude de la politique

La science politique a surtout privilégié l'étude orthodoxe de la participation politique des groupes et des individus, indépendamment du régime analysé. Dans cet ordre d'idées, nous pouvons citer, entre autres, la participation électorale, l'adhésion à un parti politique, l'abstentionnisme, les manifestations et la violence, comme

thèmes d'étude récurrents dans la discipline⁶⁷. Par ailleurs, même si la transitologie s'est peu préoccupée des formes non conventionnelles d'action politique, certains travaux nous offrent quand même des pistes à explorer et des hypothèses à développer en ce qui concerne le rôle instrumental de l'art lors d'une transformation politique. Dès les années soixante, par exemple, Georges Balandier soulignait déjà l'inutilité de séparer le politique des autres activités de la société, puisque la question politique, affirmait-il, n'est pas seulement présente à l'intérieur des principes d'organisation, mais fait aussi partie de certaines pratiques, stratégies et manipulations⁶⁸. C'est aussi à cette époque que l'anthropologie politique amorça la prise en considération des formes « autres » que peut adopter le politique⁶⁹, en s'engageant sur des voies inexplorées jusque-là, telles que le rapport avec le symbolisme, par exemple⁷⁰.

Jean-François Bayart dénonça, au cours des années quatre-vingt, la définition très canonique du politique⁷¹ et introduisit le concept de « politique par le bas »: il s'intéressa au reflet d'une politisation de la vie quotidienne des citoyens à travers des conduites, des représentations et des modes d'expression dans la société⁷². Il défend l'opinion que les symboles et les pratiques communes ne doivent plus échapper à la vigilance du politologue⁷³.

⁶⁷ Braud, Philippe, *Sociologie politique* (Paris: L.G.D.J., 1996), p. 324-330; Mayer, Nonna et Perrineau, Pascal, *Les comportements politiques*, (Paris : Armand Collin, 1992), p. 12-23.

⁶⁸ Balandier, Georges, *Anthropologie politique*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1967), p. 2.

⁶⁹ Ibid, p. 7.

⁷⁰ Edelman, Murray, *The Symbolic Uses of Politics*, (Urbana : University of Illinois Press, 1964).

⁷¹ Bayart, Jean-François, « Le politique par le bas en Afrique noire », p. 53.

⁷² Ibid, p. 64.

⁷³ Bayart, Jean-François, « L'invention du politique en Afrique. Avant propos », *Revue française de science politique* 39, 6 (décembre 1989), p. 791.

L'élément théorique le plus important pour trouver une justification conceptuelle de l'art en tant qu'instrument de lutte démocratique est l'idée des OPNI (Objets Politiques Non Identifiés), utilisée surtout par Denis-Constant Martin. Par l'entremise de ce concept, Martin effectue une critique radicale de la science politique traditionnelle, laquelle est incapable d'étudier, selon lui, « tout ce qui parle du pouvoir dans un style indirect, à travers les politiques culturelles, les productions artistiques, les liturgies publiques ou profanes »⁷⁴. L'origine du concept remonte aux travaux effectués par le centre d'études et de recherches internationales (CERI) de Paris à propos des événements sociaux de l'Afrique dans les années quatre-vingt, formulé dans le but de fournir une approche différente et une meilleure connaissance de la complexité des phénomènes d'ordre politique⁷⁵. L'idée d'OPNI englobe un ensemble de pratiques liées à la culture et à l'expression d'une société: le sport, le carnaval, la musique, la littérature, la cuisine, le cinéma, la bande dessinée, entre autres activités, sont perçus par Martin comme des terrains d'inscription du politique. Ce sigle affirme une intention théorique qui se subdivise comme suit: Objets, au sens d'objets d'étude de certains phénomènes socioculturels; Politiques, signifiant relations de pouvoir; Non Identifiés, parce que choisies parmi l'ensemble des pratiques qui n'avaient pas été prises en considération par les politologues⁷⁶. Le concept d'OPNI a donc pour but de remplir le vide théorique existant dans la

⁷⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 11-12.

⁷⁵ Ibid, p. 14-15.

⁷⁶ Ibid, p. 16.

discipline afin d'ajouter une nouvelle perspective d'analyse et d'ouvrir des champs supplémentaires à l'étude des relations politiques⁷⁷.

Nous devons comprendre que le concept d'OPNI représente un effort pour rassembler toute une gamme de phénomènes éloignés, à première vue, de la sphère politique. Il s'agit donc d'un concept qui cherche à mettre en lumière des langages et des manifestations qui parlent du politique au style indirect et qui ainsi, situent la participation politique à un autre niveau. D'un point de vue méthodologique, les OPNI ne proposent guère de chemin idéal-typique d'analyse. C'est ce qui a amené Denis-Constant Martin à proposer ouvertement aux chercheurs qui s'intéressent à cette approche de se servir des outils méthodologiques tirés de l'expérience d'autres disciplines⁷⁸. De cette façon, l'usage des OPNI est étroitement lié à une quête d'une multidisciplinarité dans la science politique. Martin spécifie cependant que le haut degré de liberté méthodologique que laisse l'étude de ces objets, ne dispense pas les auteurs de s'en tenir aux seuls aspects dignes d'intérêt pour leur analyse. En premier lieu, Martin stipule que l'objet d'étude –ici, l'œuvre d'art– requiert une mise en situation dans son contexte historique et selon ses caractéristiques esthétiques⁷⁹. En deuxième lieu, il rappelle l'importance de prendre en compte les interprétations et les travaux élaborés à propos de l'objet par d'autres individus⁸⁰. Finalement, il

⁷⁷ Ibid, p. 15.

⁷⁸ Ibid, p. 40.

⁷⁹ Ibid, p. 42.

⁸⁰ Ibid, p. 42-43.

conseille d'être à l'affût du discours explicite afin de saisir correctement l'intention politique ultime⁸¹.

1.2.2 L'usage des OPNI dans l'analyse des changements de régime

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la transitologie a longtemps négligé un ensemble de phénomènes pouvant rendre compte du processus de politisation ainsi que des différents visages adoptés par le discours politique lors des moments de transformation institutionnelle. Parmi ces phénomènes, l'art représente incontestablement un des éléments qui a été le moins pris en considération par la discipline. La littérature qui relate le déroulement des transitions vers la démocratie mentionne malgré tout certains artistes, sans toutefois évoquer leurs œuvres et uniquement quand ceux-ci ont tenu un rôle direct dans les phases de changement de régime. L'activité politique des créateurs a été analysée en fonction des actions publiques où ils se sont illustrés en tant que leaders d'opinion, mais beaucoup plus rarement à travers les significations politiques des discours émis à l'intérieur même de la sphère créatrice. De plus, force est de constater que les concepts d'artiste et d'intellectuel n'ont jamais été séparés dans l'étude des transitions. En dépit du peu d'attention accordée à ce sujet, la transitologie reconnaît les créateurs artistiques

⁸¹ Ibid, p. 43-44.

comme des acteurs fondamentaux dans la contestation des régimes autoritaires ainsi que dans la diffusion de nouvelles valeurs démocratiques⁸².

La prise en compte des activités artistiques dans un cadre de transformation politique demeure imprécise et vaguement délimitée. Sur ce point, Lucille Beaudry signale ouvertement la complexité d'inclure cette sphère dans notre discipline :

« Ce recours à l'art pour définir le politique bouleverse d'une certaine façon les catégories traditionnelles d'analyse, voire même le champ de la méthodologie conventionnelle des sciences sociales et politiques »⁸³.

Face à ce flou, l'usage d'un concept comme celui d'OPNI fournit une opportunité réelle d'étudier le rôle politique d'un mode d'expression artistique en particulier –le cinéma, par exemple– dans un contexte de changement institutionnel. Notre intention est de présenter un nouveau modèle de recherche capable de mieux expliquer le véhicule politique potentiel que devient un mode artistique, plus spécifiquement le cinéma, lors d'une période de transition démocratique.

⁸² Les travaux des politologues qui abordent le rôle politique des artistes dans les changements de régime ne sont pas nombreux. Parmi les exceptions, nous pouvons nommer : O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986); Szacki, Jerry, « Intellectuals Between Politics and Culture », in MacLean, Ian, Montefiore, Alan, et Winch, Peter (dir.), *The Political Responsibility of Intellectuals*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 229-246; Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, (Paris : Albin Michel, UNESCO, 1993); et Goldfarb, Jeffrey C., *Civility and Subversion : the Intellectual in Democratic Society*, (Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1998).

⁸³ Beaudry, Lucille, *Le recours à l'art comme lieu d'inscription du politique*, (Montréal : Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 1995), p. 5.

1.2.3 L'art comme objet politique

Les discussions autour des différentes fonctions de l'art et les tentatives d'explication des vraies dimensions de la création artistique au plan politique, continuent de nous mystifier. Deux visions se sont continuellement affrontées sur ce terrain. Il existe, d'une part, une vision nettement esthétique qui enlève aux œuvres toute charge discursive liée aux affaires politiques; l'art n'a ainsi uniquement qu'un sens et une finalité en soi⁸⁴. Nous retrouvons, d'autre part, une conception qui lie directement les modes d'expression artistique aux phénomènes sociaux; l'artiste a dans ce cas une responsabilité qui ne peut être détachée de la vie en société et son œuvre est la conséquence d'un processus global qui fait interagir toutes les sphères à l'intérieur desquelles l'être humain évolue⁸⁵.

L'emploi des modes d'expressions artistiques comme instrument politique n'est pas en soi un phénomène récent. En effet, depuis des siècles, plusieurs empires et États ont voulu profiter du travail des artistes afin de faire circuler tout un ensemble d'idées d'ordre politique. Même si l'usage de l'art comme lieu d'expression du politique peut paraître évident à première vue, il est important de faire une distinction entre les différents usages dont il est capable politiquement. Conséquemment, il devient nécessaire de faire une distinction entre art « engagé » et propagande politique. Pour Toby Clark, l'art et la propagande sont liés étroitement

⁸⁴ Touchard, Jean, « En guise d'ouverture : Littérature et politique. Faire de la politique sans le savoir », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 47-49.

⁸⁵ Ibid, p. 49-50. À ce sujet, consulter également : Fischer, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, (Tournai : Casterman, 1977), et Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power : Essays in Critical Art History* (Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1993).

et servent de véhicule à une idéologie politique – pensons par exemple au « réalisme socialiste » de l'ancienne Union Soviétique –, tandis que d'autres présences du politique dans l'art sont attachées davantage à une problématique spécifique dans le temps – comme par exemple les protestations contre la guerre du Vietnam –⁸⁶.

En ce qui a trait à la sphère artistique contemporaine, plusieurs créateurs affirment que l'art des dernières décennies doit être interprété comme étant politiquement actif⁸⁷, tandis que d'autres courants parlent de plus en plus du retrait du politique de l'esthétique contemporaine⁸⁸. Dans cette recherche, nous ne considérons pas l'art comme une simple diffusion idéologique, mais comme une activité intrinsèquement liée à la sphère sociale et qui de ce fait doit être appréhendé par les politologues comme un espace de critique et de réflexion sur les événements publics. Ainsi, c'est à l'art qu'il « appartient de lire la société dans ses profondeurs, de retourner la conscience des individus et d'y voir le jour et la nuit »⁸⁹. De façon implicite ou explicite, l'art devient un instrument de critique des enjeux sociaux. La scène artistique permet la diffusion de comportements et d'alternatives politiques : « Art is therefore an essential and fundamental element in the shaping of political ideas and political action »⁹⁰. C'est de cette manière, c'est-à-dire en donnant une place à toutes sortes de modes d'expressions, en diminuant le pouvoir des élites

⁸⁶ Clark, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, (New York : Harry N. Abrams, Inc., 1997).

⁸⁷ Felshin, Nina, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, (Seattle : Bay Press, 1995), p. 20.

⁸⁸ Beaudry, Lucille, *Le recours à l'art comme lieu d'inscription du politique*, p. 6.

⁸⁹ Colin, Jean-Pierre et Seloron, Françoise, *Le mandarin étranglé : réflexion sur la fonction sociale de l'art*, (Paris : Publisud, 1994), p. 23.

⁹⁰ Edelman, Murray, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, (Chicago : Chicago University Press, 1995), p. 6.

traditionnelles, en faisant la promotion de la critique et en encourageant une réflexion de la part de toutes les couches sociales, que les manifestations artistiques renforcent les valeurs démocratiques⁹¹. La participation dans la sphère de l'art demeure une garantie de citoyenneté politique car elle permet ouvertement l'intégration, la reconnaissance et la solidarité entre les membres d'une communauté⁹². Il existe, en fait, une relation dialectique entre l'art et la démocratie : « les activités concernant l'art présentent des caractéristiques qui sont emblématiques d'une vie démocratique et, réciproquement, certaines idées fondamentales pour l'histoire des démocraties libérales sont utiles afin d'approfondir les pratiques artistiques et les jugements esthétiques »⁹³. Pour toutes ces raisons et à cause de la capacité qu'elles possèdent de concevoir et de représenter des idées liées à la justice, à l'égalité et à la participation citoyenne⁹⁴, nous défendons l'idée qu'il est nécessaire d'appréhender les œuvres d'art en tant qu'éléments de la sphère politique. Dans le même ordre d'idées, Denis-Constant Martin souligne que la production artistique est un des secteurs où l'on restreint le moins la parole politique⁹⁵.

Au cours de l'histoire, toutes les disciplines artistiques ont été utilisées, à un moment ou un autre, pour véhiculer des messages d'adhésion politique ou des

⁹¹ Ibid, p. 144.

⁹² Vander Gucht, Daniel, « Culture et démocratie », *Les nouvelles d'Archimède* 37 (juillet-septembre 2004), p. 26.

⁹³ Zask, Joëlle, *Art et démocratie : peuples de l'art* (Paris : Presses Universitaires de France, 2003), p. 4.

⁹⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 27.

⁹⁵ Martin, Denis-Constant, « Pratiques culturelles et organisations symboliques du politique », dans Cefaï, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 127.

critiques envers des événements sociaux significatifs. D'après Harold Rosenberg, si tous les modes d'expressions artistiques ont déjà servi en tant qu'instruments du politique, certains d'entre eux, dont le cinéma, se sont avérées plus efficaces grâce à leur capacité de toucher un nombre énorme de spectateurs⁹⁶.

1.3 Le cinéma : un mode d'expression artistique au service de la politique

L'étude de la relation entre le cinéma et la politique a été peu explorée en science politique⁹⁷. Dans notre discipline, les études portant sur le septième art ne sont pas nombreuses. Selon Manuel Trenzado Romero, le cinéma a été mis de côté par la science politique à cause de trois facteurs distincts: le poids prédominant de l'institutionnalisme, l'intérêt envers les films manifesté par d'autres disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie et les études culturelles, et la fausse conviction que la fiction serait éloignée de toute réalité politique⁹⁸.

⁹⁶ Rosenberg, Harold, *Art & Other Serious Matters* (Chicago : University of Chicago Press, 1985), p. 283.

⁹⁷ Maarek, Philippe J., *De mai 68 aux films X : cinéma, politique et société* (Paris : Dujarric, 1979), p. 9.

⁹⁸ Trenzado Romero, Manuel, « El cine desde la perspectiva de la ciencia política », *Revista española de investigaciones sociológicas* 92, (oct-dic. 2000), p. 47.

1.3.1 Problèmes liés à l'opérationnalisation politique du cinéma

Il existe très peu d'études à propos des liens existants entre les changements de régime et le septième art. Parmi les quelques travaux qui existent sur ce sujet nous disposons d'études qui, se référant aux théories behavioristes, considèrent que le cinéma est un instrument de développement à cause de ses capacités d'informer la population à propos des innovations technologiques et à son utilité pour forger ou maintenir l'unité nationale⁹⁹. D'autres font état du cinéma en tant que moyen de communication de masse et au rôle que, de ce fait, il est appelé à jouer lors des transitions¹⁰⁰. Le quasi manque d'intérêt pour les messages qui circulent au grand écran démontre à quel point la science politique continue d'opérer de façon orthodoxe. Paradoxalement, le mode d'expression cinématographique représente le meilleur exemple de la dimension démocratique des arts, notamment grâce à sa capacité de diffusion qui lui permet de rejoindre des millions de personnes et à sa reproduction permanente¹⁰¹. C'est ainsi que, sur le plan sociologique, le champ cinématographique transcende le territoire des arts proprement dit pour se consolider comme une importante et puissante institution sociale¹⁰².

Notre entreprise n'est pas simple. Par exemple, il est difficile de parler du cinéma politique en tant que genre cinématographique. Nous ne pouvons pas classer

⁹⁹ Hopkinson, Peter, *The Role of Film in Development*, (Paris : Unesco, 1972).

¹⁰⁰ Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*, (Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 1999).

¹⁰¹ Hauser, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature, volume 4 : L'époque contemporaine*, (Paris : Le Sycomore, 1984), p. 224.

¹⁰² Jarvie, Ian Charles, *Movies and Society* (New York : Basic Books, 1970), p. xiv.

les films politiques de la même manière que nous recensons des genres, tels que le mélodrame, la comédie musicale, le western, le comique, le polar ou la science-fiction. Pour Pedro Uris, l'aspect politique se révèle à la lecture du film et lors de l'identification des messages proposés par le réalisateur¹⁰³. La dimension politique du septième art se rattache davantage au désir d'un dialogue avec le spectateur, à la recherche d'un moyen pour exprimer une remise en question du contexte politique et à une prise de conscience sociale¹⁰⁴. Ainsi, les œuvres politiques sont considérées comme telles non seulement en raison des thèmes abordés à l'écran, mais surtout parce que les significations et les lectures que nous pouvons en faire se réfèrent à la conjoncture politique de l'époque de leur réalisation et aux critiques soulevées directement par celles-ci¹⁰⁵.

Malgré la difficulté de définir et de classer le cinéma politique, il est possible de distinguer trois principaux genres, chacun étant associé à un type particulier d'engagement. D'après Dupuy, Passevant et Portis¹⁰⁶, il existe, en premier lieu, un cinéma de propagande qui a comme fonction principale la diffusion de l'idéologie d'un parti ou d'un État. Les plus importants exemples de ce type de cinéma sont les œuvres de Sergei Eisenstein qui datent de la période stalinienne¹⁰⁷ et

¹⁰³ Uris, Pedro, *360° en torno al cine político* (Badajoz : Diputación. Departamento de Publicaciones, 1999), p. 17.

¹⁰⁴ Zimmer, Christian, *Cinéma et politique*, (Paris : Éditions Seghers, 1974), p. 286-287.

¹⁰⁵ Trenzado Romero, Manuel, « La comunicación política durante la transición a la democracia: el caso del cine español », dans Cotarelo, Ramón et Cuevas, Juan Carlos (eds.), *El cuarto poder. Medios de comunicación y legitimidad democrática en España*, (Melilla : UNED, 1998), p. 116-117.

¹⁰⁶ Dupuy, Pascal, Passevant, Christiane et Portis, Larry, « Sciences sociales et cinéma engagé », *L'Homme et la société* 1-2, 127-128 (1998), p. 3-5.

¹⁰⁷ Nous pouvons citer des films tels que : *La grève*, (1924), *Le cuirassé Potemkine* (1925) et *Octobre* (1927).

les documentaires de Leni Riefenstahl à propos du nazisme¹⁰⁸. En deuxième lieu, signalons les films de critique sociale dans lesquels les réalisateurs veulent exposer des problèmes sociaux sans pour autant prôner une vision particulière. Tel est le cas des réalisateurs Mike Leigh¹⁰⁹ et Robert Guédiguian¹¹⁰. Finalement, il existe un cinéma qui adopte un parti pris plus radical envers les institutions sociales et politiques en place. Pour les adeptes de ce courant, l'objectif principal est de provoquer la prise de conscience de l'oppression et de l'inégalité, ainsi que de promouvoir la nécessité d'effectuer des changements. Les films de Ken Loach¹¹¹, Constantin Costa-Gavras¹¹², ainsi que les œuvres des réalisateurs liés au Tiers-cinéma¹¹³ se réclament de cette tendance.

1.3.2 Le développement politique du cinéma espagnol

Le manque d'intérêt manifesté de la part de la science politique envers le cinéma saute aux yeux quand on parcourt la bibliographie qui couvre la période de transition qui mena à la démocratie espagnole. Jusqu'à présent, seules deux études majeures se sont penchées sur ce mode d'expression artistique dans un cadre de transformation politique: l'analyse de Manuel Trenzado Romero à propos de la

¹⁰⁸ Nous parlons de : *Triomphe de la volonté* (1935) et *Olympia* (1936).

¹⁰⁹ *Naked* (1993), *Secrets and Lies* (1996), *All or Nothing* (2002).

¹¹⁰ *Marius et Jeannette* (1997), *La ville est tranquille* (2000).

¹¹¹ *Raining Stones* (1993), *Land and Freedom* (1996), *Bed and Roses* (2000).

¹¹² *Z* (1969), *Missing* (1981), *Amen* (2002).

¹¹³ Le Tiers-cinéma naît à partir des années soixante dans les pays du Tiers-monde et s'est caractérisé par ses innovations esthétiques ainsi que par une forte influence des thèses marxistes. Parmi les principaux membres de ce mouvement, nous pouvons nommer Glauber Rocha, Ruy Guerra, Octavio Getino et Ousmane Sembène. Consulter : Gabriel, Teshome H., *Third Cinema in the Third World : the Aesthetics of Liberation*, (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982).

relation entre les films et la communication politique¹¹⁴ et le texte de José Manuel Estrada sur la transformation idéologique des cinéastes durant et à la fin de la période franquiste¹¹⁵. Nous devons dire, cependant, que les liens entre le cinéma et la transition ont constamment été évoqués dans le champ des études cinématographiques. Dans cette sphère, l'analyse du cinéma de la transition en Espagne a suivi deux voies principales. La première, adoptant un point de vue espagnol et développée par des auteurs de ce pays, a mis l'accent sur le poids de la censure et sur les changements discursifs¹¹⁶; la deuxième, prônée par des chercheurs étrangers plus familiarisés à la tradition filmique anglo-saxonne, s'est attardée principalement sur les œuvres de certains réalisateurs de cette période¹¹⁷. Nous devons donc recourir, avant d'intégrer le cinéma dans notre discipline, à une démarche multidisciplinaire, permettant de trouver des réponses d'ordre politique dans des champs de connaissance différents de ceux auxquels on se rattache habituellement.

¹¹⁴ Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*, (Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 1999).

¹¹⁵ Estrada Lorenzo, José Manuel, « Los cineastas españoles y la oposición al régimen de Franco: del exilio a la crítica social », dans Tusell, Javier, Alted, Alicia et Mateos, Abdón (eds.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Tome II, (Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990), p. 407-415.

¹¹⁶ Nous pouvons identifier dans ce groupe des auteurs tels que Caparrós, José María, *El cine político visto después del franquismo* (Barcelona : Dopesa, 1978), et *El cine español de la democracia : de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, (Barcelona : Anthropos, 1992), Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja* (Barcelona: Paidós, 1993), et Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, (Barcelona : Paidós, 2004).

¹¹⁷ Nous nous référons à Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, (Austin: University of Texas Press, 1988); Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, (London : BFI Books, 1986); et Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, (Denver : Arden Press, 1985).

Même si l'histoire du cinéma espagnol date de la fin du XIXe siècle, la présence à l'écran d'allusions politiques commence véritablement à paraître à la veille de la guerre civile¹¹⁸. C'est en effet à partir de l'avènement de ce conflit armé que le cinéma politique vivra une époque très féconde. Les deux parties belligérantes se serviront de l'écran comme d'un instrument d'information et de propagande¹¹⁹. Puis, avec la mise en place du régime franquiste, le cinéma entrera dans une époque où les éloges à Franco deviendront de plus en plus évidents¹²⁰. En conséquence, les réalisateurs espagnols devront diminuer de façon systématique leurs activités politiques à l'écran. Cet éloignement de la scène politique peut s'expliquer en grande partie à cause de l'exil vécu par un grand nombre d'artistes, ainsi qu'à cause du haut degré de censure mis en place par le régime dans ces années-là¹²¹. Le manque d'engagement du cinéma de ce pays envers la situation politique a été ouvertement dénoncé par Juan Antonio Bardem, un des plus importants réalisateurs espagnols de la seconde moitié du XXe siècle, lors d'une rencontre de cinéastes à Salamanque en 1955. Pour Bardem, le cinéma espagnol de l'après-guerre était « politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul, industriellement rachitique »¹²². Cette rencontre de Salamanque a marqué un point de rupture pour plusieurs cinéastes ibériques, qui ont

¹¹⁸ Uris, Pedro, *360° en torno al cine político*, p. 37-38.

¹¹⁹ Oms, Marcel, *La guerre d'Espagne au cinéma*, (Paris : Editions du Cerf, 1986).

¹²⁰ Pour une analyse détaillée du cinéma espagnol sous le régime franquiste, nous pouvons consulter : Berhier, Nancy, *Le franquisme et son image : cinéma et propagande*, (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998), et Caparrós, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*, (Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983).

¹²¹ Nebot, Juan, *España retrospectiva : república, exilio y retorno*, (Barcelona : Libros de la Frontera, 1988). Pour la censure du cinéma pendant le régime franquiste, consulter : Gubern, Román, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, (Barcelona : Península, 1981).

¹²² Oms, Marcel, *Juan Bardem*, (Lyon : SERDOC, 1962), p. 65.

troqué leur attitude apolitique afin de revêtir une orientation subversive envers le régime par le truchement de la caméra¹²³. Ainsi, à partir de ce moment, le septième art a été utilisé comme véhicule de contestation par certains réalisateurs en dépit des difficiles conditions imposées par le régime¹²⁴. De cette façon, ces réalisateurs espagnols, avec d'autres membres de l'*intelligentsia*, ont créé peu à peu une véritable culture de la dissidence¹²⁵. Tel que nous pouvons l'imaginer, la réaction de la part des autorités face à ce groupe de « rebelles » ne s'est pas fait attendre : plusieurs artistes de cette période ont dû vivre dans un climat de répression et de harcèlement incessants. Si la naissance d'une opposition artistique à la dictature était une réalité, la persécution envers celle-ci l'était tout autant et allait devenir assidue¹²⁶.

Le cinéma de la transition espagnole poursuivait à l'écran une lutte politique née à la fin des années cinquante grâce à des cinéastes tels que Luis García Berlanga et Juan Antonio Bardem¹²⁷. Durant cette période d'effervescence sociale, les réalisateurs se sont battus par l'intermédiaire de leurs films pour provoquer une prise

¹²³ Estrada Lorenzo, José Manuel, « Los cineastas españoles y la oposición al régimen de Franco: del exilio a la crítica social », p. 409.

¹²⁴ Evans, Peter, « Cinema, Memory, and the Unconscious », dans Graham, Helen et Labanyi, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies : an Introduction : the Struggle for Modernity*, (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995), p. 304-310.,

¹²⁵ Jordan, Barry, « The Emergence of a Dissident Intelligentsia », in Graham, Helen et Labanyi, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies : an Introduction : the Struggle for Modernity*, (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995), p. 245-255.

¹²⁶ Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia, 1960-1975*, (Barcelona : Crítica, 2004).

¹²⁷ Llinas, Francisco, « Los vientos y las tempestades : el cine español de la transición », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 2.

de conscience politique chez les spectateurs issus de toutes les couches sociales¹²⁸, le cinéma n'était pas considéré comme une activité exclusive à un ghetto culturel, mais plutôt comme un exercice dédié au commun des citoyens¹²⁹. Comme le souligne John Hopewell, les créateurs ont profité de la grande diffusion que permettait le médium qu'ils avaient entre les mains pour s'impliquer dans le changement démocratique.

« (...) throughout the transition, such film-makers acquired a clear political function : to produce films of firm democratic credentials and demonstrate by their box-office that such films – and the values they promoted – had a massive following in Spain »¹³⁰.

La compréhension des moyens auxquels recourent les créateurs artistiques ainsi qu'une explication détaillée du processus politique qui s'effectue à travers la caméra, seront au cœur de notre recherche. Le cinéma espagnol de la transition représente ainsi un intéressant exemple d'action et d'expression politique par des moyens non conventionnels.

1.3.3 Modèle d'analyse

L'analyse que nous voulons effectuer du cinéma de la transition espagnole à visage politique, adoptera une approche multidisciplinaire qui tiendra compte de certains concepts de la science politique et de d'autres provenant de disciplines telles

¹²⁸ Monterde, José Enrique, « Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978 », *Dirigido por*, n. 58, (oct 1978), p. 8.

¹²⁹ Escudero, Isabel, « Cine y cambio democrático », *Cinema 2002*, n. 34 (déc. 1977), p. 41-42.

¹³⁰ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 92.

que les études cinématographiques, le journalisme et l'histoire. Ainsi, le manque d'instruments pour analyser des œuvres artistiques du seul point de vue de la science politique sera comblé par une démarche pluridisciplinaire qui peut permettre aussi de proposer une approche alternative pour l'étude d'autres phénomènes politiques atypiques.

Cette approche alternative aura comme point de départ fondamental l'intérêt pour un mode spécifique de participation politique, différent de celui emprunté traditionnellement par les élites¹³¹. Faire allusion aux œuvres artistiques soulève une question difficile dans notre discipline : la difficulté de mesurer l'impact de l'art dans le monde politique. Dans quelle proportion le cinéma a-t-il contribué au changement démocratique en Espagne? Quels sont les instruments méthodologiques pour calculer l'impact réel du septième art sur les Espagnols de cette période? Plutôt que de vouloir répondre à ce genre de questions, qui obéissent davantage à une perspective positiviste, nous voulons montrer de quelle manière les mécanismes et les espaces de participation politique dans le cadre d'une transition peuvent exister au-delà des décisions et de l'influence des élites. Notre intérêt repose avant tout sur l'analyse de l'usage du cinéma comme véhicule d'expression populaire du politique.

¹³¹ Dans ce cas, nous parlons des élites en nous adhérent à la définition employée par les auteurs de la transitologie. Pour eux, il s'agit des leaders politiques tant du régime que de l'opposition et qui seront les responsables de la transition ou bien ceux du *statut quo*. O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, p. 15-16 ; Linz, Juan J. et Stepan, Alfred, *Problems of Democratic Transition and Consolidation : Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*, p. 61. De cette façon, la perspective politique des élites est seule abordée et aucune autre considération évoquée par d'autres auteurs telles que les questions culturelles ou économiques.

Nous considérons que le septième art espagnol a accompagné les différentes phases du processus de transition de plusieurs façons. Pendant les années de changement institutionnel, le cinéma a établi une relation dialectique avec la sphère politique. Bien que dans les premières années il ait été affecté directement par la libéralisation –qui permet d’exprimer à l’écran des idées inimaginables auparavant– le monde cinématographique a participé politiquement à d’autres moments du changement de différentes manières. Nous faisons référence aux contestations de l’appareil franquiste et à l’appui à la cause démocratique par le biais de la caméra. Le cinéma a ainsi servi de miroir aux transformations politiques et sociales de la société espagnole et de terrain effectif de discussion et d’implication politique.

Nous pouvons nous rendre compte que le concept OPNI s’inscrit dans une perspective culturelle des relations sociales. En science politique, le concept de culture est lié directement aux significations et aux valeurs communes dont les personnes se servent dans la vie quotidienne¹³². Dans ce cas, la définition de la culture proposée par Denis-Constant Martin confirme que les OPNI s’insèrent à l’intérieur d’une approche qui va privilégier l’importance de la signification et de la perception sur le plan politique : « (...) les cultures sont des ensembles complexes de systèmes de signification et d’entendement, ouverts et changeants »¹³³. C’est pour

¹³² Pour une analyse approfondie de l’approche culturelle dans la science politique, consulter : Ross, Marc Howard, « Culture and Identity in Comparative Political Analysis » dans Lichbach, Mark I. et Zuckerman, Alan S., *Comparative Politics: Rationality, Culture, and Structure*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), p. 42-80.

¹³³ Pour une analyse approfondie de l’approche culturelle dans la science politique, consulter : Ross, Marc Howard, « Culture and Identity in Comparative Political Analysis » dans Lichbach, Mark I. et Zuckerman, Alan S., *Comparative Politics: Rationality, Culture, and Structure*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), p. 42-80.

cela que notre étude adoptera une perspective qui utilise la culture au sens large du terme, comme espace de compréhension du changement social et comme élément d'action politique par le biais d'une œuvre artistique.

Il nous est essentiel de mentionner ici que, bien que nous fassions appel dans notre étude à une perspective culturelle, notamment due au caractère symbolique et de signification du cinéma dans la sphère sociale, nous n'adhérons pas aux théories qui conçoivent la culture comme un pré requis décisif pour l'avènement et le développement de la démocratie, tel que défendu dans le passé par les auteurs behavioristes¹³⁴ et plus récemment, parmi d'autres, par Harrison et Huntington¹³⁵. En ce qui nous concerne, nous sommes d'accord avec Karl et Schmitter, quant à la non-existence de préalables d'ordre culturel pour le déroulement d'une transition démocratique¹³⁶. Sans contredire cet argument, nous croyons cependant que durant un changement de régime, celui-ci étant un processus complexe et non linéaire, les citoyens doivent faire face, de façon continue, à une transformation quotidienne dont les institutions ne peuvent pas être entièrement responsables; nous nous référons dans ce cas à la nécessité de se détacher de certaines idées et pratiques et au besoin de les remplacer par de nouvelles associées davantage au système en place, non pas comme des éléments qui précèdent le changement, mais qui ont lieu durant et même après la transition même. Il s'agit d'identifier les aspects sociaux qui peuvent aider considérablement à mieux expliquer la permanence et le bon fonctionnement de la

¹³⁴ Badie, Bertrand, *Le développement politique*, p. 15-24.

¹³⁵ Harrison, Lawrence E., et Huntington, Samuel P., (eds.), *Culture Matters : how Values Shape Human Progress*, (New York : Basic Books, 2000).

¹³⁶ Karl, Terry Lynn, et Schmitter, Philippe, « Les modes de transition en Amérique latine, en Europe du Sud et de l'Est », p. 286.

démocratie¹³⁷ Ainsi, à l'instar de Jorge Benedicto, nous devons nous éloigner de la vieille dichotomie entre cause et effet au moment de faire appel à la culture dans un cadre de changement de régime pour penser plutôt à une démarche plus complexe¹³⁸. En effet, nous voulons ramener la question à un processus d'apprentissage politique. Cet apprentissage, selon Nancy Bermeo, est un des facteurs clés pour la survie et la consolidation du nouveau système démocratique¹³⁹. Il est nécessaire de préciser ici qu'à la différence de Bermeo, nous ne parlons pas exclusivement de l'importance d'un nouvel enseignement au sein des élites, mais bien d'un changement qui se répand dans plusieurs secteurs de la société espagnole par le biais du cinéma et qui prouve indéniablement des dynamiques propres de la sphère culturelle. Nous adhérons ainsi à la vision de plusieurs auteurs qui nous invitent à porter notre regard au-delà des institutions et qui insistent sur la capacité des citoyens de participer de façon autonome au débat politique¹⁴⁰.

La culture a l'avantage de ne pas être rigide: elle est avant tout un système de signes très mobile et source d'innovation¹⁴¹, exposée à des changements et capable

¹³⁷ Beetham, David, « Conditions for Democratic Consolidation », *Review of African Political Economy*, vol. 21, n. 60, (June, 1994), p. 168.

¹³⁸ Benedicto, Jorge, « Démocratie, citoyenneté et culture politique : la transition démocratique en Espagne », dans dans Cefaï, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 486.

¹³⁹ Bermeo, Nancy, « Democracy and the Lessons of Dictatorship » *Comparative Politics*, vol. 24, n. 3, (1992), p. 273.

¹⁴⁰ Ducatzenzeiler, Graciela, « Nouvelles approches à l'étude de la consolidation démocratique », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 8, n. 2 (Été 2001), p. 193.

¹⁴¹ Badie, Bertrand, « 'Je dis Occident': démocratie et développement. Réponse à 6 questions, » *Pouvoirs*, n. 52, (janvier-mars 1990), p. 47.

d'influencer en partie la construction démocratique¹⁴². L'étude de la transition espagnole démontre que, dans ce cas, le processus de transformation culturelle a grandement aidé les citoyens à se débarrasser de l'héritage d'un passé autoritaire et à s'habituer au jeu démocratique¹⁴³. C'est en ce sens que nous voulons traiter de l'usage politique du cinéma espagnol de la transition. Comme espace de diffusion de critiques et comme support démocratique, il a pu collaborer à la disparition de tout un ensemble de croyances et de comportements liés étroitement à l'ancien régime et favoriser la naissance et le développement d'un système caractérisé par la participation et le respect des libertés.

Après avoir procédé à l'explication de la plupart des aspects théoriques de notre étude, nous allons maintenant définir clairement les lignes directrices de notre recherche. Cela nous amènera à comprendre toute l'ampleur du rôle politique qu'a joué le septième art dans l'expérience démocratique vécue en Espagne. Au fur et à mesure que nous prenions connaissance des écrits consacrés à la place qu'a pris le cinéma espagnol dans l'espace politique lors de la période de transition à la démocratie et après le visionnement d'un nombre considérable de films produits à cette époque, nous avons relevé quelques aspects spécifiques qui, à notre avis caractérisent le grand écran entre 1973 et 1977. Ce qui devient fondamental à nos yeux c'est que, malgré la diversité des méthodes d'investigation qu'ils adoptent, les auteurs soulèvent des points communs qui nous permettent d'identifier les

¹⁴² Otayek, René, « Démocratie, culture politique, sociétés plurales. Une approche comparative à partir de situations africaines », *Revue française de science politique*, 47, 6, (décembre 1997), p. 798-799.

¹⁴³ Rodríguez Ibáñez, José Enrique, *Después de una dictadura : cultura autoritaria y transición política en España*, (Madrid : Centro de Estudios Constitucionales, 1987), p. 9.

mécanismes et les canaux par lesquels le cinéma espagnol a su exprimer et véhiculer une attitude politique pendant les années soixante-dix. Le visionnement méticuleux des principaux films de la période de transition à la démocratie n'a fait que confirmer ces suppositions.

De cette façon, notre hypothèse principale est la suivante :

« Le cinéma a accompagné les différentes étapes de la transition démocratique vécue par l'Espagne entre 1973 et 1977. Il a été affecté directement par les changements d'ordre institutionnel et est devenu en même temps un espace effectif d'expression des différents messages politiques favorables à la transformation politico-institutionnelle de ce pays, notamment par sa critique du régime franquiste et par la diffusion de valeurs plus en accord avec une société démocratique ».

Il est impératif, à ce stade-ci de notre recherche sur le rapport entre le cinéma et la transition démocratique en Espagne, de mentionner des points d'intérêt spécifiques qui ont été peu abordés dans la littérature des transitions: la critique de l'autoritarisme et le support démocratique à travers un langage particulier, les rapports entre la transition et les discours alternatifs sur le passé, l'usage à des fins politiques d'images du réel dans le cinéma et la relation entre les partis politiques et certains créateurs cinématographiques dans ce processus.

Afin de bien saisir ce que fut la politisation du cinéma espagnol durant la période qui nous intéresse, notre objectif est de profiter de l'approche proposée par les OPNI. Ainsi, nous tiendrons compte de quatre axes de recherches peu abordés dans le passé par les auteurs qui s'intéressent aux transitions démocratiques. Suivant cette façon de procéder, les sous-hypothèses approfondiront chacun des aspects dont l'ensemble nous montre le rôle politique du septième art pendant la transition. Commençons tout d'abord par définir clairement chacun des axes de notre investigation.

Le premier axe de recherche est l'analyse du langage cinématographique particulier que les réalisateurs espagnols ont développé et qui leur a permis de faire passer des messages politiques à l'écran à travers des œuvres dédiées à être décodées par les spectateurs, mais dépourvues à première vue de toute charge politique. Il s'agit d'explorer davantage un des points fondamentaux des OPNI : l'usage de l'œuvre artistique comme élément et véhicule d'un langage politique distinct qui aspire à rendre explicites des messages montrés implicitement¹⁴⁴, à l'aide de métaphores, d'images répétitives et de situations qui laissent entendre une intention politique¹⁴⁵. Ainsi, nous allons nous pencher sur l'usage de deux genres cinématographiques – le cinéma métaphorique et la comédie – à des fins politiques précises, dont l'objectif était de faire circuler des messages en évitant la censure officielle; ce qui a été connu à l'époque comme une « esthétique de la

¹⁴⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 40.

¹⁴⁵ Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990).

répression»¹⁴⁶. Cette instrumentalisation du langage filmique nous donne une idée précise d'un mode d'action politique atypique par le biais de la caméra. La sous-hypothèse qui guide cette partie est la suivante :

« L'usage du cinéma métaphorique et de la comédie, genres cinématographiques spécifiques, a servi de véhicule à certains réalisateurs afin, d'une part, de critiquer la violence du régime autoritaire et la culture antidémocratique de certains secteurs sociaux de l'Espagne, et, d'autre part, de souligner et de mettre en valeur les avantages d'une vie en démocratie ».

Le deuxième axe de recherche est celui qui prend en compte l'emploi du cinéma comme outil de réinterprétation historique et qui vise un objectif spécifique : montrer comment un OPNI peut servir à faire une lecture alternative du passé, c'est-à-dire de produire un discours qui va à contre-courant de l'Histoire officielle¹⁴⁷. Par ce biais, nous voulons mettre en lumière un point peu abordé dans les études sur la transition, mais cette fois-ci à travers le rôle politique du cinéma : l'importance de l'Histoire dans un changement de régime. Notre intention est également de faire remarquer, à partir des dynamiques propres aux OPNI, des discours évoquant le

¹⁴⁶ « aesthetic of repression »: Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, p. 135.

¹⁴⁷ Afin de constater la relation entre le cinéma et l'interprétation historique, consulter les travaux de Marc Ferro : *Film et histoire*, (Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984), *Historia contemporánea y cine*, (Barcelona : Ediciones Ariel, 1993); quant au cas spécifique de l'Espagne, consulter : Yraola, Aitor (comp.), *Historia contemporánea de España y cine*, (Madrid : Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997); et Ruzafa Ortega, Rafael (ed.), *La Historia a través del cine : Transición y consolidación democrática en España*, (Vitoria-Gazteiz : Universidad del País Vasco, Servicio Editorial , 2004).

passé lors des événements politiques. La deuxième sous-hypothèse qui en découle est la suivante :

« Plusieurs réalisateurs du cinéma espagnol se sont impliqués politiquement pendant la transition par le biais d'une relecture de l'Histoire, en réinterprétant le passé de ce pays, afin d'aller à contre-courant de l'Histoire officielle pour encourager la réconciliation nationale et en finir avec une division idéologique nuisible au nouveau climat politique ».

En troisième lieu, nous voulons nous occuper des messages projetés au grand écran qui sont basés sur des images réelles. Nous allons prendre en considération le fait qu'il existe des œuvres artistiques dont le discours est une présentation de la réalité plutôt qu'un exercice de création basé sur la fiction. Plus précisément, notre objectif est de montrer l'usage politique des documentaires dans la transition espagnole. Ainsi, notre objectif est d'indiquer comment les OPNI peuvent construire un discours politique particulier basé sur des images réelles. Notre démarche dans cette partie de la recherche se tourne vers les discussions autour de la mise en place de la « réalité politique » dans notre discipline¹⁴⁸. Cette troisième sous-hypothèse est ainsi posée :

¹⁴⁸ Nimmo, Dan et Combs, James E., *Mediated Political Realities*, (New York : Longman, 1983).

« À part les films de fiction, le cinéma documentaire a joué un rôle politique grâce à sa capacité de se servir des images réelles afin d'élaborer une chronique des inconvénients et des grands dangers du régime autoritaire ainsi que des avantages du nouveau régime démocratique ».

Enfin, le quatrième axe de recherche est lié au rôle politique des cinéastes en tant qu'acteurs politiques conventionnels. Il s'agit de prendre en compte la relation entre certains réalisateurs et le Parti communiste d'Espagne, un des protagonistes de la transition dans ce pays et, en réalité, la seule organisation importante d'opposition capable de rassembler des membres de la sphère cinématographique¹⁴⁹, en dépit de la tradition antidémocratique qui colle aux groupes marxistes¹⁵⁰. Nous nous intéressons ici à un double phénomène : le militantisme politique direct de quelques cinéastes en dehors leur sphère créatrice et l'étroite relation d'un parti politique avec un groupe de la société lié à la diffusion culturelle¹⁵¹. Il s'agira alors de mettre en évidence la relation entre un objet d'étude

¹⁴⁹ Estrada Lorenzo, José Manuel, « Los cineastas españoles y la oposición al régimen de Franco: del exilio a la crítica social », p. 415.

¹⁵⁰ Pour une explication détaillée du rôle du Parti communiste d'Espagne dans la transition, consulter : Sánchez Rodríguez, Jesús, *Teoría y práctica democrática en el PCE (1956-1982)*, (Madrid : Fundación de investigaciones marxistas, 2004), et González Hernández, Juan Carlos, « El Partido Comunista de España en el proceso de transición política », dans Tezanos, José Félix, Cotarelo, Ramón et De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, (Madrid : Editorial Sistema, 1989), p.543-585.

¹⁵¹ En dépit du maigre intérêt pour le comportement politique des artistes, la relation entre les membres de l'*intelligentsia* et les partis politiques a été suivie de près par plusieurs politologues. À cette fin, consulter : Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, (Buenos Aires : Nueva Visión, 1972); et Baca Olamendi, Laura, *Bobbio : los intelectuales y el poder*, (México : Editorial Océano, 1998).

typiquement politique –un parti politique- avec un autre objet non conventionnel dans la discipline, c'est-à-dire les créateurs artistiques.

La quatrième sous-hypothèse est la suivante :

« Certains réalisateurs espagnols ont participé politiquement dans la transition d'une façon plus conventionnelle par le biais d'une étroite relation avec le Parti communiste d'Espagne. Cette relation a eu comme conséquence leur appui aux idées du Parti par rapport au changement de régime, notamment à travers leurs critiques envers les institutions et les comportements autoritaires, en optant pour le processus électoral et en appuyant les nouvelles institutions démocratiques ».

Même si le cinéma à caractère politique a touché à d'autres aspects de la vie sociale, les axes de recherche énumérés ci-dessus serviront amplement à cerner les contours du cas espagnol et nous permettront de prendre conscience de la dimension transcendante du grand écran comme espace politique. Cette instrumentalisation du cinéma illustre l'importance d'un ensemble de phénomènes qui ne sont pas le fait des acteurs traditionnels d'une transition politique. Dans ce cas, il s'agit d'un rapport direct entre un groupe de créateurs et de spectateurs par le truchement d'un langage particulier. En même temps, ceci nous amène à nous apercevoir que nous sommes témoins non pas d'un ensemble de phénomènes fortuits et isolés, mais plutôt d'une intention explicite de se servir de l'art comme élément d'action

politique. La création artistique peut accompagner activement un événement politique donné.

1.3.4 Considérations méthodologiques

Un des défis fondamentaux de notre recherche est de présenter une étude sur l'action politique du cinéma espagnol de la transition dans le cadre de la science politique. Face à la tentation toujours présente d'insérer notre analyse dans une perspective liée davantage aux études cinématographiques, nous avons décidé d'employer une démarche historiographique au lieu de nous concentrer exclusivement sur l'analyse personnelle de chacun des films sélectionnés. Nous étudierons l'interaction entre le monde politique et la sphère cinématographique espagnole en faisant appel à un des points fondamentaux proposés par les OPNI : nous parlons d'une démarche méthodologique multidisciplinaire mais fondamentalement documentaire. Cette démarche est imposée par le manque quasi total d'information sur le septième art espagnol de cette période dans les écrits politiques et, au contraire, par le grand nombre d'ouvrages consacrés à celui-ci dans le cadre des études cinématographiques. Dans cette optique, nous nous servirons de la vaste production bibliographique développée sur le sujet par plusieurs historiens du cinéma pour qui la transition espagnole représente une période fertile. Quant à l'étude particulière de chacun des films abordés dans notre recherche, nous nous baserons sur les critiques et commentaires des spécialistes de l'époque. Nous nous

référerons spécifiquement aux revues de cinéma et aux sections destinées à cette activité artistique dans les principaux journaux du pays. Il s'agit de tenir compte des réactions et des opinions des experts au moment même où la transition politique avait lieu. Notre analyse s'ancrera à différents concepts ainsi qu'à plusieurs réflexions propres à notre discipline, dans le but d'insérer la recherche dans le champ de la science politique. En dépit du caractère politique de notre étude, nous considérons comme primordial le visionnement détaillé des œuvres filmiques sélectionnées, afin de comprendre, dans toute son ampleur, le mode particulier d'action et de participation politique du contexte de la transition espagnole.

Au cours d'un séjour en Espagne, dans le but d'obtenir le plus d'information possible sur notre sujet de recherche, nous avons effectué des entrevues avec quelques protagonistes du cinéma de la transition et nous avons contacté également des académiciens et des critiques cinématographiques qui se sont penchés sur la situation du septième art espagnol pendant cette époque décisive de l'histoire de ce pays. Des visites et de longues journées de recherche dans les principales filmothèques, hémérothèques, universités et bibliothèques spécialisées nous ont permis de prendre conscience de la complexité mais aussi de l'importance de produire une analyse politique du cinéma et, inversement, de la nécessité, de la part des politologues, de s'intéresser à un objet que se sont traditionnellement approprié d'autres disciplines.

CHAPITRE II : SYMBOLES ET LANGAGE

CINÉMATOGRAPHIQUE COMME ÉLÉMENTS DE LUTTE

DÉMOCRATIQUE

En réaction au climat de silence et de répression sociale qui s'installa sous Franco, certains réalisateurs espagnols se sont intentionnellement servis de certaines stratégies afin de diffuser leurs idées politiques sans être censurés. Au début des années soixante-dix, certains d'entre eux ont adopté une approche cinématographique qui véhiculait de façon métaphorique ou par le rire des messages à connotation politique : ils dénoncèrent la violence coercitive du régime ainsi que la culture antidémocratique de quelques secteurs sociaux, et ils affirmèrent leur soutien aux idéaux démocratiques.

Dans le présent chapitre, nous reviendrons sur le faible intérêt accordé dans notre discipline aux langages politiques non conventionnels, puis nous expliquerons que c'est pour palier à ce manque que nous avons fait appel aux OPNI. En effet, nous trouvons dans cette notion un élément théorique qui nous permet de mettre en lumière, dans le cas qui nous occupe, l'usage de la métaphore et du rire, comme instruments d'expression politique dans une période de transition. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le cinéma métaphorique en tant qu'outil politique en pendant la transition espagnole et plus spécifiquement sur les œuvres de Carlos Saura et de José Luis Borau qui marquèrent un point tournant dans ce genre. Finalement, nous nous tournerons vers la comédie espagnole et dans le but de

comprendre l'usage politique qui peut être fait de ce genre cinématographique, nous proposerons une analyse approfondie de deux des comédies politiques qui furent fondamentales à l'époque de la transition.

2.1 OPNI : entre les dimensions symboliques, le langage politique et le changement de valeurs

L'analyse du cinéma politique nous permet de prêter attention à une question laissée traditionnellement de côté par les auteurs intéressés à l'étude de la transition : l'invention, le développement et l'usage d'un langage particulier comme moyen d'adaptation et d'opposition à un changement de régime. En effet, la littérature consacrée aux différentes manières de s'opposer aux régimes autoritaires néglige les modes de contestation exprimés par des canaux non traditionnels¹⁵². Cependant, malgré leur rareté, certaines études existent sur les stratégies langagières et discursives en tant qu'éléments d'opposition politique et de lutte démocratique, quant au pouvoir de transformation des jeux de mots et de la musique populaire¹⁵³.

Comme nous l'avons annoncé au début du chapitre, nous avons choisi de considérer le cinéma comme un Objet Politique Non Identifié (OPNI) ce qui nous

¹⁵² Concernant l'étude traditionnelle de l'opposition dans les régimes autoritaires, nous pouvons citer : Dahl, Robert (ed.), *Regimes and Oppositions*, (New Haven and London : Yale University Press, 1973).

¹⁵³ Ngalasso, Mwatha Musanji, « Démocratie : le pouvoir des mots », *Politique africaine* 64, (décembre 1996), p. 3-17; Toulabor, Comi M., « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », *Politique africaine* 3, (septembre 1981), p. 55-71 ; Onguene Essono, Louis Martin, « La démocratie en chansons : les bikut-si du Cameroun », *Politique africaine* 64, (décembre 1996), p. 52-61; et Labinjoh, Justin, « Fela Anikulapo-Kuti : Protest Music and Social Processes in Nigeria », *Journal of Black Studies*, vol. 13, n. 1. (Sept 1982), p. 119-135.

permet de mettre en évidence le véhicule d'idées et de critiques qu'est le langage cinématographique. Ce langage s'insère dans les pratiques culturelles d'une société spécifique et c'est là que nous voyons comment le politique peut se manifester ainsi que les dimensions symboliques qui lui sont essentielles¹⁵⁴. Dans le cas du cinéma espagnol de la transition nous retrouvons, à travers deux genres spécifiques -le cinéma métaphorique et la comédie - certains des éléments étudiés par les OPNI, soit la projection d'un ensemble de symboles et d'allusions transmis par des canaux non traditionnels. À ce sujet, Lucien Sfez dans *La symbolique politique*, nous rappelle que les symboles ont toujours été présents en politique, tant sur le plan des images qu'à travers certaines actions¹⁵⁵.

Le développement d'un code particulier de contestation politique par le biais de la métaphore et du rire est une des façons employées par les membres d'une société pour s'opposer indirectement à un système autoritaire. Nous nous trouvons définitivement devant des phénomènes que nous avons définis comme des manifestations éloignées, à première vue, de la sphère politique. James C. Scott souligne l'importance d'un langage subversif pour résister aux abus de pouvoir. C'est en effet grâce au développement d'un discours « déguisé » que la dissidence arrive à communiquer des opinions cachées afin de critiquer les autorités et de présenter des alternatives¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 23-25.

¹⁵⁵ Sfez, Lucien, *La symbolique politique*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1988), p. 5.

¹⁵⁶ Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, (México : Ediciones Era, 2000), p. 20-21.

Dans le cas du cinéma, la projection de messages par le biais d'un langage politique confirme que l'écran est également un espace discursif de lutte symbolique dont l'impact joue un rôle important au moment de construire la réalité sociale¹⁵⁷. Le septième art bénéficie d'une influence au sein de la société grâce à sa façon de représenter tout un ensemble de phénomènes, y compris ceux d'ordre politique. Il faut mentionner que l'idée que se font les gens du monde politique est rarement le produit d'une expérience directe, mais plutôt le fruit d'une médiation; c'est ainsi que le cinéma sert au développement d'un imaginaire politique¹⁵⁸.

L'étude des deux genres cinématographiques que nous avons ciblés comme véhicules d'un langage politique particulier nous donne la possibilité d'explorer un champ souvent ignoré par notre discipline : l'étude de la fiction d'après une perspective politique. Dans le passé, Manuel Trenzado Romero avait déjà signalé l'absence d'intérêt des politologues pour les phénomènes non insérés dans le monde du réel¹⁵⁹. Cette prise de distance de la part de la science politique par rapport à la fiction peut s'expliquer par le manque d'outils méthodologiques d'analyse. Cependant, quelques auteurs manifestent publiquement l'importance de l'imagination dans la représentation du politique. À titre d'exemple, Mauren Whitebrook nous rappelle que la vision de l'artiste n'est pas saisissable par la théorie mais qu'elle intéresse le politologue par le fait qu'elle lui permet d'insérer un

¹⁵⁷ Ryan, Michael, et Kellner, Douglas, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, (Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 1988), p. 13.

¹⁵⁸ Nimmo, Dan, et Combs, James, E., *Mediated Political Realities*, (New York : Longman, 1983).

¹⁵⁹ Trenzado Romero, Manuel, « El cine desde la perspectiva de la ciencia política », *Revista española de investigaciones sociológicas*, 92, (oct-dic. 2000), p. 47.

événement politique dans une vision plus large de la société¹⁶⁰. Murray Edelman s'est aussi intéressée aux avantages de transmettre un message politique par le biais du pouvoir d'imagination des œuvres artistiques¹⁶¹.

L'analyse de l'usage politique des deux genres cinématographiques que nous avons choisis va donc nous permettre de constater l'importance de l'usage des symboles et des langages particuliers lors d'une période de changement de régime. Ces supports à l'expression de même que tout l'appareil de diffusion dont dispose le cinéma en général, ont démontré leur utilité, dans le cas espagnol, en tant qu'instruments de critique contre l'autoritarisme mais surtout en tant que véhicules d'un imaginaire politique en quête de démocratie.

La figure de style de la métaphore a toujours fait partie du coffre à outils des créateurs du milieu cinématographique¹⁶². Dans le cas de la transition espagnole, cet usage était stratégique et visait à permettre l'expression des idées dans un contexte où la liberté de parole avait été abolie. Les allusions métaphoriques étaient également présentes dans la sphère politique et celles-ci continuent de déclencher une polémique entre ceux qui prônent l'importance de l'interprétation en politique et ceux qui privilégient davantage la quête d'une certitude¹⁶³. Cependant, en dépit des

¹⁶⁰ Whiterbrook, Maureen, « Introduction », dans Whiterbrook, Maureen (ed.), *Reading Political Stories. Representations of Politics in Novels and Pictures*, (Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, 1992), p. 5.

¹⁶¹ Edelman, Murray, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, (Chicago : Chicago University Press, 1995), p. 24.

¹⁶² Pour une étude approfondie de l'usage de la métaphore à l'écran, consulter : Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990).

¹⁶³ Miller, Donald F., *The Reason of Metaphor : a Study in Politics*, (New Delhi; Newbury Park : Sage Publications, 1992), p. 11.

différentes opinions, certains auteurs insistent sur la valeur des métaphores comme appareil de diffusion ainsi que comme instrument d'analyse du politique¹⁶⁴.

Quant à la comédie, celle-ci était fréquemment vue par les régimes autoritaires comme une menace subversive due à sa capacité d'exprimer, par le biais du rire, les injustices et la soif de liberté¹⁶⁵. Sur ce point, John Moreall affirme que le sens de l'humour est un élément essentiel de défense contre la tyrannie :

« The person with a sense of humour can never be fully dominated, even by a government which imprisons him, for his ability to laugh at what is incongruous in the political situation will put him above it to some extent, and will preserve a measure of his freedom, if not of movement, at least of thought »¹⁶⁶.

Le langage propre à la comédie cinématographique espagnole de cette époque se caractérise par une quête du rire, indirectement destinée, à propager des messages politiques à l'écran. Perçu, à première vue, comme un simple divertissement populaire, ce genre cinématographique apparaît en fait comme un support efficace pour la diffusion des idées et propose au spectateur une lecture politique, qui se perçoit au-delà des formes explicites.

Certes, plusieurs cinéastes espagnols de la transition ont décidé d'utiliser des symboles et des procédés langagiers particuliers comme instruments de critique antifranquiste et de défense démocratique. Mais ce phénomène ne s'est pas produit uniquement dans le milieu du cinéma, d'autres créateurs ont également affiché, à travers d'autres disciplines artistiques, une attitude politique subversive dans leurs

¹⁶⁴ Ibid, p. 10.

¹⁶⁵ Stott, Andrew, *Comedy*, (New York : Routledge, 2005), p. 104-105.

¹⁶⁶ Moreall, John, *Taking Laughter Seriously*, (Albany : SUNY Press, 1983), p. 101.

œuvres¹⁶⁷. Cependant, et tel que souligné par plusieurs, le cinéma a été pratiquement l'unique source d'information culturelle pour le grand public espagnol de cette époque¹⁶⁸. Le grand écran fut donc un important moyen de transmission visant à signaler aux citoyens une opposition vive et innovatrice face à un régime autoritaire.

L'usage politique des symboles, des métaphores et du rire dans le cinéma ibérique s'insère dans la discussion sur l'importance de la culture et des valeurs dans un processus de démocratisation. Nous rejoignons Karl et Schmitter lorsqu'ils réfutent toute condition d'ordre culturel à l'avènement et à la consolidation de la démocratie¹⁶⁹. Cependant, et tel que mentionné au chapitre précédant, le septième art a été utilisé comme instrument en vue de se libérer de certaines idées et pratiques du passé, pour les remplacer par d'autres associées davantage à la démocratie. Le cinéma métaphorique et la comédie espagnole servent précisément d'exemples de cet effort pour, d'une part, dénoncer et exorciser les valeurs héritées du franquisme par le biais d'une critique aigüe, et, d'autre part, pour encourager les comportements et les attitudes liées davantage à la vie en démocratie. Tel que souligné par Jorge Benedicto, le régime a profité pendant plusieurs décennies d'un contrôle rigide des

¹⁶⁷ Pour un aperçu de l'opposition au franquisme sur les terrains de la création artistique, consulter : Mangini, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, (Barcelona : Anthropos, 1987), ainsi que Mainier, José Carlos et Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986 : la cultura de la transición*, (Madrid : Alianza Editorial, 2000).

¹⁶⁸ Même pendant les années soixante-dix, la lecture n'était pas encore une activité massive en Espagne. Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, (Austin : University of Texas Press, 1988), p. 135.

¹⁶⁹ Karl, Terry Lynn, et Schmitter, Philippe, « Les modes de transition en Amérique latine, en Europe du Sud et de l'Est », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, n. 128, (mai 1991), p. 286.

mœurs et des conduites au sein de la population¹⁷⁰. Des valeurs telles que la dépolitisation, le manque de participation sociale et l'usage de patrons religieux apparaissent comme typiques de la vision franquiste et ont continué d'être présentes dans certaines couches citoyennes même après les transformations démocratiques¹⁷¹. Ainsi, le franquisme ne signifiait pas uniquement un régime politique mais aussi une forme de vie répandue dans la population¹⁷². C'est pour cela que certains réalisateurs ont fait appel à l'usage de genres cinématographiques spécifiques afin de couper cours à l'influence d'un pouvoir politique autoritaire au sein de la société.

2.2 Le cinéma métaphorique et les critiques contre la dictature

« Vous ne comprenez pas. Ce qui importe ce sont les symboles »¹⁷³.

Le cinéma métaphorique de la transition espagnole ne fut pas la première incursion du septième art ibérique sur le terrain de la politique. Cet usage particulier de la parabole et du symbolique comme outils de contestation prend ses origines dans le milieu militant antifranquiste des années cinquante. Ce désir d'engagement dans la lutte contre un régime autoritaire prend son inspiration chez trois « pères fondateurs », trois figures incontournables de l'écran espagnol de la seconde moitié

¹⁷⁰ Benedicto, Jorge, « Démocratie, citoyenneté et culture politique : la transition démocratique en Espagne », dans Cefai, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 489.

¹⁷¹ Ramírez Jiménez, M., *España 1939-1975, Régimen político e ideología*, (Madrid : Guadarrama, 1978), p. 112.

¹⁷² López Pina, A. et López-Aranguren, E., *La cultura política de la España de Franco*, (Madrid : Taurus, 1976), p. 213-214.

¹⁷³ « No lo entendéis. Lo importante son los símbolos ». Dialogue d'un des personnages de Carlos Saura dans « El jardín de las delicias ».

du XXe siècle : Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem et Luis Buñuel¹⁷⁴. D'une part, Berlanga et Bardem ont été les premiers réalisateurs à avoir osé aborder, à partir des années cinquante, des sujets controversés à l'époque. Ces derniers ont fréquemment joué avec les limites de la censure et laisser la porte ouverte à une lecture politique de leurs œuvres¹⁷⁵. Buñuel, même s'il a tourné la plupart de ses films en exil, a contribué au développement d'un langage subversif à travers ses images surréalistes qui ont toujours dérangé énormément les autorités franquistes¹⁷⁶.

Selon Peter Besas, le cinéma métaphorique des années soixante-dix est le résultat de l'évolution politique et esthétique d'une génération de cinéastes qui a grandi dans les périodes les plus sombres du régime franquiste. Ces réalisateurs, tout comme d'autres créateurs artistiques, ont voulu exprimer leur mécontentement face à un système intolérant ainsi que leur soutien à la cause démocratique¹⁷⁷.

Même si l'opposition au franquisme était très présente dans le milieu cinématographique espagnol de cette période, quelques cinéastes ne sympathisaient pas avec le cinéma métaphorique, l'accusant d'obéir aux règles dictées par le régime. Nous devons souligner que les différences qui se faisaient sentir dans les rangs des opposants à la dictature, à l'intérieur du milieu cinématographique, étaient

¹⁷⁴ Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, p. xi.

¹⁷⁵ Pour une étude approfondie de l'œuvre de ces deux cinéastes, consulter : Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga : contra el poder y la gloria*, (Barcelona : Ediciones B, 1997); Perales, Francisco, *Luis García Berlanga*, (Madrid : Cátedra, 1997); Oms, Marcel, *Juan Bardem*, (Lyon : SERDOC, 1962); et Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, (Murcia : Universidad de Murcia, 1998).

¹⁷⁶ L'œuvre de Luis Buñuel est une des plus étudiées dans le monde; à ce propos consulter : Lefèvre, Raymond, *Luis Buñuel*, (Paris : Edilig, 1984), et Mellen, Joan (ed.), *The World of Luis Buñuel : essays in criticism*, (New York : Oxford University Press, 1978).

¹⁷⁷ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, (Denver : Arden Press, 1985), p. ix-x.

le reflet de la division de l'opposition politique. Les ennemis du régime se divisaient entre ceux qui penchaient pour la voie de la réforme, c'est-à-dire une transformation du système par des moyens démocratiques, et ceux qui, d'allégeance plus révolutionnaire, prônaient la destruction totale et rapide du régime. Pour Manuel Trenzado Romero, cette division idéologique dans la sphère cinématographique a existé également entre les adhérents à un « cinéma réformiste », qui sont les plus nombreux, et quelques collectifs qui s'identifiaient davantage à un « cinéma de rupture », lesquels avaient une vision plus marxiste du changement¹⁷⁸.

Nous pouvons définir le cinéma métaphorique comme un style cinématographique particulier qui s'éloigne de toute perspective réaliste pour mettre au centre de son discours l'usage constant de tout un ensemble de symboles. De façon indirecte, par le biais de ce langage filmique, les cinéastes faisaient référence à plusieurs sujets interdits à l'époque, ceci à travers des personnages, des dialogues et des situations¹⁷⁹. Les réalisateurs pouvaient, grâce à des métaphores, montrer sur grand écran, les facettes les plus évidentes, mais, paradoxalement, les plus cachées du franquisme. Tout l'exercice quotidien du pouvoir durant le régime, soit la primauté de la force sur le droit¹⁸⁰, soit la violence et l'intolérance, entre autres, devenues des valeurs socialement acceptées sous Franco, était évoqué afin de mettre

¹⁷⁸ Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*, (Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 1999), p. 89.

¹⁷⁹ Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, (Barcelona: Paidós, 1993), p. 43-44.

¹⁸⁰ Larraz, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, (Paris: Les Éditions du Cerf, 1986), p. 226.

en évidence les composantes de l'« homo franquiste »¹⁸¹. Le cinéma métaphorique représentait ainsi un exercice de critique qui mettait en lumière le rôle fondamental des artistes en tant que « premiers rebelles », pionniers de la lutte contre un régime autoritaire. Sur ce point, Guy Hermet rappelle l'importance des créateurs dans la critique et la démystification de tout modèle qui puisse se prétendre comme ultime¹⁸².

Il est important de mentionner qu'en tant que destinataires du message de dénonciation politique des réalisateurs, les citoyens ont répondu de manière remarquable. Pendant les années soixante-dix, l'assistance à la projection de ces films est devenue en soi un acte de résistance et une activité publique qui défiait le contrôle omniprésent des autorités¹⁸³. De cette façon, le cinéma métaphorique a su véhiculer des messages politiques avec la complicité du grand public en dépit de la censure existante. Ainsi, les réalisateurs liés à ce cinéma se sont engagés politiquement même si les conditions de production de leurs œuvres fluctuaient selon les phases politiques ; ils surent, tantôt résister au plus fort des périodes de répression, tantôt tirer profit au maximum de certaines périodes de libéralisation de certains instants de tolérance fragiles et éphémères. Bref, ils ont appris à agir entre les moments de permissivité et ceux de répression qui ont alternés tout au long du processus de transition¹⁸⁴.

¹⁸¹ Ibid, p. 34.

¹⁸² Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, (Paris : Albin Michel, UNESCO, 1993), p. 214.

¹⁸³ Llinas, Francisco, « Los vientos y las tempestades: el cine español de la transición », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 3.

¹⁸⁴ Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, p. 45.

L'objectif principal de ce mouvement dont les assises reposaient sur l'utilisation de la métaphore était de dénoncer le régime politique en place et d'ainsi provoquer une prise de conscience du spectateur. Les films du cinéma métaphorique ont obtenu du succès dans les plus prestigieux festivals. Cette réussite a permis de présenter, sur un plan international, un visage alternatif de l'Espagne, de mettre en lumière l'existence d'une dissidence culturelle à l'intérieur du pays¹⁸⁵ et d'enlever les icônes folkloriques typiques du cinéma franquiste, lesquelles servaient à présenter une image éloignée de la réalité de ce pays¹⁸⁶. Cette image diffusée à l'écran par le régime avait été construite autour de trois thèmes fondamentaux : les triomphes de l'Espagne impériale, les allusions religieuses et les images stéréotypées de la culture andalouse¹⁸⁷.

Même si le cinéma dont nous parlons est surtout lié au nom de certains réalisateurs tels que Carlos Saura, José Luis Borau et Víctor Erice, celui du producteur Elías Querejeta est également retenu comme figure décisive de ce courant cinématographique puisque c'est lui qui a produit les œuvres les plus significatives du cinéma métaphorique¹⁸⁸. Même si celui-ci a produit un nombre considérable de films subversifs, les opinions sur le rôle politique d'Elías Querejeta dans le cinéma des années soixante-dix étaient loin de faire l'unanimité. En effet,

¹⁸⁵ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. x.

¹⁸⁶ Entrevue avec Manuel Trenzado Romero, professeur du département de science politique de l'Université de Grenade, expert en cinéma politique espagnol. Grenade, 19 septembre 2005.

¹⁸⁷ Torrents, Nissa, « Cinema and the Media after the Death of Franco », dans Abel, Christopher et Torrents, Nissa (eds.), *Spain: Conditional Democracy*, (London & Canberra: St. Martin's Press, 1984), p. 111.

¹⁸⁸ Pour connaître davantage le rôle de Querejeta dans le développement du cinéma espagnol, consulter : Angulo, Jesús, Heredero, Carlos F., et Rebordinos, José Luis (eds.), *Elías Querejeta : la producción como discurso*, (Donostia-San Sebastián : Filmoteca Vasca, 1996).

pour certains créateurs, ce producteur était le véritable responsable de ce mouvement filmique contestataire, alors que pour d'autres, plus familiarisés à une vision révolutionnaire, Querejeta représentait un secteur vaguement politisé et avait trop de liens avec l'appareil franquiste¹⁸⁹.

Avec la mise en place des nouvelles institutions démocratiques et la disparition de la censure officielle à l'écran et grâce au décret promulgué en novembre 1977¹⁹⁰, les cinéastes ont délaissés le style métaphorique pour passer à la production de films au langage politique plus direct. Il est important de comprendre que l'usage des métaphores à l'écran est un des meilleurs exemples de l'instrumentalisation politique du cinéma espagnol pendant la période de transition à la démocratie. Afin de mieux l'illustrer, nous allons maintenant entrer dans l'œuvre de Carlos Saura et dans celle de José Luis Borau.

2.2.1 Carlos Saura

Né en 1932, Carlos Saura est un des créateurs fondamentaux du cinéma de la transition. Depuis les années soixante, Saura profite d'une solide réputation grâce à la popularité de ses films dans les salles espagnoles ainsi qu'à la reconnaissance internationale de son œuvre. Un des éléments qui expliquent le succès du réalisateur un peu partout à travers le monde est lié directement à son militantisme politique.

¹⁸⁹ Entrevue avec Vicente Molina Foix, critique cinématographique, réalisateur et romancier espagnol. Montréal, 30 août 2005.

¹⁹⁰ Riambau, Esteve, « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000), p. 181.

Effectivement, contrairement à d'autres cinéastes, Carlos Saura s'est toujours battu pour avoir le contrôle total du déroulement de ses productions en tirant profit au maximum de chaque espace possible de liberté, surtout lors des périodes les plus répressives¹⁹¹.

L'étroite relation de Saura avec Elías Querejeta est un des facteurs qui montre le mieux les risques encourus par le cinéaste afin de diffuser des messages et d'exercer une autonomie créative. Tel que souligné antérieurement, Querejeta fut le producteur qui a le plus encouragé le développement d'un cinéma métaphorique à intentions politiques. La collaboration entre ces deux personnages et son importance politique est soulignée par Peter Besas :

« Throughout the Franco years, Saura and Querejeta were synonymous with artistic quality and cultural opposition to the regime. Their popularity stemmed partly from the genuine achievements of the films themselves as artistic expressions, but just as much, if not more, from the political significance they were considered to possess at the time »¹⁹².

Issu d'une famille aragonaise polarisée à l'extrême depuis le début de la guerre civile, Saura a subi personnellement les inconvénients d'un pouvoir répressif et des divisions idéologiques qui sévissaient dans la société espagnole d'après-guerre¹⁹³. Témoin du manque de liberté et de la fermeture du régime devant tout changement, le cinéaste assumait sa responsabilité politique contre l'autoritarisme franquiste par le biais de la caméra :

¹⁹¹ Brasó, Enrique, *Carlos Saura*, (Madrid : Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974), p. 97, 319.

¹⁹² Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. 119.

¹⁹³ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, (London : BFI Books, 1986), p. 78, 85.

« I believe that when Franco was still alive, I had a moral obligation to do everything that was possible within my form of work to help change the political system as quickly as possible »¹⁹⁴.

Cet engagement contre un régime autoritaire ne surprend pas quand on connaît les principales valeurs politiques soutenues par Saura à travers le temps. Le dialogue comme instrument de résolution de conflits, la liberté d'expression à tous les niveaux de la société, l'égalité des chances, l'accès à l'éducation gratuite et la tolérance¹⁹⁵, entre autres, sont autant de valeurs prônées par Saura qui reflètent clairement son engagement dans les luttes démocratiques de la société espagnole. Ainsi, il n'est pas étonnant d'apprendre que son nom figurait sur la « liste noire » du régime franquiste comme un des acteurs subversifs du milieu cinématographique¹⁹⁶.

Afin de rendre publique ses messages politiques, Saura s'est servi d'un langage cinématographique où la métaphore devint l'élément fondamental. L'originalité et la force du cinéaste découlent de son appropriation d'une forme dramaturgique de fiction caractérisée par son double sens¹⁹⁷. En effet, Carlos Saura a exprimé des messages à saveurs polyphoniques, à travers une iconographie symbolique qui s'éloignait radicalement du style privilégié par le régime et qui

¹⁹⁴ Kinder, Marsha, « Carlos Saura : The Political Development of Individual Consciousness », *Film Quarterly* 32, 2 (Spring 79), p. 16.

¹⁹⁵ Harguindey, Ángel S., « Entrevista con Carlos Saura », dans Saura, Carlos, *Cria cuervos*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1975), p. 124.

¹⁹⁶ Cité dans Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia, 1960-1975*, (Barcelone : Crítica, 2004), p. 66, 300 et 301. Parmi les autres cinéastes signalés, nous pouvons mentionner : Juan Antonio Bardem, Víctor Erice, Ricardo Muñoz Suay, Pedro Olea, Basilio Martín Patino, le producteur Elías Querejeta ainsi que les critiques Vicente Molina Foix et Miguel Rubio.

¹⁹⁷ Braucourt, Guy, « Un cinéaste-témoin », *L'Avant-scène du Cinéma*, n. 152, (novembre 1974), p. 4.

demandait d'être décodée par une lecture alternative¹⁹⁸. Ainsi, le cinéaste ne laissait échapper aucun détail lui permettant de divulguer une intention politique. Comme Saura l'indiqua lors d'une entrevue, rien n'était fortuit :

« You can be sure that, as I've told you before, nothing in my films is accidental. The smallest details have a meaning. »¹⁹⁹

Dans ses films, Saura imagina des personnages marqués par une tradition autoritaire engendrée par des décennies de vie sous le franquisme. Ce réalisateur voulut montrer l'influence des forces sociales et politiques sur l'individu durant la dictature²⁰⁰. En regardant les œuvres de sa période métaphorique, nous pouvons nous rendre compte que Saura effectua une critique sévère de la violence dans l'Espagne franquiste. En même temps, il ne cessa de démontrer que les comportements, mœurs et activités du quotidien, étaient affectés par l'attitude hautement autoritaire du régime, ce qui se reflétait à l'intérieur des milliers de familles espagnoles de l'époque.

Pendant la période de transition à la démocratie, Saura produisit trois œuvres fondamentales qui s'inscrivent dans le style métaphorique. Nous pensons à *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) et *Cría cuervos* (1976)²⁰¹.

Dans *Ana y los lobos*, Saura raconte l'arrivée d'une jeune institutrice britannique au sein d'une riche famille espagnole, composée d'une vieille mère

¹⁹⁸ Pérez Gómez, Ángel A., « Una estética de la represión », *Cinestudio*, n. 119, (abril 1973), p. 16.

¹⁹⁹ Rentero, Juan Carlos, « Entrevista con Carlos Saura », dans Willem, Linda M. (ed.), *Carlos Saura : Interviews*, (Jackson : University Press of Mississippi, 2003), p. 30.

²⁰⁰ Kinder, Marsha, « Carlos Saura : The Political Development of Individual Consciousness », p. 17.

²⁰¹ *Anne et les loups*, *La cousine Angélique* et *Nourrit des corbeaux*, respectivement.

despotique, de ses trois fils adultes, de leurs épouses et de leurs enfants. Peu à peu, Ana pénètre dans le monde pervers des trois frères et subit une suite de harcèlements jusqu'à ce qu'ils la tuent. Dans ce film, le cinéaste s'est servi de chacun des frères assassins pour viser trois piliers du régime franquiste : un individu obsédé par la vie militaire (l'armée), un mari incapable de retenir ses pulsions (la répression sexuelle) et un fanatique de la foi (la religion)²⁰². Au-delà de l'intention de vouloir montrer l'importance négative de ces trois éléments indispensables du franquisme²⁰³, Saura désirait insister sur l'impossibilité de discuter de ces trois sujets tant sur la place publique que privée :

« I made this film because when I was young and wanted to talk about the political problems or about sex or about religion, my mother always said that we didn't talk about those things at home, which is the same thing that Spanish censorship told me later : "Everything you want except sex, politics and religion" »²⁰⁴.

Par des images codées, Saura avait comme objectif de souligner les contradictions morales du régime et de mettre au centre du débat la répression exercée à travers les conditionnements éthico-religieux et sociopolitiques qui conduisaient à une ambiance caractérisée par la violence²⁰⁵. Tel que mentionné par Virginia Higginbotham, le langage métaphorique subtil utilisé par Saura, bien que compris sans grande difficulté par les spectateurs, facilitait toutefois l'autorisation

²⁰² Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, (Barcelona : Paidós, 2004), p. 97-98.

²⁰³ Nous ne devons pas laisser de côté que le régime était caractérisé par un grand respect envers les forces armées, par une alliance avec les autorités catholiques ainsi que par une supposée défense de l'ordre morale de la famille espagnole.

²⁰⁴ Castro, Antonio, « Interview with Carlos Saura », dans Willem, Linda M. (ed.), *Carlos Saura : Interviews*, (Jackson : University Press of Mississippi, 2003), p. 60.

²⁰⁵ Cebollada, Pascual, « Ana y los lobos », *Ya*, 17 juillet 1973.

du film de la part des censeurs, dû au fait que ces derniers le trouvaient excessivement confus²⁰⁶. Un fait atteste l'efficacité du « déguisement discursif » d'*Ana y los lobos* : ce film fut approuvé par le Général Franco, lui-même, lors d'une projection privée. Pour Franco, il s'agissait d'une œuvre étrange et sans aucun sens²⁰⁷. Contrairement aux autorités, la population espagnole, assoiffée de signaux de protestation et d'espoirs de changement, avait une plus grande capacité de décoder tout message subversif²⁰⁸.

Le second film de style métaphorique que produisit Saura pendant la période de transition est *La prima Angélica*, sorti en salle en 1974. Ici, le cinéaste raconte le récit d'un éditeur célibataire qui, à l'occasion d'un voyage de Barcelone à Ségovie, pour enterrer les restes de sa mère morte il y a vingt ans, retrouve sa famille et revit un passé qui a commencé pendant l'été 1936, c'est-à-dire durant le début de la guerre civile. Durant tout le film, le protagoniste relate passé et présent en se remémorant son enfance, son amour pour sa cousine Angélique et la brutalité de son oncle, un fanatique phalangiste. *La prima Angélica*, est en quelque sorte le produit de l'expérience de Saura dans les années les plus sombres du franquisme. À cet égard, le réalisateur montre à travers ce film son intention de rendre public l'impact psychologique du passé sur les Espagnols de l'époque et essaie de faire de comprendre comment opèrent les forces qui construisent l'identité²⁰⁹. Cet intérêt

²⁰⁶ Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, p. 77.

²⁰⁷ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 76.

²⁰⁸ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

²⁰⁹ Ibid, p. 86-87.

pour la relation entre le passé et le présent²¹⁰ est un des aspects politiques fondamentaux du film. Marsha Kinder décrit l'importance accordée par ce créateur à l'impact du passé sur le présent et vice versa :

« Saura suggests that not only is our present determined by our past, but our past is reshaped by the present. The mediator is the individual consciousness »²¹¹.

Le film permet à Saura d'effectuer une critique acérée des relations au sein d'une famille franquiste typique et idéale, asphyxiée par le poids de la tradition et de la morale, et victime d'une frustration provoquée principalement par l'idéologie dominante²¹². Par conséquent, nous nous retrouvons devant un effort créatif qui dénote le désir de traverser la sphère cinématographique afin d'intervenir directement au plan de l'identité, de la dimension historique et de la capacité critique de la société espagnole.²¹³

Si les images projetées dans *La prima Angélica* ont provoqué de la controverse dans tout le pays, deux scènes ont particulièrement déclenché l'ire de gens provenant de secteurs très liés à la dictature. Il s'agissait, en premier lieu, d'une séquence qui montrait le retour du front de bataille de l'oncle du protagoniste avec un bras plâtré à l'avant à la manière du salut fasciste. La deuxième scène présentait le même oncle en train de battre son neveu au moment où celui-ci voulait

²¹⁰ Dans le chapitre suivant, nous aborderons avec plus de profondeur le rôle du cinéma pour offrir une lecture alternative de l'Histoire, afin de défier les lectures du passé instaurées par le franquisme.

²¹¹ Kinder, Marsha, « Carlos Saura : The Political Development of Individual Consciousness », p. 20.

²¹² Hidalgo, Manuel, « El escándalo de La Prima Angélica », dans De Salas, Juan Tomás (ed.), *Historia de la transición : Diario 16. Primera parte, 10 años que cambiaron España 1973-1983*, (Madrid : Información y prensa, 1984), p. 30.

²¹³ Lara, Fernando, « Estructura y estilo en la prima Angélica », dans Saura, Carlos et Azcona, Rafael, *La prima Angélica*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1976), p. 160-161.

s'approcher d'une troupe de combattants républicains. Les réactions ne se sont pas fait attendre²¹⁴ : en juillet 1974, une bombe à essence a été placée à l'intérieur de la salle Balmes de Barcelone quelques heures avant la projection du film²¹⁵ et un groupe de jeunes a détruit quelques mètres de pellicules dans un cinéma de Madrid²¹⁶.

Il est important de signaler la place importante accordée à l'enfance par Saura, en particulier dans *La prima Angélica* et dans *Cría cuervos*. Selon Marsha Kinder, cette récurrence de la figure de l'enfance dans l'œuvre de Saura s'explique par deux raisons : d'une part, comme la plupart des plus importants réalisateurs du cinéma de la transition, Saura a grandi sous l'ombre du franquisme et en gardé une certaine rancœur; d'autre part, l'enfant est aussi une métaphore et une allusion au régime qui exerçait une « infantilisation » de la société en enlevant aux citoyens leur droit à l'autodétermination et en donnant à Franco l'image du père de la nation²¹⁷. On sait que la stratégie d'endoctrinement suivie par le franquisme accordait une importance décisive à la dépolitisation des Espagnols²¹⁸ : « Citizens were expected to be passive and obedient rather than active and participatory »²¹⁹.

²¹⁴ Toute la polémique produite par « *La prima Angélica* » a même donné naissance à un texte sur le sujet : Galán, Diego, *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, (Valencia: Fernando Torres, 1974).

²¹⁵ Monegal, Fernando, « Atentado contra 'La Prima Angélica' », *La Vanguardia Española*, 12 juillet 1974.

²¹⁶ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. 126.

²¹⁷ Kinder, Marsha, « The Children of Franco in the New Spanish Cinema », *Quarterly Review of Film Studies* 8, n. 2 (Spring 83), p. 58.

²¹⁸ Morán, María Luz, « Deux récits sur la culture politique. Transition démocratique en Espagne et perspective nationaliste au pays Basque », dans Cefai, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 468-469.

²¹⁹ Gunther, Richard, Montero, José Ramón, et Botella, Joan, *Democracy in Modern Spain*, (New Haven : Yale University Press, 2004), p. 150.

Dans *Cría cuervos* (1976), Saura se sert justement du regard d'une fillette de neuf ans pour aborder le destin d'un pays qui cherche à récupérer sa conscience, qui est obsédé par la mort et qui se trouve en plein combat pour se détacher d'un passé autoritaire. L'histoire se déroule dans un quartier de Madrid des années soixante-dix et raconte comment la petite Ana est témoin des infidélités et du décès de son père (un ancien combattant de la Division Blue sous Hitler), de la souffrance de sa mère qui est atteinte d'un cancer et des secrets des autres membres de sa famille.

Dans *Cría cuervos*, Saura proposait une réflexion intéressante sur deux sujets spécifiques liés à la conscience politique des Espagnols. Il insistait d'abord sur l'emprisonnement mental dont sont victimes les individus tant à l'intérieur de la sphère familiale qu'à l'extérieur à cause de l'establishment social et politique du franquisme²²⁰. L'allégorie s'adressait à toute une génération d'Espagnols qui aspiraient à raisonner en toute liberté sur leur affranchissement de l'emprise de l'idéologie franquiste et sur leur émancipation émotionnelle²²¹; ce film était un pas en avant vers la libération des fantômes politiques qui survivaient dans une ambiance dominée par le mensonge et l'hypocrisie²²². À ce propos, nous pouvons évoquer les commentaires de Guy Hermet concernant la responsabilité des artistes dans la promotion d'une réhabilitation morale de l'intelligence quelques fois dévoyée durant la transition²²³. Le fait que le cinéaste insistait sur l'importance de

²²⁰ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. 128.

²²¹ D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura : the Practice of Seeing*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1991), p. 131.

²²² López Sancho, Lorenzo, « Grande y bella creación de Carlos Saura : "Cría Cuervos..." », *ABC*, 28 janvier 1976.

²²³ Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, p. 214.

se débarrasser des influences de la pensée autoritaire s'explique en ce qu'il s'inquiétait du danger que représente l'héritage de l'ancien régime dans les consciences de ses compatriotes. John Hopewell souligne ce point :

« Saura's political thesis in *Cria Cuervos* is that Francoism as a political force could pass away, as Ana's parents literally pass away, but its psychological legacies would remain »²²⁴.

Dans ce film, Carlos Saura effectue également une réflexion sur le sens de la mort et, par ricochet, sur l'éventualité d'une Espagne sans Franco²²⁵. L'objectif était de pouvoir mettre en lumière l'importance d'imaginer une nouvelle société au-delà des années de vie du régime autoritaire. Nous ne devons pas omettre le fait que *Cria cuervos* a été tourné pendant l'affaiblissement de la santé du Caudillo, soit au moment où, selon le réalisateur, il fallait détruire beaucoup de choses²²⁶.

Cria cuervos fut la dernière œuvre de la période métaphorique de Saura. Cependant, à travers un langage particulier et en se servant d'un symbolisme très personnel dont, entre autres, celui que représentent la maison, la famille, la religion et l'enfance²²⁷, le réalisateur exprimait ses messages politiques dans une époque caractérisée par la censure et par une lutte sur plusieurs fronts contre le franquisme.²²⁸

²²⁴ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 138.

²²⁵ D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura : the Practice of Seeing*, p. 127.

²²⁶ Harguindey, Ángel S., « Entrevista con Carlos Saura », p. 125.

²²⁷ Pour une analyse approfondie des images fétiches de Saura, consulter : Hidalgo, Manuel, *Carlos Saura*, (Madrid : Ediciones JC, 1981), Appendice II.

²²⁸ Pour une analyse approfondie des images fétiches de Saura, consulter : Hidalgo, Manuel, *Carlos Saura*, (Madrid : Ediciones JC, 1981), Appendice II.

2.2.2 José Luis Borau

Né en 1929 à Zaragoza, José Luis Borau s'est distingué des autres réalisateurs espagnols grâce à une carrière filmique originale axée sur des genres cinématographiques non conventionnels en Espagne : c'est un créateur plus familiarisé avec une vision nord-américaine du cinéma, par son incursion, entre autres, dans des westerns et des polars²²⁹. En choisissant ces genres, il opte pour un cinéma qui a la capacité de rejoindre le grand public et fait fi des prétentions élitistes²³⁰. Par ailleurs, Borau ne cachait pas que pour avoir la possibilité de raconter des histoires à l'écran, il était prêt à faire face à tous les risques possibles, y compris ceux d'ordre financier, allant ainsi jusqu'à sacrifier certaines questions esthétiques afin de défendre son indépendance créative²³¹.

Marsha Kinder situe José Luis Borau, tout comme Carlos Saura, dans le groupe des cinéastes qui, ayant grandi sous le franquisme, furent habités par la ferme intention de dénoncer le caractère répressif et violent des autorités de ce régime afin de s'en libérer²³².

C'est dans *Furtivos*²³³, filmé en 1975, que la voix politique du cinéaste va se refléter à l'écran. Le film était en quelque sorte la conséquence de la volonté de Borau de faire une œuvre qui explorerait la condition secrète de l'individu et les

²²⁹ Mariás, Miguel, « José Luis Borau : el francotirador responsable », *Dirigido por*, n. 26, (sept 1975), p. 21-22.

²³⁰ Ibid, p. 23.

²³¹ Kinder, Marsha, « The Children of Franco in the New Spanish Cinema », p. 58-59.

²³² Ibid, 57-58.

²³³ En français : furtifs, braconniers.

dimensions cachées du franquisme²³⁴. *Furtivos* raconte l'histoire d'Ángel, un braconnier qui habite dans une cabane au milieu de la forêt et qui vit une relation incestueuse avec sa mère, laquelle est protégée par le gouverneur de la province dont elle a pris soin durant son enfance. Un jour, Ángel fera la connaissance d'une fille qui va bouleverser les rapports entre la mère et le fils. Les tensions entre les personnages provoqueront un climat de violence et de désespoir qui aboutira à l'assassinat de la jeune femme par Martina, la mère d'Ángel, suivi par le meurtre brutal de celle-ci par son propre fils.

À la suite d'un visionnement soutenu de ce film, nous pouvons constater que derrière les réactions sauvages des personnages se dissimulait une critique radicale de certains aspects du franquisme. Pour John Hopewell, les intentions masquées de l'œuvre se perçoivent déjà dans le titre : en espagnol, *Furtivos* désigne un braconnier, mais il est également utilisé pour décrire les personnes qui décident de vivre leur vie en secret²³⁵. Cette deuxième signification correspond à l'objectif du réalisateur : il voulait démontrer que la société espagnole s'était en quelque sorte habituée à une certaine clandestinité²³⁶, résultant d'une attaque systématique contre les libertés des citoyens. En ce sens, *Furtivos* représentait « [...] a mordant critique of Franco's political and religious repression which continued to impoverish the spiritual and psychological life of the Spanish people »²³⁷. Ainsi, le film fut une

²³⁴ Heredero, Carlos F., *José Luis Borau : teoría y práctica de un cineasta*, (Madrid : Filmoteca Española, 1990), p. 346.

²³⁵ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 101.

²³⁶ Sánchez Vidal, Agustín, *Borau*, (Zaragoza : Caja de ahorros de la Inmaculada, 1990), p. 124.

²³⁷ Schwartz, Ronald, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, (Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press Inc., 1986), p. 50.

occasion importante pour Borau d'exprimer son avis à propos de la position marginale de son pays par rapport à d'autres nations de l'époque, qui était le fruit du poids excessif de la violence dans la société²³⁸. Ajoutons également que, tel qu'évoqué par John Hopewell, certains journalistes ont vu un exemple sans équivoque de dénonciation de la corruption du régime dans le fait qu'on puisse interpréter le titre du film comme une allusion aux opérations frauduleuses commises par plusieurs fonctionnaires franquistes,²³⁹.

Parmi les symboles les plus controversés de *Furtivos*, nous pouvons commencer par le décor choisi par Borau pour le déroulement de l'histoire : la forêt. Pendant des années, plusieurs autorités franquistes, afin de faire référence au soi-disant « climat » de paix en territoire espagnol grâce au régime, affirmaient que l'Espagne ressemblait à une forêt. Durant une entrevue faite dans les années soixante-dix, Borau exprimait ouvertement ses intentions quant au choix des lieux :

« Cette forêt est symbolique de notre pays et de notre façon de vivre. Je crois que c'est facile à comprendre. »²⁴⁰

De cette façon, derrière un paysage qui représentait pour le régime le calme et l'harmonie, Borau propose une histoire caractérisée par la violence et le manque de communication.

²³⁸ Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, p. 115.

²³⁹ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 101.

²⁴⁰ « Ese bosque es simbólico de nuestro país y de nuestra manera de vivir. Creo que es bien fácil de comprender ». Cité dans Heredero, Carlos F., *José Luis Borau : teoría y práctica de un cineasta*, p. 356.

L'image du personnage du gouverneur dans *Furtivos* est aussi née d'une intention politique, car elle cherche à se moquer de la figure patriarcale de Franco et de son comportement pétulant et infantile²⁴¹.

Les personnages et les situations du film nous permettent de constater que Borau partage une conception du pouvoir proche de celle de Michel Foucault²⁴², où l'exercice et le contrôle de l'autorité deviennent des éléments fondamentaux dans la société. Cette attention accordée aux relations du pouvoir est soulignée par John Hopewell :

« Already Borau's film has presented its principal thesis: politics, in the sense of the struggle for and use of power, is not the monopoly of states but found in ordinary, personal relations»²⁴³.

De même, Marsha Kinder évoque l'intérêt de Borau pour les rapports entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui y obéissent :

« "Poachers" is a chilling dramatization of the chain of brutalization that passes from authority to subject, hunter to prey, and parent from child. Here it is linked very specifically to the political context of Spain»²⁴⁴.

Furtivos a été présenté en primeur au Festival de San Sébastien, et ce, deux mois avant la mort de Franco et à peine une semaine avant les dernières exécutions

²⁴¹ D'Lugo, Marvin, *Guide to the Cinema of Spain*, (Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997), p. 61.

²⁴² Pour une explication détaillée de la place du pouvoir dans l'oeuvre de Michel Foucault, consulter : Sheridan, Alan, *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*, (Bruxelles : P. Mardaga, 1985); et García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, (México : Universidad Autónoma Metropolitana, 2002).

²⁴³ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 100.

²⁴⁴ Kinder, Marsha, « The Children of Franco in the New Spanish Cinema », p. 71.

signées par le régime²⁴⁵. Cette première a aussi coïncidé avec une conjoncture politique et sociale assez polarisée. Mais nous devons ajouter surtout qu'il s'agit du premier film, depuis 1939, à sortir dans les salles espagnoles sans avoir reçu de licence d'exhibition, laquelle fut refusée par les autorités dû au fait que Borau n'a jamais accepté de faire les modifications proposées par la censure²⁴⁶. En dépit des obstacles posés par le régime, *Furtivos* est devenu un des films les plus populaires de l'histoire du celluloïd en Espagne en plus de révéler le point de vue de son réalisateur à propos d'un système qui a érigé la violence et l'autoritarisme en pierres angulaires.

2.3 La comédie cinématographique espagnole comme instrument politique

La comédie a profité d'une longue popularité au sein du septième art espagnol à travers le temps. Le succès de ce genre cinématographique est lié directement à la tradition théâtrale hispanique²⁴⁷. Sous le régime franquiste, la comédie servait à rendre compte de la quotidienneté d'une Espagne attachée à certaines valeurs et elle n'élaborerait pas de message politique particulier²⁴⁸. Ainsi, ce genre était destiné davantage à proposer un divertissement au public qu'à essayer de réveiller les consciences. Parmi les rares usages de la comédie comme instrument

²⁴⁵ Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, p. 50.

²⁴⁶ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. 139.

²⁴⁷ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 139.

²⁴⁸ Seguí, José Luis, « Sonrisas y lágrimas en el cine político español », *Cinema 2002*, n. 34 (déc. 1977), p. 51.

de critique, nous pouvons citer les films de Luis García Berlanga, un des réalisateurs qui a le plus contribué au développement d'un discours contestataire dans le cinéma espagnol²⁴⁹. Pendant les années soixante, un ensemble de films ont eu un succès économique extraordinaire dans les salles cinématographiques. Il s'agissait de plusieurs comédies de type érotique qui allaient constamment taquiner les limites de la censure. Celles-ci mettaient l'accent sur des valeurs politiques ouvertement réactionnaires²⁵⁰. Ce n'est qu'à partir du début des années soixante-dix que les réalisateurs commencèrent à utiliser ce genre cinématographique en tant que véhicule de contestation politique. José Luis Seguí affirme que durant cette période, les événements politiques ont été dédramatisés par les cinéastes, permettant ainsi de faire appel au rire comme élément subversif²⁵¹.

C'est de cette manière que la comédie « progressiste » a vu le jour sur la scène sociale espagnole. Cette nouvelle forme de comédie avait à travers son choix de thématiques des objectifs politiques spécifiques : d'une part, elle voulait informer le public sur les avantages de soutenir un système dans lequel les libertés étaient respectées et dont les valeurs fondamentales se rapprochaient davantage de celles des pays démocratiques de l'Europe; d'autre part, la comédie dite « progressiste » ciblait toute une génération d'Espagnols, à prédominance urbaine et lettrée, victime

²⁴⁹ Tel que commenté auparavant, Berlanga est un des premiers cinéastes espagnols à aborder à l'écran des sujets sociaux et à les présenter avec un regard très particulier.

²⁵⁰ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 138.

²⁵¹ Seguí, José Luis, « Sonrisas y lágrimas en el cine político español », p. 52.

de la tradition autoritaire représentée par le franquisme²⁵². En effet, nous pouvons constater que ceux qui préconisaient l'usage politique de la comédie étaient plutôt des réformistes et que leur approche s'opposait à celle de certains réalisateurs marxistes du cinéma marginal espagnol, qui prônaient la rupture.

Plusieurs auteurs expliquent qu'en réalité la comédie « progressiste » fut intégrée par deux mouvements différents. Le premier, celui de la *Tercera Vía* (Troisième Voie), avait comme objectif de retenir l'attention de plusieurs secteurs de la société espagnole qui préféraient les films étrangers aux productions nationales. Il canalisa les efforts de quelques scénaristes et réalisateurs pour diffuser un cinéma de qualité, mais perçu comme non-élitiste, dans lequel la comédie jouait un rôle décisif²⁵³. Il y eu également un autre genre de comédie « progressiste », ce que Vicente Molina Foix appelle la « comédie madrilène de mœurs modernes »²⁵⁴. Davantage centrée sur des personnages marginaux, elle fut produite avec des ressources assez limitées et développée par des cinéastes tels que Fernando Colomo et Fernando Trueba²⁵⁵, puis, quelques années après, par Pedro Almodóvar, un des réalisateurs les plus réputés sur la scène internationale actuelle²⁵⁶.

²⁵² Riambau, Esteve, « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », p. 185, Monterde, José Enrique, « Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978 », *Dirigido por*, n. 58, (oct 1978), p. 10.

²⁵³ Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, (Madrid : Alianza Editorial, 1998), p. 848-849.

²⁵⁴ « comedia madrileña de costumbres modernas », Molina Foix, Vicente, « Cine de transición », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 1, 5.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 150.

Le déclin de la répression sexuelle, la tolérance idéologique, la prise de conscience de la part du citoyen apolitique, la vie après le franquisme et une nouvelle représentation de la femme sont quelques-uns des sujets qui ont été abordés par la comédie « progressiste ». Nous pouvons observer la dimension politique présente dans ce genre cinématographique dans *Asignatura pendiente* (*Examen à repêchage*), la plus importante œuvre de la « Troisième Voie » et évoquée fréquemment comme un des films clés de la transition, et dans *El puente* (*Le pont*), la contribution de Juan Antonio Bardem au discours pro-démocratique grâce à sa récupération de la tradition de l'humour noir espagnol.

2.3.1 *Asignatura pendiente* : la récupération de la liberté et le destin politique sans Franco

Avec *Asignatura pendiente*, José Luis Garci fit ses débuts comme réalisateur en 1977. Très influencé par le style hollywoodien, Garci décide de faire un éloge de la liberté à travers une comédie urbaine. Le film raconte l'histoire de José, un avocat travailliste qui croise par hasard Elena, une ancienne copine du temps de son adolescence. En dépit du fait que les deux se sont mariés avec d'autres personnes, ils décident de devenir amants. C'est une façon de revivre leur jeunesse. Peu à peu, ils se rendent compte que déjà trop d'années se sont écoulées et qu'ils doivent plutôt vivre séparément leur réalité. La trame d'*Asignatura pendiente* est la représentation de la vie de milliers d'Espagnols élevés dans une ambiance répressive

caractéristique du franquisme. Garci fit le commentaire à l'époque de la sortie du film qu'il avait voulu montrer le mécontentement éprouvé par toute une génération d'Espagnols qui avaient l'impression d'être en retard par rapport aux pays voisins dans plusieurs domaines, comme celui de la culture, de la sexualité et du militantisme politique et ceci à cause du caractère répressif du régime²⁵⁷. En effet, le réalisateur considérait que son œuvre constituait, d'une part, une importante occasion pour proclamer la nécessité d'entamer une véritable réconciliation nationale en rassemblant les différentes générations d'Espagnols, et, d'autre part, une façon d'aborder les événements politiques de l'époque d'une façon moins sérieuse²⁵⁸. À travers cette histoire d'amants, nous pouvons percevoir le désir de Garci de mettre en lumière les avantages du système démocratique vis-à-vis de l'autoritarisme franquiste. Les libertés propres à la démocratie sont mises en valeur dans *Asignatura pendiente* en les comparant systématiquement avec les contraintes vécues quotidiennement par beaucoup d'Espagnols. Garci souhaitait aussi se moquer des anciennes icônes du franquisme, tout en présentant d'autres symboles jadis interdits par les autorités. En effet, le cinéaste ne se soustrait aucunement à l'une des responsabilités fondamentales des artistes de cette période de transformation politique : faire tout leur possible afin d'aider à légitimer le nouveau régime démocratique²⁵⁹.

²⁵⁷ Dopazo, Antonio et Aranda, Iván, « Las películas del ciclo », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 7.

²⁵⁸ Garci, José Luis et González, José María, « Asignatura pendiente : cine político y fenómeno sociológico », *Guía del Ocio*, n. 74, (lundi 16 au dimanche 22 mai, 1977), p. 4.

²⁵⁹ Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, p. 215.

Une telle volonté d'insister sur les avantages d'un nouveau régime a un rapport de contiguïté direct avec la conjoncture politique de l'époque : pendant le tournage et la sortie du film, l'Espagne vivait un moment d'euphorie résultant de l'affaiblissement du franquisme. Cependant, en cette période d'incertitude où tout était possible, plusieurs secteurs de la société étaient déstabilisés et encore inquiets²⁶⁰. Face à cette hésitation, José Luis Garci voyait la nécessité de se servir de sa caméra pour promouvoir les avantages d'une société éloignée de l'autoritarisme et de plus en plus proche de la vie démocratique propre aux pays de l'Europe occidentale.

Il est important de mentionner que malgré le fait que le film ait bénéficié d'une grande popularité auprès des citoyens, l'objectif de Garci était avant tout de s'adresser à un secteur social spécifique : une classe moyenne lettrée, élevée sous le franquisme et en quelque sorte responsable de conduire le pays dans la voie de la modernité. Marvin D'Lugo explique avec rigueur les intentions du réalisateur :

« Its structural strategy is to transform what might otherwise be an innocuous story of middle-class marital infidelity into an exemplary narrative of the political coming of age of a generation of Spaniards who, by the time of Franco's death in 1975, represented the progressive, professional class that presumably would lead the country over the coming decades »²⁶¹.

Contrairement à la manière de procéder des créateurs du cinéma métaphorique, José Luis Garci montre ouvertement dans *Asignatura pendiente* quelques activités et certains événements qui deviennent une chronique significative

²⁶⁰ D'Lugo, Marvin, *Guide to the Cinema of Spain*, p. 33.

²⁶¹ Idem.

de la situation politique de l'époque : l'action syndicale, le harcèlement envers les intellectuels communistes, la référence à l'amnistie, la possibilité d'un référendum, etc. Nous devons souligner que la trame du film a lieu entre le premier octobre 1975 et l'été 1976, c'est-à-dire à partir de la grande manifestation de Madrid organisée par quelques secteurs de la société pour soutenir le régime, en passant par la mort de Franco et jusqu'à la mise en place du premier gouvernement lié à la monarchie. Dans le même ordre d'idées, le film *Asignatura pendiente* est sorti en salles avant les premières élections libres en Espagne²⁶². En effet, cette œuvre de Garci a eu l'avantage, non seulement de pouvoir évoquer la vie politique du pays quasiment en même temps que les événements ont lieu mais il a également été projeté au public pendant la période de changement institutionnel.

Il est fort intéressant de mentionner qu'après cette incursion dans le cinéma à caractère politique, José Luis Garci a provoqué plusieurs polémiques à cause de ses virages idéologiques, de ses constantes disputes avec quelques personnalités de la vie culturelle espagnole et en étant accusé plusieurs fois d'être trop proche du gouvernement de José María Aznar²⁶³. Bien que ce cinéaste ait été talonné par la controverse au cours des dernières années, sa contribution à la défense et à la promotion de la démocratie pendant la période de transition est remarquable et elle transparaît à travers les images d'*Asignatura pendiente*.

²⁶² Le film est sorti en salles le 18 avril 1977, tandis que les élections ont eu lieu le 15 juin de la même année.

²⁶³ Afin de connaître davantage les polémiques soulevées par Garci, consulter : Caparrós, Josep María, *La pantalla popular : el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, (Madrid : Akal Ediciones, S.A., 2006).

2.3.2 *El puente* ou la prise de conscience politique à l'aube de la démocratie

Sorti en salles en 1977, *El puente* a marqué le retour de Juan Antonio Bardem sur la scène cinématographique espagnole. Considéré au même titre que Berlanga et Buñuel comme une des figures les plus importantes du septième art hispanique de l'après-guerre, Bardem est l'incontournable exemple du réalisateur dévoué au militantisme politique. Membre du Parti communiste et leader syndical, Juan Antonio Bardem a été persécuté par le franquisme mais il a quand même poursuivi une carrière filmique et dans son œuvre, les allusions politiques sont très présentes²⁶⁴. *El puente* a été pour Bardem l'occasion d'affirmer publiquement son idée de développer un cinéma populaire, national et réaliste. Ce film témoigne d'un effort pour s'adresser à tous les secteurs de la population. Bardem y aborde les problèmes du pays à travers des histoires qui reflètent le quotidien²⁶⁵. Enfin, par le mélange d'éléments typiques de la comédie avec le *road-movie*²⁶⁶ et grâce à l'interprétation d'Alfredo Landa, un des acteurs fétiches des comédies sexuelles espagnoles de l'époque, le cinéaste nous offre un film très singulier.

Bardem raconte en 108 minutes l'histoire de Juan, un mécanicien madrilène apolitique et conformiste, qui prévoit passer quelques jours de vacances avec des

²⁶⁴ Dans le chapitre cinq, nous analyserons avec plus de profondeur les activités politiques de Bardem ainsi que sa proche relation avec le Parti communiste d'Espagne.

²⁶⁵ Rubio, Miguel, « La "concienciación" de un mecánico, según Bardem », *La Actualidad Española*, (14 au 20 mars 1977), p. 69.

²⁶⁶ Le *road-movie* (« film sur la route ») est un genre cinématographique caractérisé par un voyage introspectif de la part des personnages, qui couvrent un itinéraire géographique dans un véhicule quelconque. García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, (México : Conaculta, 1989), p. 70.

amis. À la suite d'imprévus, il décide de voyager à la plage en conduisant sa motocyclette et en rêvant de rencontrer des femmes étrangères. Pendant le trajet, Juan entre en contact avec des réalités qui lui étaient inconnues jusqu'à cette date : il rencontre les membres d'une troupe de théâtre qui prônent les avantages offerts par la liberté dans une démocratie, il aide la mère d'un prisonnier politique basque, il se fait accueillir par un groupe de hippies et il visite la misère qui sévit dans les champs de l'Andalousie. Consterné par la découverte d'un pays dont la réalité l'éloigne de l'image qu'il en avait auparavant, Juan retourne à Madrid et décide de s'engager politiquement à travers les commissions ouvrières de l'époque. En moins de trois jours de parcours, il prendra conscience de quelques faits fondamentaux de la situation sociale et politique de son pays, tels que le délicat sujet de l'amnistie, les avantages de la liberté artistique, l'intolérance des classes proches de Franco et l'anachronisme d'une grande partie de la société espagnole²⁶⁷. De cette façon, le réalisateur élabore le portrait d'une Espagne où l'héritage du régime franquiste est encore visible et à l'intérieur duquel de nouvelles demandes ainsi que différentes formes d'engagement se font sentir de plus en plus²⁶⁸.

En analysant la trame narrative d'*El puente*, nous pouvons clairement identifier des éléments qui se réfèrent aux sujets politiques favoris du cinéaste. D'abord, la prise de conscience politique du protagoniste, de laquelle naît une force intérieure qui le transforme, est un de ses sujets de prédilection; ici elle révèle que

²⁶⁷ Arroita-Jáuregui, Marcelo, « El puente : mensajazo contra Landa », *Arriba*, 16 mars 1977).

²⁶⁸ Sande, José Manuel, « La gran ilusión », dans Castro de Paz, José Luis et Pérez Perucha, Julio (dir.), *Juan Antonio Bardem : el cine a codazos*, (Ourense : Festival internacional de cine independiente de Ourense, 2004), p. 128.

l'individualisme et l'apathie n'ont plus de raison d'être dans un pays en plein processus d'apprentissage démocratique²⁶⁹. Dans un deuxième temps, déployant en quelque sorte une argumentation pour soutenir cette assertion, il fait voir l'évolution que le pays est en train de vivre, et son passage d'un autoritarisme de plusieurs décennies à un système démocratique. Juan Francisco Centr. Gómez explique les objectifs politiques de Bardem :

« Avec son film, Bardem avait montré quels étaient les obstacles qu'il fallait déplacer et quels étaient les effets d'un régime autoritaire, mais, en même temps, il montrait quels étaient les secteurs dynamiques qui étaient en train de contribuer au changement. Le réalisateur est donc en train de faire appel à l'action afin de contribuer à l'évolution démocratique du pays »²⁷⁰.

La trame et les situations abordées dans *El puente* évoquent, sans contredit, la préoccupation de Bardem pour la cause démocratique, et ce, surtout lors des périodes de la transition où régnait un haut degré d'incertitude. À ce propos, Guy Hermet souligne l'importance des productions artistiques qui ont contribué à ouvrir l'esprit de la population sur les inconvénients de l'ancien régime et sur l'importance de ne pas banaliser avec autant de diligence les nouveaux espaces de liberté quotidienne :

« La liberté se transforme vite en habitude; elle prend figure d'acquis et de routine familière alors qu'elle reste largement à construire. À l'usage, elle peut aussi perdre son attrait, apporter en apparence moins de bénéfices immédiats que l'on ne pensait, voire se révéler

²⁶⁹ Santos Fontenla, César, « El puente, de Juan Antonio Bardem », *Sábado Gráfico*, 26 mars 1977.

²⁷⁰ « Con su película, Bardem había mostrado cuáles eran los obstáculos que había que remover y cuáles eran los efectos de un régimen autoritario, pero, a la vez, mostraba cuáles eran los sectores dinámicos que estaban contribuyendo al cambio. El realizador, por tanto, está llamando a la acción para contribuir a la evolución democrática del país ». Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, p. 240.

moins confortable que la sécurité dans la soumission qui semblait garantie par le gouvernement autoritaire récemment disparu. Mais c'est alors précisément qu'il appartient aux intellectuels et aux artistes d'en proclamer la valeur, de restituer aussi la mémoire de l'abjection dictatoriale et certainement pas de s'aligner sur tous ceux qui désespèrent de la démocratie avant même qu'elle ne soit vraiment établie »²⁷¹.

Présenté dans les principales salles de cinéma du pays, le 11 mars 1977, *El puente* a été vu par des milliers d'Espagnols à un moment où le régime politique était encore instable. En effet, la légalisation de tous les partis politiques était sur le point d'être conclue dans un climat de défense et de promotion de la démocratie, mais, quelques semaines avant la sortie du film, lors du « massacre d'Atocha », un groupe de sicaires de l'extrême droite avait assassiné plusieurs avocats travaillistes²⁷². Étant le reflet et la conséquence d'une époque fondamentale dans l'histoire espagnole, *El puente* rend compte de l'usage de la comédie comme instrument de critique contre les derniers relents de l'autoritarisme franquiste et comme outil de support de la cause démocratique.

L'usage de la métaphore et du rire en tant que moyens d'expression politique caractérise une part du cinéma espagnol de la transition. L'étude des modes, qu'ont dû employer certains réalisateurs pour pouvoir critiquer ouvertement le régime en place et afficher leur soutien à la démocratie témoigne de l'importance qu'a prise l'innovation discursive en cette époque de changement politique. Cette manière

²⁷¹ Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, p. 216.

²⁷² Le 24 janvier 1977, certains membres du groupe « Alianza Apostólica Anticomunista » (« Alliance Apostolique Anticomuniste »), une organisation clandestine d'extrême-droite, ont assassiné cinq avocats proches des syndicats de gauche. Cet incident a été une des dernières expressions violentes de la part de certains secteurs du franquisme, réticents au changement démocratique. Pour plus de détails, consulter : Carbonell, Alejandro, *La memoria incómoda : los abogados de Atocha*, (Burgos : Dosssoles, 2002).

d'éluder la censure à travers une véritable « esthétique de la répression » à des fins politiques nous fait constater l'originalité de quelques réalisateurs critiquant le régime en place et montrant leur soutien à la démocratie. Cette action s'est produite en-deçà des espaces traditionnellement occupés par les discours des élites politiques et à travers un langage apparemment inoffensif, mais qui cachait cependant tout un ensemble d'intentions politiques.

La présence de ces genres au grand écran espagnol dans cette époque nous prouve la nécessité de tenir compte, tant au niveau théorique qu'empirique, de l'usage de modes particuliers d'expression politique dans des sphères éloignées à première vue de notre discipline. La critique des anciennes structures politiques et du poids du franquisme dans la quotidienneté ainsi que la défense d'une nouvelle culture démocratique trouvèrent dans la métaphore et le rire deux canaux originaux qui permirent à certains réalisateurs de s'impliquer directement dans les dynamiques politiques de l'Espagne de la transition.

CHAPITRE III : LE CINÉMA ESPAGNOL ET LA RÉINTERPRÉTATION HISTORIQUE

Bien que le rapport entre le passé et les transitions à la démocratie ait déjà été évoqué antérieurement par plusieurs auteurs, l'expérience cinématographique ibérique nous permet de présenter les discussions et les interprétations à propos des allusions à l'Histoire dans une période de changement, cette-fois ci selon un angle sui generis : à travers la capacité des œuvres artistiques de proposer une nouvelle lecture des phénomènes historiques. Une des caractéristiques particulières de la transition espagnole a été la réticence des élites envers tout rappel du passé, supposément pour ne pas mettre en danger le passage au système démocratique. C'est un fait que les autorités gouvernementales et les leaders de l'opposition s'abstenaient de parler publiquement des erreurs et des blessures du passé, mais ils ne réussissaient pas à faire taire tout le monde. Au contraire, d'autres voix s'élevaient pour discuter de questions historiques et la population n'hésitait pas à évoquer les pages douloureuses de la vie espagnole, même après des décennies de silence imposées par la censure du régime de Franco sur ce sujet .Or, dans cette foulée, le domaine des arts s'est présenté comme un des défenseurs de la mémoire et à travers les canaux traditionnels d'expression créatrice il a fait figure en cette matière d'une véritable force d'opposition.

Le médium cinématographique, en particulier, devint un véritable instrument de contestation : les réalisateurs diffusèrent des images de la guerre civile et les

scénarios qu'ils écrivirent faisaient fréquemment allusions aux années de naissance et de consolidation du régime franquiste. Durant la période de transition des années soixante-dix, la caméra fut utile pour réinterpréter l'histoire. Le mérite des cinéastes est d'avoir défendu un point de vue non traditionnel qui contredisait les explications trompeuses de l'ancien appareil officiel et le silence des élites à propos des événements historiques qui avaient eu lieu dans le passé.

C'est donc à travers des allusions directes à la guerre civile et aux années les plus dures du franquisme que certains réalisateurs se sont attaqués à la diffusion de la version officielle de l'histoire, un élément clé de l'ancien régime. Ils l'ont fait, d'une part, parce que c'était un facteur de désinformation qui avait une forte influence sur plusieurs membres de la société et, d'autre part, parce qu'ils adhéraient à la position d'autres secteurs qui, contrairement à l'opinion des élites politiques, jugeaient qu'il était fondamental de démystifier les événements antérieurs.

Dans une première partie, nous observerons comment la transitologie a traditionnellement abordé le passé et nous passerons ensuite aux questions d'ordre historique qui se rapportent au cas spécifique de la transition espagnole. Nous reviendrons en deuxième lieu sur un cadre théorique alternatif permettant de prendre en compte le rôle de l'art et particulièrement les aspects liés au cinéma, en tant que moyen d'une possible relecture de l'Histoire. En troisième partie, nous parlerons de la place des événements d'ordre historique dans le cinéma espagnol. Finalement, étant donné que l'histoire officiellement diffusée fut une des assises fondamentales du régime franquiste, nous proposerons, en nous penchant sur certains des films les

plus représentatifs de la transition, des lectures alternatives de la guerre civile et des années de l'après-guerre. En somme, nous espérons démontrer que le cinéma espagnol s'est approprié la liberté de présenter sa propre version sur le passé du pays. C'est ainsi qu'à travers le domaine artistique, nous appréhenderons un mode de remémoration et d'interprétation de l'histoire, qui utilise un autre canal que celui où se transige traditionnellement l'action politique.

3.1 La question du passé dans les transitions à la démocratie

Comme nous l'avons précisé, les transitologues ont adopté une approche stratégique pour expliquer les processus de transformation démocratique. Pour Guy Hermet, cette approche ne s'est pas spécialement distinguée pour son intérêt envers les questions historiques, au contraire, elle a négligé fréquemment le passé²⁷³. Néanmoins, certains auteurs, dans leur effort pour rendre compte d'autres variables dans leurs recherches et afin d'élargir leur champ d'investigation, ont commencé à se tourner vers les événements antérieurs à la transition. À force de parcourir les études consacrées aux changements de régime, nous pouvons constater que bien que l'histoire en tant que variable explicative n'ait pas été évoquée de façon systématique, certains politologues s'y sont quand même intéressés dans une période de transition.

Il existe en fait deux manières différentes de faire appel à l'histoire dans les

²⁷³ Hermet, Guy, « Les démocratisations au vingtième siècle : une comparaison Amérique latine/Europe de l'est », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 8, n. 2 (Été 2001), p. 303.

analyses de la transitologie. Une première vision soulève l'importance du passé du point de vue des institutions politiques. En d'autres termes, celle-ci prête attention à l'influence de l'héritage institutionnel de l'ancien régime²⁷⁴ Terry Lynn Karl et Philippe Schmitter soulignent que même si des nouvelles institutions seront créées dans le nouveau système démocratique, celles qui les précèdent peuvent constituer des « conditions limitatives » du changement²⁷⁵. La relation entre des vieux et des nouveaux acteurs du jeu politique ainsi que les rapports entre l'État et la société civile sont également concernés par cette vision²⁷⁶. Parmi les travaux qui explorent l'importance du passé par le biais des institutions et des acteurs politiques, nous pouvons citer, entre autres, l'étude de Barbara Geddes concernant l'impact des types de régimes autoritaires sur la facilité ou la difficulté de l'arrivée de la démocratie²⁷⁷, l'intérêt de Wendy Hunter pour les relations entre l'armée et les autorités civiles en Amérique du Sud²⁷⁸, et l'analyse de l'influence du communisme sur le non développement d'une société civile forte en Europe de l'Est²⁷⁹.

La deuxième façon de faire appel aux questions historiques dans les analyses des changements de régime sert davantage à l'étude des transitions qui font suite à une guerre civile ou à partir d'un gouvernement caractérisé par une répression systématique. En effet, les auteurs de ce groupe ont recours à l'histoire dans le cas

²⁷⁴ Karl, Terry Lynn, et Schmitter, Philippe, « Les modes de transition en Amérique latine, en Europe du Sud et de l'Est », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, n. 128, (mai 1991), p. 288.

²⁷⁵ Ibid, p. 288-289.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Geddes, Barbara, « What Do We Know About Democratization After Twenty Years? », *Annual Review of Political Science*, 2. (1999), p. 115-144.

²⁷⁸ Hunter, Wendy, « Negotiating Civil-Military Relations in Post-Authoritarian Argentina and Chile », *International Studies Quarterly*, 42, 2 (June, 1998), p. 295-317.

²⁷⁹ Howard, Marc Morjé, *The Weakness of Civil Society in Post-Communist Europe*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2003).

de passages d'un système autoritaire hautement violent à un autre de type démocratique ou bien dans un processus de démocratisation faisant suite à des luttes fratricides. Nous pouvons remarquer que ce type d'analyse des transitions, caractérisé par un passé marqué par le conflit, a été effectué principalement dans le cadre de l'étude de certaines régions spécifiques, notamment en Amérique latine et en Afrique. À titre d'exemple, il existe une vaste bibliographie sur le rôle de l'histoire dans le cas sud-africain et sur l'Amérique centrale²⁸⁰.

Deux thèmes clés qui, dans de nombreuses occasions s'opposent et démontrent la difficulté d'évoquer le passé dans une phase de changement politique, reviennent dans ce type d'analyse: d'une part, les auteurs font appel à la question de la réconciliation comme élément important du succès démocratique ; d'autre part, la quête de justice devient une question cruciale pour les citoyens²⁸¹. Ainsi, plusieurs auteurs essaient d'intégrer aux variables habituellement utilisées pour expliquer la transition une dimension renvoyant aux événements antérieurs et de mettre en place une stratégie dans le but d'atteindre une « justice transitionnelle » (transitional justice)²⁸². Le fait de faire allusion au passé soulève non seulement des problèmes

²⁸⁰ À ce sujet, consulter : Boraine, Alex, Levy, Janet et Scheffer, Ronel, *Dealing with the Past. Truth and Reconciliation in South Africa*, (Cape Town : IDASA, 1994); Alexander, Neville, *An Ordinary Country : Issues in Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*, (New York ; Oxford : Berghahn Books, 2003); Kaye, Mike, « The Role of Truth Commissions in the Search for Justice, Reconciliation and Democratization: the Salvadorian and Honduran Cases », *Journal of Latin American Studies* 29, 3 (October 1997), p. 693-716; et Gaborit, Mauricio, « Memoria Histórica: Relato desde las Víctimas », *Estudios Centroamericanos*, n. 649-650, (Nov-Dic, 2002), p. 1021-1032.

²⁸¹ Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, (Boulder & London : Lynne Rienner Publishers, 2001), p. 12-13.

²⁸² Barahona de Brito, Alexandra, González-Enríquez, Carmen, et Aguilar, Paloma (eds.), *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*, (Oxford : Oxford University Press, 2001).

dans la sphère politique, mais également tout un ensemble de réflexions et de questionnements d'ordre éthique²⁸³.

Afin de gérer ce rapport entre le poids des événements du passé et les changements de régime, les autorités peuvent appliquer plusieurs politiques; parmi les plus utilisées, nous pouvons citer, entre autres, la promulgation d'une amnistie générale, les procès, la création de commissions de vérité, les compensations d'ordre économique aux victimes et certains gestes symboliques, tels que la construction de monuments²⁸⁴. D'un autre côté, Andrew Rigby affirme qu'il est possible, dans un processus de transition, de faire appel au silence et à l'oubli collectif²⁸⁵. Selon l'opinion de plusieurs auteurs et comme nous le démontrerons ci-après, c'est la stratégie qu'ont choisie de suivre les élites de la transition espagnole. Bref, on voit que les autorités optent parfois pour la possibilité de mettre en place une politique basée sur l'amnésie au lieu d'assumer un passé historique caractérisée par la souffrance et la violence.

²⁸³ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986), p. 30

²⁸⁴ Barahona de Brito, Alexandra, González-Enríquez, Carmen, et Aguilar, Paloma (eds.), *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*, p. 1.

²⁸⁵ Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, p. 2, 39.

3.1.1 Oubli et mémoire dans la transition espagnole

« Nous ne sommes ni une parenthèse ni une dictature entre deux temps. Nous constituons une véritable rectification historique ».

*Francisco Franco*²⁸⁶

La question du passé dans la transition espagnole a soulevé jusqu'à présent plusieurs controverses. D'une part, certains auteurs attribuent des mérites au silence des acteurs politiques espagnols face aux événements historiques qui autrement auraient risqué de mettre en péril les accords entre les différents groupes dans le but de changer pacifiquement de système²⁸⁷. De ce fait, l'idée de laisser de côté toute référence au passé a été vue et continue de l'être, par quelques secteurs, comme une des forces du processus. Par ailleurs, d'autres politologues estiment que le voile qui a pesé sur l'histoire pendant toute la transition formelle a eu pour conséquence l'instauration d'une démocratie déficitaire, d'une citoyenneté passive et d'une culture politique très peu démocratique²⁸⁸. Pour reprendre les mots de Josep Colomer, à propos justement du fait de ne pas faire allusion au passé pendant l'époque de transformation institutionnelle, les vertus de la transition sont devenues en quelque sorte les vices de la démocratie²⁸⁹. En effet, la transition espagnole s'est caractérisée par l'éradication, de la part de ses principaux protagonistes, des faits

²⁸⁶ Cité dans Gallo, Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, (Paris : R. Laffont, 1969), p. 9.

²⁸⁷ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, p. 29.

²⁸⁸ Juliá, Santos, « Echar al olvido : memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, n. 129 (enero-febrero 2003), p. 14.

²⁸⁹ Colomer, Josep María, *La transición a la democracia : el modelo español*, (Barcelona : Anagrama, 1998), p. 10, 181.

marquants de l'histoire du peuple espagnol des récentes décennies. Ce phénomène a été qualifié de « pacte de l'oubli » (« pacto del olvido »)²⁹⁰.

Afin de mieux comprendre cette stratégie choisie par les élites politiques espagnoles, nous devons parler d'abord de l'importance que le régime franquiste accordait au passé comme élément de légitimité. Au fur et à mesure que le franquisme s'est consolidé, les autorités ont commencé à instrumentaliser le passé selon leurs intérêts sans jamais se soucier des séquelles du conflit chez les citoyens. En faisant l'apologie de la victoire militaire dans la guerre civile et en s'acharnant à dénoncer les dangers du communisme, Franco n'a cherché qu'à justifier ses actions, à légitimer son appareil d'État ainsi qu'à blâmer publiquement une grande partie de la population jadis identifiée aux forces républicaines. Andrew Rigby explique clairement cette manière de procéder de la part du régime :

« Therefore, Franco did all that he could to reproduce the painful memories of the Civil War, to keep the wounds alive, and to reaffirm the fundamental division between victors and vanquished. At the heart of this project was the institutionalization of a particular interpretation of the Civil War, the creation of an official memory that was then imposed and reproduced as *the* collective memory of the Civil War Period »²⁹¹.

On a aussi désignée cette stratégie menée par les franquistes de « pacte de sang » (« pacto de sangre »)²⁹². La promotion d'une histoire totalement en faveur du régime et basée sur les divisions idéologiques a été possible également grâce à l'effort de plusieurs secteurs du franquisme, tel que mentionné par Paul Preston :

²⁹⁰ Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, p. 54.

²⁹¹ Ibid, p. 42.

²⁹² Ibid, p. 44.

« History under the Francoist dictatorship was a direct instrument of the state, written by policemen, soldiers and priests, invigilated by the powerful censorship machinery. It was the continuation of the war by other means, an effort to justify the military uprising, the war, and the subsequent repression »²⁹³.

Franco a procédé à la distorsion du discours historique afin de mettre en place toute une mythologie nationale et a réussi ainsi à se doter d'un outil efficace d'exclusion sociale. En effet, le but de ces performances rhétoriques était de condamner à l'oubli des millions d'Espagnols et de justifier certains projets et des décisions aux yeux de la population²⁹⁴. Dans ce contexte, les allusions au passé et les divisions d'ordre idéologique prenaient une signification dramatique et c'est pour cette raison que les acteurs de la transition à la démocratie ont choisi de ne faire appel à aucune instrumentalisation politique de l'histoire²⁹⁵. D'où l'impossibilité d'inclure un débat sur le passé à l'ordre du jour des négociations. Or, selon le modèle proposé par la transitiologie, une grosse partie du succès ou de l'échec de la mise en place d'un nouveau système repose sur les pactes et les accords que les acteurs politiques sont prêts à négocier. Par ces ententes, les acteurs cherchent des garanties mutuelles afin de ne pas se voir affectés directement par le processus²⁹⁶. On peut dire pour résumer que les principaux négociateurs, autant du côté des franquistes que de celui de l'opposition, ont préféré ne pas rappeler les souvenirs

²⁹³ Preston, Paul, *The Politics of Revenge : Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*, (London : Unwin Hyman, 1990), p. 30.

²⁹⁴ Bauvois-Cauchepin, Jeannie, *Enseignement de l'histoire et mythologie nationale*, (Bern : P. Lang, 2002), p. 4.

²⁹⁵ Aguilar, Paloma, « Guerra civil, franquismo y democracia », *Claves de razón práctica*, n. 140, (marzo 2004), p. 26.

²⁹⁶ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, p. 37.

historiques pouvant nuire à la mise en place du nouveau système, et ont décidé de respecter et de soutenir le « pacte de l'oubli », dont un de ses éléments principaux était d'éviter de blâmer le franquisme ainsi que d'empêcher toute nouvelle interprétation du passé²⁹⁷.

Bref, on voit que le silence des autorités face aux événements violents de l'histoire est une des grandes caractéristiques de la transition en Espagne. Thierry Maurice va même jusqu'à situer le cas espagnol à l'extrême opposé de ce qui s'est passé en Allemagne :

« On a coutume, toutes proportions gardées, de présenter l'Allemagne et l'Espagne comme deux modèles antagonistes dans leur relation à la mémoire collective. Alors que la première se serait livrée à un examen systématiquement culpabilisant de l'ère hitlérienne, la seconde aurait évacué le franquisme par un phénomène d'oubli généralisé »²⁹⁸.

Enfin, il est important de mentionner que cette manière d'utiliser le silence à des fins stratégiques dans la transition espagnole est le fait d'une vision purement élitiste du changement institutionnel. Mais il faut aussi prendre conscience que la volonté des élites de ne rendre public aucun discours sur l'histoire d'Espagne des dernières décennies n'a pas empêché qu'une conscience collective par rapport au passé ne se développe parmi les citoyens. En effet, pendant les années de la transition, les Espagnols ont entamé un processus de réinterprétation de leur passé douloureux. En premier lieu, au-delà des divisions encouragées par Franco, ils ont

²⁹⁷ Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, p. 54-55.

²⁹⁸ Maurice, Thierry, « La movida ou l'impossible mémoire du franquisme », *Esprit*, n. 266-267, (août-septembre 2000), p. 103.

commencé à se rendre compte du caractère fratricide de leur histoire²⁹⁹ ; en deuxième lieu, ils ont vu de plus en plus la guerre civile comme étant non pas un conflit idéologique, mais comme une tragédie collective aux conséquences désastreuses³⁰⁰. Paloma Aguilar explique, ce phénomène :

« In Spain, a consensus [*sic*] historical memory of the Civil War emerged in which, firstly, all those involved were equally guilty of the atrocities that had taken place during the war and, secondly, the tragedy must never again be repeated »³⁰¹.

Cette insistance sur l'importance de ne pas répéter les erreurs du passé est devenue en quelque sorte un des facteurs clés de l'acceptation du nouveau système par la population³⁰². Conséquemment, ces nouvelles interprétations de son histoire commune ont permis à la population espagnole de faire face avec succès à un processus de dépoliarisation, un facteur décisif pour la transition dans ce pays. Sans le déroulement de ce processus, il aurait été impensable d'observer tant la légitimation des nouvelles institutions démocratiques que l'alternance au pouvoir entre la coalition de centre-droite et les socialistes³⁰³.

Nous trouvons un grand nombre de références à l'histoire en dehors du rayon d'action des élites à l'époque de la transition, tant dans le milieu académique

²⁹⁹ Juliá, Santos, « Echar al olvido : memoria y amnistía en la transición », p. 18.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Aguilar, Paloma, *Collective Memory of the Spanish Civil War : the Case of the Political Amnesty in the Spanish Transition to Democracy*, (Madrid : Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1996), p. 4.

³⁰² Laura Desfor Edles critique au contraire l'usage symbolique et la mystification de la réconciliation nationale dans la transition espagnole. À ce sujet, consulter : Desfor Edles, Laura, « Rethinking Democratic Transition : A Culturalist Critique and the Spanish Case », *Theory and Society* 24 (1995), p. 355-384 ; et *Symbol and Ritual in the New Spain : the Transition to Democracy after Franco*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998).

³⁰³ McDonough, Peter, Barnes, Samuel H., et López Pina, Antonio, *The Cultural Dynamics of Democratization in Spain*, (Ithaca : Cornell University Press, 1998), p. 4-7.

que dans les œuvres artistiques. Paloma Aguilar a mis l'accent sur le fait que le passé a refait surface en Espagne grâce aux investigations historiques, aux œuvres littéraires ainsi qu'à plusieurs documents cinématographiques³⁰⁴. Ainsi, nous avons démontré que les allusions à la guerre civile et au franquisme dans le cinéma espagnol de la transition firent office de discours historique malgré le silence des élites politiques. Nous sommes donc devant un instrument d'interprétation du passé, capable de se situer à contrecourant des idées inculquées à travers le temps.

3.2 Les discours sur le passé des transitions politiques à travers la création artistique

Bien que l'importance de l'histoire dans les processus de transition politique ait été évoquée par certains auteurs, ceux-ci ne relatent, dans la plupart des cas, que des actions menées par les acteurs politiques traditionnels, c'est-à-dire les élites responsables de négocier, de conduire la transition et de consolider les nouvelles institutions démocratiques. Soulignons que ce sont ces leaders qui ont la tâche de mettre en place des politiques spécifiques à propos des stratégies à suivre afin de régler toute question relative à l'histoire et qui sont susceptibles d'avoir un impact sur le nouveau régime démocratique. Cette situation au sein de notre discipline, ne fait que confirmer la tendance de laisser de côté d'autres agents et espaces du jeu politique. En plus de prêter attention à différents acteurs et expressions politiques

³⁰⁴ Aguilar, Paloma, « Guerra civil, franquismo y democracia », p. 25.

non traditionnels, l'appel aux OPNI facilite l'étude de plusieurs objets déjà analysés auparavant, mais d'après une perspective innovatrice³⁰⁵. Tel est le cas du rapport entre l'histoire et les transitions, spécifiquement à travers les discours cinématographiques. L'étude des œuvres artistiques nous offre ainsi la possibilité d'aborder les différentes dynamiques et interactions qui ont lieu entre le passé, les transformations sociales et les changements de régime.

Bien que nous ayons saisi dans le chapitre précédant, le pouvoir instrumental d'une discipline artistique de diffuser des messages politiques par le biais de symboles et de langages spécifiques, nous pensons aussi que ce pouvoir réside dans le fait même qu'il soit un espace public où l'action politique se joue au niveau de la proposition d'autres visions sur l'histoire. Nous nous trouvons donc devant un effort pour intégrer d'autres discours dans les débats publics entourant le passé et son importance dans un changement de régime. Ainsi, il s'agit de comprendre le rôle souvent ignoré des expressions populaires dans les processus politiques et dans la lutte quotidienne qui doit se jouer pour contrebalancer l'hégémonie culturelle des élites³⁰⁶. Les allusions à l'histoire en tant qu'outil de domination soulèvent la nécessité de distinguer et de prendre en compte toute manifestation populaire alternative³⁰⁷. Tel que soutenu par Paul Ricoeur, il s'agit de reconnaître d'abord la

³⁰⁵ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 16.

³⁰⁶ Bayart, Jean-François, « Le politique par le bas en Afrique noire », *Politique africaine* 1,1 (janvier 1981), p. 57.

³⁰⁷ Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, (México : Ediciones Era, 2000), p. 23-40.

différence entre les dimensions privées et publiques de la mémoire pour ensuite lutter contre les préjugés de l'histoire officielle³⁰⁸.

L'intérêt pour les discours populaires du passé n'a cessé d'augmenter chez les historiens depuis quelque temps. Ceci peut être expliqué, d'une part, par les débats à propos des discussions épistémologiques concernant la façon d'articuler et d'enquêter le fait historique³⁰⁹, et, d'autre part, par le constat chez plusieurs historiens que certaines manifestations culturelles servent à faire perdurer et à diffuser les questions liées à la mémoire³¹⁰. En effet, les historiens prennent de plus en plus conscience du fait que, au-delà d'une méthode linéaire et inflexible, l'histoire laisse ses traces dans d'autres disciplines et à travers d'autres dynamiques sociales³¹¹.

La perspective proposée par les OPNI nous permet d'entendre différentes voix et espaces d'expression se rapportant au passé, ailleurs que dans des discours politiques ou dans le domaine de l'éducation qui, soulignons-le, est le principal lieu où s'instaure une version officielle de tout événement historique³¹². Nous l'avons vu, l'appropriation de l'histoire par la société ne se fait pas seulement par des canaux traditionnels, mais également à travers des mythes, légendes, croyances et

³⁰⁸ Ricoeur, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, n. 248, (hiver 1996-1997), p. 7-16.

³⁰⁹ Le Roy Ladurie, Emmanuel, « Les voies de la nouvelle histoire », *Magazine Littéraire*, n. 164, (sept. 1980), p. 10-13.

³¹⁰ Ragon, Michel, « La mémoire des petites gens », *Magazine Littéraire*, n. 159, (juillet-août 1979), p. 17.

³¹¹ Smit, J.W., « History in Art », dans Freedberg, David et de Vries, Jan (eds.), *Art in History, History in Art : Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, (Santa Monica, CA : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), p. 18-19.

³¹² Bauvois-Cauchepin, Jeannie, *Enseignement de l'histoire et mythologie nationale*, p. 2.

lieux communs de mémoire³¹³, c'est-à-dire par des activités non liées à première vue à la sphère politique. Denis-Constant Martin, rappelons-le, a insisté sur l'utilité du concept des OPNI pour saisir les messages politiques qui se cachent dans les activités sociales³¹⁴. Ainsi, les allusions au passé dont ne tiennent pas toujours compte les politologues, peuvent être recelées dans ce genre d'activités. Parmi toutes les manifestations cataloguées comme des OPNI, nous tenons compte des activités artistiques qui véhiculent des discours sur l'histoire, et plus spécifiquement du cinéma en tant que moyen de distanciation et de retour sur le passé.

Pour reprendre les idées de Richard Cándida-Smith, la relation qu'entretiennent les artistes avec l'histoire prennent avant tout racine dans leur vécu : en plus, elle se nourrit et reçoit une influence décisive du passé³¹⁵; ce qui selon lui peut servir à former et à reproduire un discours attaché à l'identité et à la mémoire³¹⁶. Mentionnons ici que l'intérêt soulevé face à la relation entre l'histoire et les œuvres artistiques a donné naissance à une « approche historique » au sein des études en histoire de l'art³¹⁷.

³¹³ Thomasset, Alain, « Petit lexique », *Projet*, n. 248, (hiver 1996-1997), p. 91.

³¹⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 27.

³¹⁵ Cándida-Smith, Richard, « Introduction », dans Cándida-Smith, Richard (ed.), *Art and the Performance of Memory : Sounds and Gestures of Recollection*, (London ; New York : Routledge, 2002), p. 3.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Smit, J.W., « History in Art », p. 17.

3.2.1 Le cinéma et les questions historiques

En ce qui concerne le lien entre le cinéma et les discours sur le passé, Marc Ferro a mis en évidence le fait que les réalisateurs ont la capacité de s'approprier le discours de la culture populaire afin de proposer une lecture de l'histoire différente à celle des institutions³¹⁸. En effet, le cinéma peut être utilisé comme moyen d'aborder les événements historiques d'une nouvelle façon. Tel qu'exprimé par Robert A. Rosenstone, au-delà de la parole écrite, qui est l'instrument privilégié des historiens, la vision cinématographique devient un élément fondamental pour aborder des questions liées à l'histoire³¹⁹. De cette manière, la force des images représente une fenêtre efficace vers le passé³²⁰.

Les films deviennent ainsi des moyens de production de discours historiques et les réalisateurs savent qu'à travers le langage cinématographique, ils peuvent reconstruire et restituer la mémoire collective³²¹. De plus, certains d'entre eux se posent consciemment des questions jadis réservées exclusivement aux historiens à propos de l'importance des discours historiques³²². En conclusion, l'intérêt des créateurs du milieu cinématographique pour la réinterprétation du passé démontre

³¹⁸ Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, (Barcelona : Ediciones Ariel, 1993), p. 27.

³¹⁹ Rosenstone, Robert A., « Introduction », dans Rosenstone, Robert A. (ed.), *Revisioning History : Film and the Construction of a New Past*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1995), p. 6.

³²⁰ Parmi les auteurs qui s'intéressent au sujet, R. J. Raack va encore plus loin en affirmant que le cinéma est beaucoup plus puissant que la parole écrite au moment de faire allusion au passé; Raack, R. J., « Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians », *Journal of Contemporary History*, n.18, (July 1983), p. 416, 418.

³²¹ Amador Carretero, Pilar, « El cine como documento social : una propuesta de análisis », dans Díaz Barrado, Mario (ed.), *Imagen et Historia*, (Madrid : Marcial Pons, 1996), p. 114-115.

³²² Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past : the Challenge of Film to Our Idea of History*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995), p. 8.

qu'une multiplicité d'acteurs et d'espaces interviennent dans la création d'un récit sur le passé d'une société.

3.3 Le poids de l'histoire dans le cinéma espagnol de la transition

« La guerre civile a été une catastrophe, l'après-guerre pire encore : on a stoppé net tout un processus d'enracinement de la culture espagnole dans son passé. Et ce passé n'est pas le passé glorieux, idéalisé, qu'on nous a enseigné ».

*Carlos Saura*³²³

L'évocation du passé est présente dans toutes les époques du cinéma espagnol. Depuis l'arrivée du celluloïd dans ce pays, différents réalisateurs ont essayé d'élaborer un discours sur l'histoire par le biais de la caméra. Mais la période de transition vécue par l'Espagne dans les années soixante-dix a été particulièrement féconde en films à caractères historiques. Preuve du développement d'une pluralité d'opinions, de plus en plus visible à l'écran, le public a pu observer pendant cette période que l'histoire était fréquemment évoquée et de diverses manières³²⁴. Il y a eu d'une part des allusions au passé liées directement à la tradition franquiste; en ce sens, on s'est servi du cinéma afin de diffuser une image glorieuse de l'histoire espagnole et de souligner la « croisade » entamée par Franco contre les ennemis de la patrie³²⁵. La caméra était ainsi utilisée comme instrument de dénonciation des

³²³ Cité dans Brasó, Enrique, « Post-scriptum sur Ana y los lobos », *Positif*, n. 159 (mai 1974), p. 34.

³²⁴ Entrevue avec Josep Maria Caparrós, historien cinématographique et directeur du Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona. Barcelone, 21 octobre 2005.

³²⁵ Diez Puertas, Emeterio, *Historia social del cine en España*, (Madrid : Editorial Fundamentos, 2003), p. 297-304.

dangers reliés à l'adoption d'un système politique autre que le franquisme et, empreinte de la nostalgie de l'autorité de Franco, se positionnait contre les changements démocratiques³²⁶.

D'autre part, il y a eu un autre courant, formé cette fois par un groupe de réalisateurs conscients de l'importance de s'opposer à la vision officielle de l'histoire qui, lors de cette période politique décisive, a milité en faveur d'une réinterprétation du passé³²⁷. Le fait de constater la présence d'un discours sur les événements antérieurs dans les œuvres des cinéastes identifiés à ce courant soulève une question fondamentale à propos de la relation entre le septième art et les allusions au passé : en effet, force est de constater que même si un document cinématographique a comme objectif la reconstruction d'un fait historique, il possède inévitablement des caractéristiques propres à l'époque de sa réalisation³²⁸. C'est ce qui nous permet, dans le cas du cinéma de la transition, de cibler à la fois la volonté des réalisateurs de recréer le passé et d'en même temps effectuer un diagnostic de l'Espagne dans une période de pleine transformation³²⁹.

Bien que, pendant les presque quarante ans du franquisme, toute allusion qui pouvait aller à contrecourant de l'histoire officielle n'ait guère été officiellement

³²⁶ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, (Barcelona : Paidós, 2004), p. 93.

³²⁷ Hidalgo, Manuel, « El cine sobre la guerra civil durante los últimos años del franquismo », *Cinema 2002*, n. 43 (1978), p. 31.

³²⁸ Sánchez Noriega, José Luis, « Momentos significativos del cine histórico español : Hipótesis de trabajo sobre cine e Historia », dans VV.AA., *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la Historia (el caso español)*, (Salamanca : Consejería de Cultura y Turismo, 2004), p. 113.

³²⁹ Pérez, Pablo, « Entre la apertura, el búnker y la disidencia (Presencias de la historia en el cine español, 1970-1976) », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999), p. 69.

tolérée et bien qu'une lecture alternative de l'histoire ait été considérée aussi subversive et dangereuse que toute image liée à la sexualité³³⁰, on constate que la présence des références historiques au cinéma a toujours été un phénomène assez commun dans ce pays, même à cette époque.

Parmi les auteurs qui s'intéressent au développement du cinéma espagnol contemporain, certains avancent que la remémoration directe du passé dans plusieurs films de la transition a donné naissance à un genre cinématographique particulier³³¹. En langue française, celui-ci est connu sous le nom de « cinéma de récupération de la mémoire collective »³³². Ce cinéma s'insère dans le processus de transformation démocratique principalement à travers deux actions. D'abord, les cinéastes ont décidé de récupérer toute une gamme d'images cachées par le régime, lesquelles pouvaient mettre en doute toute la mythologie construite par le franquisme³³³. Ensuite, ils ont choisi d'explorer les principaux faits historiques des dernières décennies, notamment la guerre civile et les années d'après-guerre³³⁴. Ils ont ainsi démasqué les années de l'après-guerre et une bonne partie du franquisme afin de démontrer que sous les apparences d'une supposée époque d'harmonie et de prospérité, cette période de l'histoire espagnole avait plutôt été caractérisée par une féroce répression, une forte exclusion sociale et une pauvreté répandue dans presque toutes les couches de la population. Bref, la posture qu'ils ont adoptée avait pour but

³³⁰ Entrevue avec Pedro Olea, cinéaste espagnol. Madrid, 28 novembre 2005.

³³¹ García Fernández, Emilio C., *Historia ilustrada del cine español*, (Barcelona : Planeta, 1985), p. 267-269.

³³² Marti-Rom, J-M. et Lajeunesse, Jacqueline, « Le cinéma espagnol après Franco : de la politisation au désenchantement », *La revue du cinéma*, n. 361 (mai 1981), p. 83.

³³³ Ibid, p. 84.

³³⁴ Idem.

de représenter le conflit armé non pas comme un affrontement héroïque, mais comme une lutte fratricide aux conséquences néfastes pour tout le pays.

En somme, la critique des années de naissance et de consolidation du franquisme et la nouvelle vision de la guerre civile que les cinéastes de la transition espagnole ont imposées dans le but d'éclairer un passé contrôlé pendant plusieurs années par un système où les opinions alternatives étaient impossibles sont devenues deux grands axes de réinterprétation historique.

3.3.1 La guerre civile espagnole au grand écran pendant l'époque de la transition à la démocratie

Comme nous venons de le souligner, le thème de la guerre civile espagnole a eu une étroite relation avec le septième art. José Enrique Monterde et Esteve Riambau, deux des plus importants historiens du cinéma de ce pays, mentionnent que le conflit armé vécu dans la péninsule a été porté à l'écran à plusieurs époques et par différents courants idéologiques; pendant toute la durée du conflit, par exemple, les deux factions se sont servies du celluloïd afin de diffuser leurs visions des hostilités. Nous disposons même du point de vue sur cet affrontement de cinéastes provenant, entre autres, des États-Unis, de l'Allemagne, du Mexique, de l'Union Soviétique, de l'Italie, de la France³³⁵. Une fois que la guerre civile a été déclarée finie, les images cinématographiques liées à celle-ci n'ont pas cessé d'apparaître, en

³³⁵ Monterde, José Enrique et Riambau, Esteve, « La guerra de España vista por el cine : verdades y mentiras », *Cinema 2002*, n. 43 (1978), p. 26-28.

allant d'une évidente intention propagandiste de la part du franquisme à une réinterprétation de ce chapitre atroce de l'histoire espagnole pendant les années de la transition à la démocratie.

En tant qu'instrument de propagande favorisé par Francisco Franco, le cinéma officiel a trouvé dans la guerre civile un de ses sujets fétiches³³⁶. Nous l'avons déjà dit, le régime franquiste a décidé de manipuler les événements du conflit armé afin de présenter celui-ci comme une croisade contre les ennemis de la patrie. Cette représentation est devenue un des éléments fondamentaux de la mythologie franquiste³³⁷. Dans le cinéma officiel de l'époque, l'image du patriotisme et du courage de l'armée nationaliste servait d'une part à légitimer les causes du régime et, à l'inverse, à diaboliser toute allusion à la cause républicaine. De cette façon, la guerre civile était présentée par Franco non pas comme une tragédie nationale aux conséquences funestes, mais plutôt comme une action héroïque pour défendre la grandeur du pays contre ses ennemis.

Tandis que les autorités franquistes ne cessaient d'amplifier la perception de la division entre vainqueurs et vaincus, la scène intellectuelle espagnole a commencé à récupérer peu à peu une pensée qui allait devenir fondamentale pour la réconciliation nationale : le *cainisme*³³⁸. Cette idée développée par certains écrivains au moment même des affrontements les plus sanglants de la guerre civile insistait

³³⁶ Pour une analyse approfondie des sujets abordés par le cinéma franquiste, consulter : Taibo I, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio : historia de las películas franquistas*, (México, D.F. : CONACULTA, 2000).

³³⁷ Jordan, Barry et Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, (Manchester and New York : Manchester University Press, 1998), p. 17-19.

³³⁸ En espagnol, *cainismo*.

sur le caractère fratricide du conflit au lieu de signaler les différences idéologiques des protagonistes³³⁹. Ainsi, des auteurs célèbres, tels que Miguel de Unamuno et Antonio Machado, dénoncèrent la lutte entre frères de la même patrie. Ce message qui a réussi à transcender même les années les plus dures du franquisme transportait un message d'une importance extrême : la guerre civile avait été un échec pour tous³⁴⁰. Au fur et à mesure que l'opposition au franquisme se fit de plus en plus nombreuse et que la possibilité de vivre une transition de régime devint plus probable, le *caïnisme* se manifesta de plus en plus dans le milieu artistique espagnol. Cette vision tragique d'un des événements marquants de l'histoire du pays a également été assumée avec courage par le cinéma³⁴¹.

Même si le franquisme tolérait difficilement les allusions historiques de la part des réalisateurs qui ne faisaient pas partie de l'appareil cinématographique du régime, à partir de 1973, les cinéastes de l'opposition entreprirent d'effectuer une réinterprétation de la guerre civile et allèrent ainsi à contrecourant de l'histoire officielle³⁴². Parmi les principaux éléments qui ressortent dans les films proposant un nouveau visage du conflit armé, la présence à l'écran des secteurs républicains est remarquable. Auparavant relégués à l'oubli ou présentés comme des monstres par les cinéastes proches du régime, les sympathisants de la république apparaissent

³³⁹ Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, (Lanham, MD : Scarecrow Press, 1993), p. 3-6.

³⁴⁰ Ibid, p. 6.

³⁴¹ Le texte de Thomas G. Deveny nommé ci-haut constitue la plus importante étude du *caïnisme* sur la scène cinématographique espagnole.

³⁴² Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 93.

pour la première fois à l'écran comme des citoyens communs³⁴³. Un autre élément nouveau présent dans ces films est l'aperçu de la situation sociale et économique vécue par les Espagnols de l'époque. Enfin, les œuvres cinématographiques de la transition qui abordent la guerre civile insistent fréquemment sur l'impact du conflit à l'intérieur de la famille³⁴⁴.

Malgré le fait que l'évocation de la guerre civile dans le cinéma antifranquiste des années soixante-dix soit fréquente, certains films nous permettent de percevoir avec plus d'acuité l'importance accordée par les réalisateurs à la diffusion d'une vision du conflit éloignée des manipulations systématiques de la part des autorités franquistes.

Le film *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, est une des œuvres incontournables pour comprendre le type de débats à propos du passé controversé du pays, même s'il aborde la situation de l'Espagne à peine quelque temps avant le début de la guerre. Sorti en salle en 1976 et basé sur le roman du même titre de Camilo José Cela, *Pascual Duarte* raconte l'histoire de la vie criminelle d'un paysan de la Provence d'Estrémadure. À partir d'une enfance difficile caractérisée par la misère, le protagoniste vit une dégradation morale qui l'amènera à commettre plusieurs assassinats. Arrêté par la police, Pascual Duarte est condamné à la peine de mort et finalement exécuté.

Il est important de souligner que, pour illustrer les conditions difficiles et les tensions sociales de l'Espagne de l'époque, le réalisateur a décidé de situer son film

³⁴³ Hidalgo, Manuel, « El cine sobre la guerra civil durante los últimos años del franquismo », p. 31.

³⁴⁴ Idem.

à peine quelques années avant le début de la guerre civile, en dépit du fait que le roman se déroule au début du XXe siècle. D'après Virginia Higginbotham, cette œuvre est en quelque sorte un document ethnographique dont l'intention est de présenter l'intolérance et la corruption des structures sociales du milieu rural du pays³⁴⁵. Sur ce point, Carmen de Elejabeitia et Ignacio F. de Castro vont plus loin en affirmant que le film démasque certaines des véritables causes de la guerre civile : la propriété terrienne et les pressions dérivées des mauvaises relations entre les classes³⁴⁶.

Avec *Pascual Duarte*, Ricardo Franco va à l'encontre du discours franquiste qui affirme que l'Espagne de l'avant-guerre fut une société prospère et pacifique jusqu'au moment où la « menace communiste » est apparue³⁴⁷. Le cinéaste remet en question la vision d'un pays en harmonie et d'une supériorité morale en présentant un portrait d'une Espagne sous-développée et victime des différences idéologiques, image plus proche de la réalité de l'époque.

Une des caractéristiques de certains des films de la transition espagnole ayant comme sujet principal la guerre civile est de faire allusion à l'impact du conflit à l'intérieur des familles. Autant du côté républicain que de celui des sympathisants franquistes, les réalisateurs ont décidé d'aborder, à travers différentes œuvres, l'impact catastrophique de la guerre civile sur le noyau familial. Ainsi, dans *Retrato*

³⁴⁵ Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, (Austin: University of Texas Press, 1988), p. 109.

³⁴⁶ De Elejabeitia, Carmen, et De Castro, Ignacio F., « Prólogo », dans Franco, Ricardo, Lázaro, Emilio M., et Querejeta, Elías, *Pascual Duarte*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1977), p. 13.

³⁴⁷ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, (London : BFI Books, 1986), p. 128.

*de familia*³⁴⁸ et *Las largas vacaciones del 36*³⁴⁹, à travers deux histoires semblables, nous reconnaissons la même tendance à dénoncer les tragédies familiales engendrés par les hostilités. La représentation sur grand écran de ces tragédies fut un traitement cinématographique qui s'avéra efficace pour enlever toute charge héroïque à l'affrontement et pour amener les citoyens à l'interpréter plutôt comme une catastrophe nationale.

Retrato de familia (1976), d'Antonio Giménez-Rico, basé sur un roman de l'écrivain Miguel Delibes, illustre la souffrance produite par la guerre à l'intérieur d'une famille acquise à la cause nationaliste. Le film raconte l'histoire d'une famille bourgeoise qui habite une région contrôlée par l'armée franquiste, en plein milieu du conflit. Le père, un prospère commerçant, supporte discrètement la faction nationaliste sans trop intervenir afin de ne pas compromettre ses intérêts économiques. Tout bascule au moment où le seul fils de la famille décide de partir pour rejoindre les forces de Franco. À partir de ce moment, les membres de la famille feront tout pour empêcher son départ. Après l'annonce que son seul descendant est mort au combat, le père est envahi par la folie et décide de se suicider. Ainsi, à travers l'histoire d'une famille franquiste, Antonio Giménez-Rico propose toute une réflexion sur les dimensions tragiques de la guerre et sur le caractère funeste du conflit pour toute l'Espagne. Nous devons souligner

³⁴⁸ *Portrait de famille*

³⁴⁹ *Les longues vacances de l'année 36*

l'importance acquise par *Retrato de familia*, le premier film abordant la guerre civile après la mort de Franco³⁵⁰, dans une époque caractérisée par l'incertitude.

Selon Román Gubern, l'objectif principal de *Retrato de familia* est d'élaborer un discours sur l'impact tragique de la guerre civile à l'intérieur d'un secteur pro franquiste, plutôt que de continuer sur la voie de l'apologie nationaliste et la persistance à nommer « croisade » ce qui était avant tout une guerre fratricide³⁵¹. Mentionnons aussi que *Retrato de familia*, en plus de susciter de la controverse du côté des supporters de Franco à cause de la désacralisation du conflit, a aussi provoqué les protestations de plusieurs secteurs de la société espagnole à cause des références directes à la vie sexuelle de l'époque³⁵². Or, cette façon de montrer certains aspects sexuels des personnages n'était en quelque sorte que la conséquence du fait que le film abordait avec plus de réalisme, une période jadis manipulée et divinisée par le régime franquiste.

Située elle, du côté républicain du conflit, la trame de *Las largas vacaciones del 36* (1976) se présente comme la contribution de Jaime Camino pour une réinterprétation du passé espagnol. Né à Barcelone en 1936, Camino raconte dans son film l'histoire d'un groupe de familles catalanes surprises par la guerre dans un centre touristique. Supposant qu'il s'agit là seulement d'un événement de courte durée, les individus, pour la plupart sympathisants de la cause républicaine,

³⁵⁰ Méndez Leite, Fernando, « El cine español en la Transición », dans VV.AA. *Cine español 1975-1984, Murcia 1984*, (Murcia : Universidad de Murcia, 1985), p. 16.

³⁵¹ Gubern, Román, *1936-1939 : La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, (Madrid : Fílmoteca Española, 1986), p. 168-169.

³⁵² De España, Rafael, « Images of the Spanish Civil War in Spanish Feature Films, 1939-1985 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 6, n. 2, (1986), p. 231.

attendent la fin des hostilités. Au fur et à mesure que le temps passe, ils réalisent que leurs vacances deviendront en réalité un séjour obligé dans des conditions de plus en plus difficiles ; les tensions monteront et ils se retrouveront vite écartelés entre l'impuissance et l'engagement politique. Basée sur les propres expériences familiales du réalisateur³⁵³, l'œuvre apporte un éclairage sur deux aspects traditionnellement camouflés par le régime de Franco : d'une part, elle dévoile publiquement comment la guerre a engendré des conditions de vie difficiles même chez ceux qui ont vécu loin des balles³⁵⁴ ; d'autre part, et tel qu'exprimé par Manuel Gutiérrez Aragón, un des scénaristes du film, l'œuvre a été conçue avec l'intention de montrer le vrai visage des républicains catalans modérés. Le film les montre non pas comme des barbares fanatiques proches du communisme soviétique, figure souvent évoquée par les franquistes, mais plutôt comme issus d'une tradition libérale et avec une identité nationale distincte³⁵⁵. En plus de rendre public le portrait de plusieurs Catalans supporteurs de la république, l'œuvre a été la première à présenter le drapeau de cette faction de la guerre, un symbole interdit aux yeux des Espagnols pendant environ quarante ans³⁵⁶.

Même si les références à la faction républicaine sont fréquentes dans sa trame, *Las largas vacaciones del 36* veut surtout illustrer la tragédie quotidienne

³⁵³ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, (Denver : Arden Press, 1985), p. 151.

³⁵⁴ Payán, Miguel Juan, *Las cien mejores películas españolas de la historia del cine*, (Madrid : Cacitel, 2004), p. 113.

³⁵⁵ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

³⁵⁶ Entrevue avec José Enrique Monterde, professeur du département d'Histoire de l'art de l'Universitat de Barcelona et critique cinématographique. Barcelone, 20 octobre 2005.

produite par le conflit au-delà de la division entre les vainqueurs et les vaincus. D'où la vision panoramique du drame de milliers de familles en sol espagnol, sur le front ou non, supportant la cause nationaliste ou adhérant à la république. En 107 minutes, Jaime Camino rend compte, sans faire appel aux métaphores ou aux doubles messages, de la lutte fratricide, qui continuait à déranger les consciences des citoyens espagnols même en plein milieu de la transition à la démocratie.

Une fois la guerre finie, le régime franquiste a été instauré en Espagne. Tel que nous l'avons souligné dans les pages précédentes, Franco a effectué une manipulation historique des faits entourant le conflit armé. De la même façon, il allait mettre en place toute une stratégie dans le but de cacher les aspects les plus durs de l'après-guerre, voulant ainsi donner une légitimité à son régime, qu'il disait être basé sur le bien-être économique et la défense de la morale et de l'ordre public.

3.3.2 L'Espagne et la manipulation historique sur l'après-guerre : le cinéma et la réalité cachée des années les plus dures du franquisme

À la fin de la guerre civile, l'Espagne avait perdu environ un demi-million de citoyens à cause des affrontements, sans compter les victimes causées par la faim et les épidémies au sein de la population civile ainsi que le nombre considérable d'Espagnols condamnés à quitter leur pays³⁵⁷. Nous devons souligner que l'après-guerre a été caractérisée par une répression féroce contre les survivants du côté

³⁵⁷ Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, p. 40

républicain, lesquels passèrent abruptement du côté de la clandestinité et eurent à souffrir de toutes sortes de persécutions. Tel qu'expliqué par Paul Preston, le début du franquisme a eu lieu à l'intérieur d'une économie dévastée dû au manque de main d'œuvre et de matières premières et les élites qui avaient supporté Franco ont su en tirer un grand profit³⁵⁸. Pendant ce temps, la campagne espagnole voyait baisser considérablement sa production et payait cher le prix du conflit³⁵⁹. Par ailleurs, les conditions de vie dans les grandes villes devenaient très difficiles à cause de la mauvaise distribution de la nourriture, de la présence d'un marché noir et de la destruction des infrastructures³⁶⁰.

Afin de palier aux conditions de vie difficiles pour des millions d'Espagnols et dans le but de détourner l'attention des inégalités entre les différents secteurs et de la violence systématique faite aux non-sympathisants du régime, l'appareil franquiste a décidé de mettre en place toute une stratégie afin de diffuser une « culture de l'évasion »³⁶¹ capable de détourner l'attention des citoyens des grands problèmes nationaux. La mise en place de cette série de mesures avait comme objectif d'éloigner les gens des affaires politiques et de les reléguer à la sphère privée par le divertissement³⁶². Par le biais de la « corrida », du soccer, des émissions de radio, du cinéma officiel, de la loterie d'État et des romans à l'eau de rose, le régime franquiste essayait de cacher la misère et la répression généralisée.

³⁵⁸ Preston, Paul, *El triunfo de la democracia en España*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001), p. 45-46.

³⁵⁹ Ibid, p. 45.

³⁶⁰ Carr, Raymond et Fusi, Juan Pablo, *Spain : Dictatorship to Democracy*, (London ; Boston : G. Allen & Unwin, 1979), p. 94-95.

³⁶¹ Ibid, p. 118.

³⁶² Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, p. 45.

Raymond Carr et Juan Pablo Fusi expliquent cette façon de masquer les problèmes de la part des autorités franquistes :

« Football, bullfighting, kiosk literature, radio shows, the cinema, were all part of the culture of evasion, casting its “artificial silence” around the real problems of a pauperized country»³⁶³.

Pendant des années, cette « culture de l'évasion » a permis au régime de camoufler la situation réelle du pays et de présenter une image plutôt festive et pacifique de la société espagnole grâce à l'ordre et à la prospérité supposément fournis par le franquisme. Avec les luttes à l'intérieur du régime, la consolidation de l'opposition à Franco et la possibilité de provoquer un changement dans le système politique, certains cinéastes ont réalisé qu'il était d'une extrême importance de démasquer les véritables conditions de vie durant les années les plus dures du franquisme, dans le but de lui enlever une de ses grandes sources de légitimité, ainsi que pour resituer le cinéma non pas comme un instrument de propagande officiel, mais comme un terrain de réflexion historique. Jadis employé par les autorités franquistes comme un élément de distraction dans une époque véritablement difficile pour la population espagnole, le septième art va être utilisé dans la transition justement pour rendre compte des difficultés sociales et économiques de l'Espagne des temps les plus durs du franquisme, qui étaient occultées systématiquement par le régime.

³⁶³ Carr, Raymond et Fusi, Juan Pablo, *Spain : Dictatorship to Democracy*, p. 122.

Un des films qui aborde le mieux la situation de l'après-guerre est *El espíritu de la colmena*³⁶⁴ (1973), de Víctor Erice. Considérée comme une des grandes œuvres cinématographiques espagnoles de tous les temps, le film d'Erice raconte, dans un style cryptique et hautement poétique, la vie d'une famille pro-républicaine dans la campagne castillane du début des années quarante. Le père, un ancien universitaire, consacre son temps à ses activités intellectuelles ; la mère ne cesse d'avoir la nostalgie du passé et d'écrire des lettres à un personnage énigmatique qui se trouve dans un camp de réfugiés en France, tandis que les deux fillettes fréquentent l'école du village et sont fascinées par le mythe de Frankenstein au cinéma. À un moment donné, les gamines confondent le monstre avec un soldat républicain fugitif, lequel est exécuté par les autorités franquistes. La vie de la famille se déroule ainsi entre la mélancolie et le secret. Pour Jaime Pena, le film illustre bien comment le sentiment de tristesse et de désespoir imprègne le paysage social espagnol, d'une véritable « esthétique de la défaite »³⁶⁵.

Le film d'Érice est profondément ancré dans le silence; ce silence, d'après l'aveu même du réalisateur, évoque un sentiment qu'il a ressenti dans son enfance entouré qu'il était, durant la post guerre par le mutisme introspectif d'une population qui avait été traumatisée par des événements horribles³⁶⁶. Les images sont le reflet,

³⁶⁴ *L'esprit de la ruche*

³⁶⁵ Pena, Jaime, *El espíritu de la colmena. Estudio crítico*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004), p. 56.

³⁶⁶ Morgan, Rikki, « Victor Erice : Painting the Sun », *Sight and Sound*, v. 3, n. 4 (Spring 1993), p. 27.

jusqu'à un certain point, d'une société qui a dû apprendre à se taire, à disparaître, à passer dans la clandestinité³⁶⁷.

À part le climat de solitude et de secret caractéristique des premières années du franquisme, le cinéaste ne perd pas l'occasion de projeter certaines scènes dans le but d'élaborer une critique directe du régime. Dans une partie du film, un célèbre poème écrit en galicien est lu à l'école du village en castillan afin de souligner le caractère monolingue et répressif du franquisme³⁶⁸. De plus, le père de famille doit s'informer de la situation internationale à travers les ondes d'une radio internationale à cause de la censure des médias espagnols³⁶⁹. Virginia Higginbotham interprète, dans ces scènes, l'intention de dénoncer les grandes pertes intellectuelles produites par le conflit armé³⁷⁰. Nous devons ajouter en dernier lieu que *El espíritu de la colmena* est un des premiers films espagnols à présenter à l'écran la figure du maquisard : le membre de la guérilla antifranquiste des premières années de l'après-guerre³⁷¹. Original, subversif et hautement apprécié par la critique, le film d'Erice s'est affirmé avec le temps comme une des œuvres décisives de la transition espagnole.

En 1975, Pedro Olea présente *Pim, Pam, Pum ..., ¡Fuego!*, une des grandes productions cinématographiques destinées à rendre compte de la vie des années de l'après-guerre en sol espagnol. Le film raconte l'histoire de Paca, une ballerine de

³⁶⁷ Arocena, Carmen, *Victor Erice*, (Madrid : Cátedra, 1996), p. 89-90.

³⁶⁸ Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 207.

³⁶⁹ Idem.

³⁷⁰ Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, p. 116-117.

³⁷¹ À propos de la figure du maquisard dans le cinéma espagnol, consulter : Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, p. 95-122.

cabaret qui décide d'aider un maquisard en le cachant dans la chambre qu'elle partage à Madrid avec son père handicapé à cause de blessures subies au combat. Obligée de survivre dans les conditions économiques difficiles de l'époque, Paca se fait harceler par un important trafiquant du marché noir. Quand celui-ci se rend compte de la liaison de la ballerine avec l'ancien soldat républicain, il décide de tuer le couple.

Le film a été fréquemment mentionné comme une véritable réussite au niveau historique, en raison du souci d'Olea de recréer chaque petit détail de la vie madrilène de l'après-guerre. John Hopewell commente l'extraordinaire travail du réalisateur pour présenter à l'écran la dure situation des habitants de la capitale espagnole :

« Olea achieves a splendid period reconstruction in shabby blues and browns of the hunger, cold, rationing, war cripples and defeatism of Madrid in the 40s »³⁷².

En effet, le film insiste sur les difficultés de vie quotidienne de beaucoup d'Espagnols pendant le début du régime, un aspect caché systématiquement par les autorités franquistes. Parmi les souffrances et besoins au sein de la population, *Pim, Pam, Pum ...*, *¡Fuego!* aborde directement l'importance de la nourriture à l'époque. Le prix pour la payer, les péripéties pour l'obtenir, les profits pour la trafiquer, entre autres aspects sont évoqués à l'écran par Pedro Olea. Tel qu'affirmé par Thomas G.

³⁷² Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, p. 110.

Deveny, le film nous montre la valeur incommensurable des aliments durant l'après-guerre³⁷³.

En plus de montrer ouvertement les dures conditions de vie de millions de familles espagnoles, Pedro Olea dénonça également, à travers ses images, les profits du marché noir et d'autres affaires commerciales qui ont été dans plusieurs cas à l'origine de certaines fortunes du côté des supporteurs de Franco³⁷⁴. L'intérêt de *Pim, Pam, Pum ...*, *¡Fuego!* vient du fait qu'il nous donne un aperçu de deux des visages de l'après-guerre de l'Espagne : d'une part, la pauvreté, la répression et la faim quotidienne pour beaucoup de citoyens et, d'autre part, les profits du trafic et le divertissement dans la vie de nuit pour quelques autres³⁷⁵. Malgré les décennies qui se sont écoulées entre la date de sa sortie et les événements évoqués à l'écran, le film a provoqué la colère de certains secteurs du franquisme qui se sentaient visés par quelques-uns de ses personnages³⁷⁶.

Pim, Pam, Pum ..., *¡Fuego!* et les autres œuvres abordées dans ce chapitre servent à illustrer le rôle du cinéma de la transition espagnole comme moyen de réinterprétation historique. La vision de la guerre civile comme étant davantage liée à un conflit fratricide qu'à un exploit héroïque, en même temps que la démystification des années les plus dures du franquisme représentent deux points fondamentaux pour comprendre l'intention de quelques cinéastes qui voulaient démasquer l'histoire officielle et présenter au public espagnol une relecture des

³⁷³ Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, p. 128.

³⁷⁴ Entrevue avec Pedro Olea.

³⁷⁵ Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, p. 145.

³⁷⁶ Entrevue avec Pedro Olea.

événements du passé. Tel qu'affirmé par Josep Torrell, bien que certains réalisateurs aient créé un nouveau forum pour la réflexion historique pendant la transition, leur principal mérite demeure d'avoir réussi à transformer la vision du passé en la présentant sous un angle résolument différent de celui qui avait été stratégiquement adopté par les autorités franquistes dans le but de manipuler la population³⁷⁷.

On peut déduire de notre analyse du déroulement de la transition espagnole que le silence des élites politiques en regard de l'Histoire s'explique par le fait qu'ils ne voulaient pas compromettre les accords et négociations, ce qui aurait pu mettre en jeu leurs acquis. On voit aussi que compte tenu de l'importance des faits historiques et de leurs conséquences dans le processus de transition, un discours alternatif s'est développé entre les membres de la population, en dépit du fait que les autorités aient niés officiellement son existence. Le milieu cinématographique, notamment, s'est préoccupé, dans une époque de transformation permanente des institutions politiques, de présenter à l'écran des sujets de réflexion qui permirent aux Espagnols de se détacher d'un lourd passé hérité du franquisme et de construire une société démocratique. Nous sommes d'avis que toutes ces constatations justifient l'emploi de la notion d'OPNI qui vise à aborder le politique à partir des différentes manifestations de la pensée citoyenne³⁷⁸.

L'étude des phénomènes entourant les références au passé dans le cinéma espagnol de la transition nous amène à réfléchir en science politique sur

³⁷⁷ Torrell, Josep, « Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999), p. 79-80.

³⁷⁸ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 44.

l'importance des discours autres que ceux qui ont déjà été abordés auparavant dans la discipline historiques, qui ont lieu lors des changements de régime. Au-delà de l'impact de l'histoire sur les institutions ou de la recherche d'une « justice transitionnelle », nous pouvons trouver aussi dans la sphère artistique un terrain fécond expliquant comment certains acteurs à peine évoqués par les transitologues expriment des idées relatives à la mémoire. Ceci nous permet d'observer une autre dimension qui peut accompagner les transformations politiques dans un pays en particulier.

CHAPITRE IV : LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LA TRANSITION ESPAGNOLE

Nous avons abordé dans les chapitres précédents l'usage de certains genres cinématographiques comme instruments politiques durant un changement démocratique. Le développement d'un cinéma de type métaphorique, l'appel au comique comme mode d'expression politique et la lecture alternative du passé espagnol par le biais de la caméra ont été analysés afin de montrer le rôle politique joué par certains cinéastes dans les années de la transition espagnole. Dans chacune de ces différentes formes de diffusion cinématographique qui ont été adoptées lors de cette époque cruciale pour le pays, nous pouvons identifier le recours à la fiction comme élément de manifestation politique. En effet, autant dans les films métaphoriques que dans la comédie et que dans le « cinéma de récupération de la mémoire collective », le canal d'expression politique se trouve dans la fiction et dans ses images, ses trames et ses scénarios

Toutefois, on peut repérer d'autres formes d'action politique, dans le cinéma de la transition. D'où notre intérêt pour le cinéma documentaire de cette époque sur lequel nous nous pencherons dans ce chapitre. Certes, le documentaire espagnol de la transition a servi de miroir aux transformations vécues par la société du pays et il a été utilisé autant comme instrument de critique contre l'ancien régime que comme appui au changement démocratique. Sur ces points, il adopte les mêmes positions que les œuvres fictionnelles dont nous avons parlées précédemment. Ce qui

distingue cependant son rôle politique est son usage des images tirées directement du réel, en plus du fait qu'il aborde certains sujets particuliers à l'écran. Tout cela lui a conféré des caractéristiques propres par rapport aux autres modes d'expression cinématographique de ces années. Par ailleurs, il est important de mentionner que le cinéma documentaire a vécu le même genre de transformation radicale sur la scène sociale que les films de fiction : en passant d'un instrument de propagande favori du franquisme à un espace de critique ouverte contre celui-ci, et de promotion de la cause démocratique.

Dans ce quatrième chapitre, nous référant au cadre conceptuel des OPNI, et dans le but de faire la démonstration d'une forme d'action politique distincte de celle reliée aux genres cinématographiques évoqués dans les chapitres précédents, nous examinerons en premier lieu, en quoi l'usage des images réelles se distingue de celles des genres fictionnels. Nous aborderons ensuite la question du lien entre les documentaires et les changements de régime, concentrant notre attention sur le contexte de la transition espagnole. Dans la dernière partie consacrée entièrement à l'aspect politique du documentaire espagnol de l'époque, nous étudierons en profondeur l'œuvre de Basilio Martín Patino, le cinéaste de référence de cette période, considéré comme le plus important documentariste des années soixante-dix et un des cinéastes espagnols les plus politisés. Ainsi, nous nous proposons d'illustrer l'importance du documentaire pendant la transition en Espagne et d'en démontrer les caractéristiques d'un point de vue politique afin de comprendre l'influence qu'a eu ce genre cinématographique dans les transformations politico-

institutionnelles de ce pays. Nous verrons les liens qui existent entre l'usage des images non fictives par les documentaristes et les débats à propos de l'appropriation et le développement de la « réalité politique » de la transition.

4.1 Le cinéma documentaire : un langage politique particulier

Nous avons établi, en recourant au concept des OPNI, que la participation au niveau politique peut se dérouler à travers l'activité artistique et de différentes manières. Ainsi, le cinéma documentaire fournit un terrain fécond pour la diffusion de messages d'ordre politique, en raison de ses caractéristiques particulières, notamment son usage d'images non fictives.

Tel que souligné par Denis-Constant Martin, il existe plusieurs manières de s'aventurer dans la complexité du politique³⁷⁹. Le documentaire cinématographique s'insère dans cette quête d'investigation des nouveaux modes de diffusion de messages politiques. On constate, par exemple que ce genre de cinéma, profitant des possibilités visuelles offertes par l'image, tente de se tailler une place sur le terrain traditionnellement réservé à la parole écrite – qui a été le moyen de diffusion politique le plus utilisé jusqu'aux dernières décennies –³⁸⁰. En effet, bénéficiant d'un ensemble de recours techniques et discursifs, les documentaristes peuvent faire

³⁷⁹ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 15.

³⁸⁰ Gourévitch, Jean-Paul, *La politique et ses images*, (Paris : Edilig, 1986), p. 53-72.

appel à un point fondamental des OPNI : le développement d'un langage particulier dans le but de participer à une forme innovatrice dans l'action politique³⁸¹.

Comparé à d'autres genres cinématographiques, le documentaire bénéficie de caractéristiques qui le lient fondamentalement à une activité informative en même temps que créative³⁸², située dans une « zone grise » entre l'art et le journalisme³⁸³. Cet aspect permet au documentaire d'être en contact permanent avec d'autres sphères sociales au-delà de celle consacrée à la création artistique. En effet, l'interaction entre ces sphères incite les documentaristes à imaginer différentes manières d'évoquer le politique. Dans le même ordre d'idées, Jean Pichette affirme que le documentaire constitue un acteur essentiel afin de proposer un regard réfléchi sur le monde de même qu'une action politique sur celui-ci³⁸⁴.

Afin de découvrir cette forme non conventionnelle d'action politique, nous devons nous concentrer sur la façon dont le langage du documentaire est composé. Pour cela, nous nous pencherons sur les techniques de production des œuvres documentaires, lesquelles sont importantes pour la compréhension du recours à la non fiction comme instrument d'expression politique dans le monde du cinéma.

³⁸¹ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 23.

³⁸² Pâquet, André, « Un préalable », *24 images*, n. 124 (automne 2005), p. 14.

³⁸³ Bluem, William A., « The Documentary Idea : A Frame of Reference », dans Meran Barsam, Richard (ed.), *Nonfiction Film : Theory and Criticism*, (New York : Dutton, 1976), p. 76.

³⁸⁴ Pichette, Jean, « Le documentaire : un apprentissage du regard », *24 images*, n. 115 (été 2003), p. 23.

4.1.1 Le cinéma documentaire et l'usage d'images tirées de la réalité

« Le cinéma peut aussi être vérité »

*José Luis Borau*³⁸⁵.

Le cinéma documentaire partage avec les autres genres cinématographiques la capacité d'attirer l'attention visuelle du spectateur, mais il se caractérise par l'usage systématique d'images réelles. De plus, il faut souligner que l'usage de séquences non fictives pour diffuser un message politique découle de la capacité des œuvres artistiques de construire un discours sur la réalité³⁸⁶. En outre, ce qui est à retenir, pour bien situer notre étude dans le cadre spécifique des OPNI, la façon dont elles peuvent proposer la reconstitution du réel à des fins politiques³⁸⁷. Le documentaire est donc un objet idéal pour comprendre les débats faisant appel aux images non inventées dans le but de bâtir un récit politique particulier³⁸⁸.

Depuis sa naissance, le documentaire a été au centre des discussions des théoriciens du cinéma car il remet en question certaines dichotomies - vérité et fiction, authenticité et mensonge, réalité et mise en scène³⁸⁹. En effet, la controverse autour de la place du réel dans ce genre cinématographique est illustrée dans les

³⁸⁵ « El cine también puede ser verdad »; cité dans Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1996), p. 129.

³⁸⁶ Edelman, Murray, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, p. 5

³⁸⁷ Martin, Denis-Constant, « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés) », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 83.

³⁸⁸ Ward, Paul, *Documentary : the Margins of Reality*, (London : Wallflower, 2005), p. 31-34.

³⁸⁹ Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, (Paris : Flammarion, 2004), p. 219.

différentes appellations : *cinéma-vérité*, *film de vie*, *cinéma-œil*, *cinéma direct*, *living camera*, *document vie*, entre autres³⁹⁰.

Malgré l'usage systématique des images tirées de la réalité, le documentaire, de la même manière que les autres genres cinématographiques, n'a pas la possibilité de transposer le réel à l'écran. Les discours qu'il présente sont construits par les réalisateurs, et transportent des intentions bien identifiées. Comme l'affirme André Pâquet, toute reproduction de la réalité, dans le monde du cinéma, implique une forme ou une autre de mise en scène³⁹¹. Malgré l'intention d'« enregistrer » la réalité, les documentaristes ont la liberté de choisir les images, ils doivent opter pour un certain montage qui sera fondamental dans l'œuvre et manipuler des questions d'ordre temporel³⁹². Cette instrumentalisation du documentaire est bien expliquée par le théoricien cinématographique espagnol Santos Zunzunegui. Pour lui, il est faux de prétendre qu'un documentariste aspire à reproduire la réalité de la façon la plus fidèle sans aucune intention à priori ; au contraire, il va créer une œuvre à partir d'un jugement sur le monde qui sous-tend des prémisses cinématographiques et politiques bien définies³⁹³.

L'intérêt que soulève le documentaire en tant que véhicule d'idées utilisant des images réelles, nous invite à évoquer des questions d'ordre épistémologique dans cette partie de notre recherche. Au-delà d'une quête de vérité, ce genre

³⁹⁰ Ibid, p. 223.

³⁹¹ Pâquet, André, « Un préalable », p. 13.

³⁹² Gauthier, Guy, *Le documentaire : un autre cinéma*, (Paris : Nathan, 1995), p. 14 ; Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, (Bruxelles : De Boeck, 2000), p. 15.

³⁹³ Zunzunegui, Santos, « Documento, memoria... », *Contracampo*, n. 9, (février 1980), p. 12.

cinématographique présente avant tout un discours de représentation du réel, c'est-à-dire que même si les cinéastes se servent des images non fictives, leurs œuvres traduisent une influence personnelle au moment de leur traitement et de leur construction. C'est ce questionnement au sujet de la réalité et de ses interprétations possibles qui nous fait lier le cinéma au journalisme. La relation entre ces deux sphères distinctes, à première vue, passe par le volet multidisciplinaire des OPNI, qui opère une ouverture sur d'autres champs ainsi que sur d'autres instruments méthodologiques dans le but de comprendre avec rigueur l'objet étudié³⁹⁴.

Murray Edelman signale les ressemblances entre les médias et les œuvres d'art, notamment au niveau de leur capacité mutuelle de pouvoir élaborer une construction de la réalité³⁹⁵. En effet, tant le documentaire que les productions des médias possèdent cette particularité de pouvoir se servir des images non fictives pour bâtir un discours sur le monde réel. Si le journalisme est en quelque sorte l'art d'exhiber une réalité spécifique³⁹⁶, le cinéma documentaire essaie aussi de se présenter comme « une empreinte directe du monde réel »³⁹⁷, comme un témoignage authentique d'un événement donné. En ayant comme caractéristique fondamentale l'absence totale d'acteurs à l'écran³⁹⁸, ce genre cinématographique aspire, plus que la fiction, à être considéré comme un cinéma d'élucidation³⁹⁹.

³⁹⁴ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 40.

³⁹⁵ Edelman, Murray, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, p. 2.

³⁹⁶ Tuchman, Gaye, *Making News : A Study in the Construction of Reality*, (New York : Free Press, 1978), p. 12.

³⁹⁷ Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 13.

³⁹⁸ Gauthier, Guy, *Le documentaire : un autre cinéma*, p. 3-5.

³⁹⁹ Breschand, Jean, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, (Paris : Cahiers du cinéma, 2002), p. 3.

Au-delà des instruments traditionnels de diffusion du politique, documentaires et productions journalistiques se positionnent comme des canaux qui aspirent à proposer des interprétations particulières de la réalité en même temps qu'ils cherchent à devenir des nouveaux espaces de signification. C'est là une des caractéristiques fondamentales des OPNI⁴⁰⁰.

Ainsi, la relation entre les médias et le cinéma documentaire se manifeste surtout dans la façon dont les discours sur la réalité peuvent être élaborés et exposés publiquement, à condition que seules des images non fictives soient utilisées. Tant les documentaristes que les journalistes partagent ce supposé « compromis » entre le monde véritable et celui de la mise en scène de cette réalité. Loin de nous retrouver devant un enregistrement passif du réel, nous sommes témoins d'un travail élaboré par les documentaristes pour construire du sens⁴⁰¹.

Mais l'instrumentalisation des images du réel n'est pas une activité réservée uniquement aux documentaristes. La construction de la réalité politique est en fait un des thèmes fondamentaux du champ de la communication politique⁴⁰². En effet, la question entourant la « réalité politique » provoque certains débats dans notre discipline. Selon Nimmo et Combs, notre conception de la politique est rarement le produit de l'expérience directe de cette sphère mais plutôt le résultat des perceptions filtrées et orientées par les médias⁴⁰³. Dans ce processus, le monde politique

⁴⁰⁰ Martin, Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », p. 23.

⁴⁰¹ Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, p. 232.

⁴⁰² Gerstlé, Jacques, *La communication politique*, (Paris : A. Colin, 2004), p. 137-140.

⁴⁰³ Nimmo, Dan et Combs, James E., *Mediated Political Realities*, (New York : Longman, 1983), p. 2.

s'approprie certaines images non fictives afin de donner forme à un discours particulier. À travers la publicité gouvernementale, les campagnes électorales, le *clip politique*, entre autres, les politiciens construisent et font circuler leur propre vision de la réalité politique⁴⁰⁴.

Par sa capacité de créer des discours en se servant de ses caractéristiques spécifiques, le documentaire peut servir comme instrument de diffusion d'idées à l'écran dans différents événements politiques. Un des moments propices pour que les documentaristes interviennent sur le monde politique par le biais de leurs œuvres est lors d'un processus de transition de régime dans un pays particulier. Nous nous pencherons maintenant spécifiquement sur les liens qui unissent ce genre cinématographique et les transitions politiques.

4.2 Le documentaire cinématographique et les changements de régime

Les études sur la relation entre le documentaire et les changements de régime sont quasiment inexistantes dans notre discipline⁴⁰⁵. Du côté des études cinématographiques, l'intérêt envers le rôle politique du documentaire se situe

⁴⁰⁴ Ibid, p. 2-5. Quant à l'usage du *clip* dans la sphère politique, consulter: Gourévitch, Jean-Paul, « Le clip politique », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 105-120.

⁴⁰⁵ Manuel Trenzado Romero parle rapidement du cinéma documentaire comme instrument idéologique mais également comme élément de lutte antiautoritaire. À ce sujet, consulter: Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*, p. 62-77, 273-283.

principalement vis-à-vis du rapport entre celui-ci et la propagande idéologique⁴⁰⁶. Toutefois, certains textes évoquent sous différents aspects le lien entre ce genre cinématographique et les transitions politiques.

En premier lieu, soulignons la capacité du documentaire d'instituer un espace de création pour traiter de la réalité politique⁴⁰⁷. Comme n'importe quel moyen de communication, le cinéma de type documentaire peut servir de forum pour présenter les événements marquants, dans une forme innovatrice. En deuxième lieu, les documentaires de la transition, de la même manière que les écrits des journalistes, ont le pouvoir de rendre visibles des problématiques jadis censurées⁴⁰⁸. Il s'agit, dans un certain sens, d'utiliser les possibilités du documentaire pour donner, par exemple, une voix aux courants politiques marginalisés⁴⁰⁹. Mentionnons, en troisième lieu, le pouvoir qu'ont les documentaristes d'évoquer les nouvelles formes d'identité et les nouveaux comportements sociaux qui apparaissent durant la transition⁴¹⁰. Le cinéma documentaire peut donc servir d'espace de promotion pour des valeurs fondamentales de la vie en démocratie telles que la pluralité et la tolérance. Néanmoins, l'ouverture à la diversité implique la possibilité d'observer à l'écran des œuvres documentaires favorables à la survie du régime autoritaire et qui s'affichent ouvertement à caractère nostalgique lors de la phase

⁴⁰⁶ À ce propos, consulter : Gauthier, Guy, *Le documentaire : un autre cinéma*, (Paris : Nathan, 1995), et Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, (Bruxelles : De Boeck, 2000).

⁴⁰⁷ Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1997), p. 29.

⁴⁰⁸ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, (Bloomington : Indiana University Press, 2001), p. 1-2.

⁴⁰⁹ Ibid, p. 152.

⁴¹⁰ Ibid, p. 153.

finale de la transition. Finalement, une véritable pluralité dans les sujets abordés et dans les formes employées par les documentaristes permet de parvenir à une libéralisation réelle de ces moyens de communication, jadis au service de la propagande officielle mais devenus, au fil du temps, des lieux d'action anti autoritaire. Ainsi, la réalité est abordée selon une autre optique, les images du quotidien acquièrent d'autres sens et la population se libère du discours unique.

Bien que l'étude des intentions politiques des documentaristes ait été à peine évoquée dans notre discipline, l'analyse du documentaire espagnol de la transition va nous permettre de constater l'usage politique de ce genre cinématographique dans cette période décisive de l'histoire de ce pays.

4.2.1 Le documentaire espagnol : de la propagande à la lutte démocratique

Comme d'autres genres cinématographiques, le documentaire espagnol a subi une transformation significative à travers le temps. Nous l'avons vu, cette métamorphose s'est manifestée sur le terrain du politique, par le passage de son instrumentalisation systématique en faveur des intérêts franquistes à son rôle contestataire et proche des demandes démocratiques. En effet, bien que le documentaire ait représenté à l'écran l'élément de propagande le plus actif du franquisme, ce genre cinématographique s'est transformé au fil du temps en un moyen important de support démocratique.

Avant d'expliquer la relation entre le cinéma documentaire et la transition espagnole, il est important de faire allusion aux liens entre celui-ci et le franquisme. En décembre 1942, les autorités créent «Noticiarios y Documentales Cinematográficos»⁴¹¹, connu plus tard sous le nom de NO-DO⁴¹². Cet organisme s'est peu à peu consolidé comme un des piliers de la propagande franquiste. Il s'agissait d'un centre de production de documentaires et d'émissions hebdomadaires de nouvelles projetées obligatoirement sur tous les écrans du territoire espagnol⁴¹³. D'après Rafael Tranche, nous pouvons situer deux étapes dans les productions du NO-DO ; la première se déroule dans les années quarante et on observe que le gouvernement fait des efforts pour construire toute une mythologie franquiste à travers des allusions à ses valeurs et à l'importance de la victoire militaire⁴¹⁴. Au cours de la seconde étape, qui débute dans les années cinquante, on note cette fois, que le régime voulait industrialiser le pays. C'est de cette façon, en montrant sa contribution à une modernisation présumée de l'Espagne, que le régime porte des documentaires à l'écran et qu'il les utilise intentionnellement comme moyen de légitimation historique. Même si le NO-DO avait comme fonction fondamentale la diffusion du point de vue du régime sur l'actualité, il a également produit des documentaires éloignés de la propagande –plus proches de la recherche scientifique– et a même servi d'école à plusieurs réalisateurs. Officiellement, le NO-DO disparaît

⁴¹¹ En français, « Journaux et Documentaires Cinématographiques ».

⁴¹² López Clemente, José, *Cine documental español*, (Madrid : Ediciones Rialp, 1960), p. 142.

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ Tranche, Rafael, « La memoria documental del franquismo : NO-DO », dans Català, Joseph Maria, Cerdán, Josetxo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid, Ocho y Medio, 2001), p. 111.

le 25 mai 1981⁴¹⁵, au moment où l'Espagne a déjà un régime démocratique consolidé.

Durant la transition vers la démocratie, il a été possible d'entendre toute une gamme de voix différentes dont la polarisation extrême a été un phénomène réel dans le documentaire espagnol. Parmi ces différentes voix, certains documentaristes exprimaient leur nostalgie pour le franquisme et leurs craintes envers un système démocratique⁴¹⁶; d'autres réalisateurs, issus des collectifs cinématographiques « underground », de retour après plusieurs années d'exil ou bien en provenance de quelques cellules anarchistes, étaient liés davantage à une vision révolutionnaire du changement politique⁴¹⁷. Malgré la présence de ces groupes d'extrémistes sur la scène documentaire espagnole, la majorité des documentaristes politiquement engagés ont appuyé une transformation d'ordre démocratique⁴¹⁸.

Le documentaire est devenu le genre cinématographique où plusieurs cinéastes, jadis clandestins, ont pu véhiculer leurs idées politiques notamment grâce au coût relativement bas de production de ce type d'œuvres⁴¹⁹. Ainsi, la conjoncture politique et les avantages économiques ont permis au documentaire espagnol de vivre un véritable « Âge d'or » lors de la transition⁴²⁰. Cette période féconde a servi,

⁴¹⁵ Ibid, p. 110.

⁴¹⁶ Rimbau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », dans Català, Joseph María, Cerdán, Josexo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2001), p. 130.

⁴¹⁷ Ibid, p. 126, 130.

⁴¹⁸ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, (Barcelona : Paidós, 2004), p. 129.

⁴¹⁹ Rimbau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », p. 126.

⁴²⁰ Idem.

du point de vue politique, à aborder d'une part la relation des citoyens avec leur passé et, d'autre part, à élaborer une chronique des événements politiques des années de la transition⁴²¹. Cependant, bien que le cinéma documentaire ait été très prolifique pendant cette époque de transformation politico-institutionnelle, il le devient de moins en moins au fur et à mesure que la démocratie espagnole se consolide⁴²².

Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, le cinéma de la transition s'est occupé des rapports entre l'Histoire et le régime franquiste, pour ensuite s'intéresser au rôle du passé dans le processus de changement démocratique. Les documentaires ont été un terrain fertile pour la discussion et la critique des questions historiques. José Enrique Monterde souligne qu'il n'était pas suffisant d'évoquer le passé par le biais de la fiction, il fallait aussi récupérer une bonne partie de la mémoire à travers des images réelles⁴²³. Dans le même ordre d'idées, Esteve Riambau affirme que le documentaire espagnol de la transition a permis d'exhumer toute une série d'images censurées quotidiennement par l'appareil franquiste⁴²⁴. Dans plusieurs documentaires, comme nous l'avons antérieurement expliqué à propos du cinéma de réinterprétation historique, une « nouvelle réalité » s'érigait à

⁴²¹ Idem.

⁴²² Rodríguez, Eduardo et Gómez, Concha, « El cine de la democracia (1978-1999) », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000), p. 193, 200-201.

⁴²³ Monterde, José Enrique, « Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978 », *Dirigido por*, n. 58, (oct 1978), p. 12.

⁴²⁴ Riambau, Esteve, « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000), p. 190.

contre-courant de la « réalité officielle »⁴²⁵. Cette fois-ci, l'objectif était de construire un discours sur le passé en présentant des images réelles, soit celles tirées des productions officielles ou grâce à des enregistrements clandestins. Les documentaristes montraient aussi leur vision particulière de l'histoire en faisant appel aux témoignages des personnages jadis censurés par le régime⁴²⁶. Enfin, c'est par l'usage des entrevues que certains documentaristes ont pu partager une connaissance profonde tant des événements du passé -systématiquement manipulés ou cachés complètement par le franquisme- que des changements politiques des années soixante-dix⁴²⁷.

Pendant l'époque de transition, quelques cinéastes originaires des différentes régions du pays ont essayé de remplacer le NO-DO, source principale des nouvelles à l'écran. Peu à peu, des documentaristes en provenance de la Catalogne et du Pays Basque ont commencé à revendiquer leur droit à la production d'émissions d'information et de documentaires, sur plusieurs sujets dans leurs langues d'origine⁴²⁸. C'est ainsi que le cinéma des diverses nationalités est apparu en territoire espagnol, après des décennies de censure et qu'il a exprimé une diversité linguistique jadis bannie par Franco par tous les moyens.

⁴²⁵ Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, (Lanham, MD : Scarecrow Press, 1993), p. 271.

⁴²⁶ Rimbau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », p. 128.

⁴²⁷ Gómez Vaquero, Laura, « Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición », dans Ortega, María Luisa (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2005), p. 21-22.

⁴²⁸ Rimbau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », p. 133-135; Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 119.

Une autre caractéristique du cinéma documentaire de la transition est l'intérêt qu'il porte à certaines problématiques ignorées dans le passé, à cause du caractère moraliste de l'ancien régime. Nous nous référons aux œuvres qui abordaient ouvertement des thèmes « cachés » de la société tels que les maladies mentales, la peine de mort, les allusions à l'homosexualité, la vie sexuelle du clergé, entre autres⁴²⁹. Pour Manuel Gutiérrez Aragón, la projection sur grand écran de ces sujets, autrefois interdits, fut une des grandes réussites du cinéma de la transition sur le plan social. C'est à travers la projection de certains sujets jadis ignorés ou interdits que le documentaire a contribué à l'accélération du processus de « normalisation » de la population espagnole, après des décennies d'enfermement culturel⁴³⁰.

Tel que nous l'avons commenté auparavant, le cinéma documentaire de la transition se caractérise par la diversité des voix qui l'ont composé. Parmi cette pluralité, où les extrêmes en matière politique étaient présents et malgré un genre de consensus qui faisait de la voie démocratique l'option à défendre, certains documentaristes ont réussi à se distinguer des autres par la qualité et l'importance des messages qu'ils ont portés à l'écran. Tel est le cas de Jaime Camino et de Jaime Chávarri, deux cinéastes de fiction qui ont décidé de se tourner vers la sphère documentaire et qui ont remporté un succès remarquable⁴³¹. Pere Portabella,

⁴²⁹ Riambau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », p. 136-137.

⁴³⁰ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

⁴³¹ Riambau, Esteve, « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », p. 190.

Bartomeu Vilà et Mercé Conesa, issus de l'« École de Barcelone » -mouvement né dans les années soixante et caractérisé par ses innovations d'ordre esthétique⁴³²-, ont également produit des œuvres d'allégeances démocratiques⁴³³.

Bien que les travaux de plusieurs documentaristes soient devenus importants pour comprendre le rôle politique de ce genre dans le changement démocratique en Espagne, l'œuvre de Basilio Martín Patino se détache des autres comme la plus remarquable et la plus politisée de l'époque. On trouve dans celle-ci toutes les caractéristiques qui ont fait du documentaire de la transition un des meilleurs exemples de la participation politique à l'aide d'une caméra. Cet auteur a fait preuve d'innovation et d'originalité, à une époque où on essayait de projeter des idées politiques à l'écran⁴³⁴. Film après film, ce documentariste ne cessa de produire un langage cinématographique qui se caractérisa par la force de ses images et par la profondeur de ses réflexions. Le style incomparable et l'attitude antiautoritaire qu'a adopté Patino dans ses films nous permettent de comprendre comment certains réalisateurs ont saisi les opportunités politiques qui se sont présentées pour le cinéma documentaire lors de la transition espagnole.

⁴³² Pour une histoire détaillée de ce mouvement, consulter: Riambau, Esteve et Torreiro, Casimiro, *La Escuela de Barcelona : el cine de la « gauche divine »*, (Barcelona : Anagrama, 1999).

⁴³³ Riambau, Esteve, « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », p. 127.

⁴³⁴ Torreiro, Casimiro, « Basilio Martín Patino : discurso y manipulación », dans Català, Joseph Maria, Cerdán, Josetxo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2001), p. 231.

4.3 Basilio Martín Patino et le documentaire subversif

Né en Castille en 1930, Basilio Martín Patino entretient depuis son adolescence une relation étroite avec le cinéma. Il fréquente l'université où il obtiendra un diplôme en création cinématographique en même temps qu'il participe dans des revues en tant que critique, il crée un club de cinéma et devient professeur de montage⁴³⁵. Dans les années soixante, Patino commence à se faire une solide réputation dans le milieu du cinéma espagnol. Après quelques incursions dans la fiction, il s'installe définitivement sur les terrains du documentaire et développe un style très distinctif. Témoin de l'usage des médias de la part des autorités franquistes comme instrument de manipulation, Patino comprend l'importance de construire un discours alternatif en se servant la plupart du temps des images tirées du réel⁴³⁶. Pour lui, il s'agissait de créer des journaux audiovisuels, des livres imprimés à l'aide d'une caméra plutôt que de réaliser un film classique⁴³⁷.

En plus de constituer une chronique diffusée à l'écran, deux éléments distinguent ses films des œuvres des autres documentaristes espagnols de l'époque. En premier lieu, Patino se sert autant d'images réelles, tirées de documentaires franquistes, que d'enregistrements effectués dans la clandestinité, par lui ou par d'autres cinéastes. De plus, il ajoute d'autres éléments de la vie quotidienne comme des nouvelles parues dans des journaux, des affiches cinématographiques, des

⁴³⁵ Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, p. 553 ; Torres, Augusto M., *Diccionario Espasa de cine español*, (Madrid : Espasa, 1999), p. 643.

⁴³⁶ Torres, Maruja, « La otra cara de Basilio Martín Patino : ni víctima ni maldito », *Fotogramas*, n. 1459, (oct 1976), p. 3.

⁴³⁷ Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, p. 108.

bandes dessinées, entre autres⁴³⁸. En deuxième lieu, Basilio Martín Patino accorde une importance fondamentale au montage de ses films afin d'inventer une nouvelle façon de communiquer avec les spectateurs. C'est d'ailleurs pourquoi Manuel Trenzado Romero affirme que les travaux de Patino doivent être considérés spécifiquement comme « documentaires de montage »⁴³⁹.

Comme d'autres cinéastes de la transition, Basilio Martín Patino a compris l'importance d'évoquer la relation entre les événements du passé et les changements du présent dans la société espagnole. Pour lui, la nécessité de retourner dans l'histoire par le biais des images s'est imposée tout naturellement parce que le passé empêchait tout dialogue dans le présent⁴⁴⁰. C'est là pour lui une des conséquences des blessures provoquées par une histoire mal construite⁴⁴¹. Nous devons souligner que Patino ne fait pas appel à la récupération de la mémoire collective, mais plutôt à la réappropriation d'une conscience individuelle afin de combattre le visage d'un passé commun et uniforme maintenu pendant des années par le franquisme⁴⁴². Bien que l'auteur ait compris les mécanismes de diffusion des symboles et des stratégies de manipulation de l'appareil franquiste par le biais des médias, il n'aspire pas à reconstruire le passé d'une manière objective mais à élaborer une chronique émotive

⁴³⁸ Morán Martín, Ana, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino », dans Ortega, Maria Luisa (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2005), p. 52-53.

⁴³⁹ Entrevue avec Manuel Trenzado Romero, professeur du département de science politique de l'Université de Grenade, expert en cinéma politique espagnol. Grenade, 19 septembre 2005.

⁴⁴⁰ Morán Martín, Ana, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino », p. 51.

⁴⁴¹ Ibid, p. 52.

⁴⁴² Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, p. 105.

et sentimentale de l'histoire espagnole à travers une trilogie de documentaires⁴⁴³. En effet, c'est par des images, des opinions et des sons que Patino a réussi à dévoiler le visage caché d'une société qui était en pleine transformation, mais qui avait encore des questions à régler avec son passé.

Pour Adolfo Bellido López, avec *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos verdugos* (1977) et *Caudillo* (1977)⁴⁴⁴ nous nous trouvons en réalité face à un seul film divisé en trois parties⁴⁴⁵. Cette trilogie cruciale pour la mémoire filmique espagnole rend compte des aspects les plus controversés de l'histoire de l'Espagne au XXe siècle. C'est à travers ces films que Patino se prononce politiquement pour démasquer les côtés les plus sombres de l'ancien régime et qu'il se détache des images et des comportements hérités du franquisme, ceux-ci pouvant être nocifs pour la cause démocratique, en même temps qu'il nous parle de la nécessité d'une véritable transformation sociale du pays.

4.3.1 *Canciones para después de una guerra*

Sorti en salles après une longue période d'attente, le parcours de *Canciones para después de una guerra* représente une des pages les plus rocambolesques dans l'histoire du cinéma espagnol⁴⁴⁶. Autorisé dans un premier temps par le régime

⁴⁴³ Morán Martín, Ana, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino », p. 54.

⁴⁴⁴ *Chansons pour une après-guerre, Très chers bourreaux et Caudillo* respectivement.

⁴⁴⁵ Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, p. 67.

⁴⁴⁶ Afin de connaître tous les incidents liés au film, consulter : Pastor Martínez, Ernesto J., « El nudo gordiano de 'Canciones para después de una guerra' », dans VV.AA., *El cine español durante la*

franquiste, le film a ensuite été interdit lorsque Luis Carrero Blanco, le plus proche collaborateur de Franco, l'a visionné lors d'une projection privée. On dit que Carrero Blanco, à la fin de la projection, a demandé à son entourage pourquoi ceux qui avaient fait le film n'avaient pas déjà été fusillés⁴⁴⁷. Approuvé, puis banni et confisqué, le documentaire a finalement été vu par le public espagnol à la fin de 1976.

Canciones para después de una guerra est un exercice cinématographique dont la principale caractéristique est l'innovation. À travers des images et des chansons populaires, Patino élabora une chronique qui va de la dernière année de la guerre civile (1939) jusqu'à la signature du premier traité de collaboration entre le régime franquiste et les États-Unis, en 1953. En se servant d'images officielles, de centaines de mètres de pellicules filmées dans la clandestinité, en fouillant dans les archives de plusieurs pays d'Europe, à l'aide d'une trame sonore qui intègre les succès musicaux les plus significatifs de l'après-guerre, le cinéaste cherchait à présenter un tableau d'une Espagne oubliée en pleines années soixante-dix. Tel que souligné par Adolfo Bellido López, Patino fit appel tant aux techniques des télé journaux qu'aux outils de la publicité afin de construire un discours concernant le passé⁴⁴⁸.

Transición democrática (1974-1983), ((Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005), p. 285-304.

⁴⁴⁷ Cité dans: García Sánchez, José Luis, « Materiales para *Canciones para después de una guerra* », dans Yraola, Aitor (comp.), *Historia contemporánea de España y cine*, (Madrid : Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997), p. 108.

⁴⁴⁸ Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, p. 69.

Chargé d'une ironie mordante, *Canciones para después de una guerra* mélange des visions d'une extrême crudité sur arrière fond de chansons qui expriment de la joie: Franco et Hitler se donnent la main, des enfants font la file pour recevoir un morceau de pain, des bombes tombent à répétition sur Madrid, les fosses communes des soldats des deux côtés, entre autres images, sont accompagnées par des chants populaires. Pérez Millán nous confirme que l'un des objectifs du réalisateur était de mettre en lumière les contradictions entre les événements atroces de cette époque et les façons dont la population résistait à la tragédie par le biais de la culture populaire, spécifiquement grâce aux chansons à la mode⁴⁴⁹. Nous pouvons alors constater que le documentaire de Patino est une manière de s'exprimer politiquement, car il prétend rendre hommage aux Espagnols qui se sont battus contre l'oppression franquiste en faisant appel à la culture quotidienne.

Pour le cinéaste, *Canciones para después de una guerra* lui avait donné l'occasion d'insister sur un point fondamental du *caïnisme* : la guerre avait été un échec pour toute la société, spécialement pour les femmes et les enfants⁴⁵⁰. Patino affirmait également que son œuvre était un témoignage utile pour les exilés qui revenaient de plus en plus au pays, afin qu'elle leur permettait d'observer à l'écran une époque qu'ils n'avaient pas vécue en sol espagnol⁴⁵¹. Un des éléments politiques fondamentaux du documentaire est qu'à la fin de celui-ci, le cinéaste fait allusion à

⁴⁴⁹ Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, (Valladolid : 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002), p. 133.

⁴⁵⁰ Goñi, Javier, « Hoy se estrena 'Canciones para después de una guerra' », *Informaciones*, (1er novembre 1976), p. 16.

⁴⁵¹ Idem.

la transformation institutionnelle du pays en montrant les images du jeune Juan Carlos, futur roi d'Espagne, afin de soulever l'idée de discuter et d'imaginer un autre système que celui incarné par Franco.

En regardant *Canciones para después de una guerra*, nous pouvons nous rendre compte qu'il s'agit d'un exercice documentaire particulier, qui se sert des images et des sons tirés de l'actualité afin de créer un espace d'analyse et de réflexion sur le passé espagnol. Ce passé étant en effet un des points fondamentaux de discussion entre les citoyens pendant la transition, malgré le silence des leaders politiques. Comme Marvin D'Lugo tient à le signaler, le film de Patino est devenu une œuvre cinématographique clé des années de la transition, en dénonçant l'impact idéologique produit par la propagande franquiste :

« (...) *Songs for after a War* is one of the most powerful and sophisticated political films of the 1970s; it confronts the ideological impact of what by then were three full decades of the Francoist domestic propaganda machine »⁴⁵².

Avec la sortie de *Canciones para después de una guerra*, Patino s'est rapidement affirmé comme un des critiques les plus féroces du franquisme, en militant ouvertement pour un changement de régime.

⁴⁵² D'Lugo, Marvin, *Guide to the Cinema of Spain*, (Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997), p. 40.

4.3.2 *Queridísimos verdugos*

Dans son deuxième documentaire des années de la transition, Basilio Martín Patino s'intéresse à la peine de mort, un des sujets les plus controversés en Espagne à l'époque. En effet, c'est à travers *Queridísimos verdugos* (1977) que le cinéaste propose un point de vue personnel concernant les exécutions légales. Pour cela, Patino divise le film en trois blocs. Dans le premier, il rencontre trois des derniers bourreaux actifs du pays afin de connaître leurs expériences, les motifs qui les ont poussés à exercer ce métier ainsi que leurs impressions par rapport à la justice. En deuxième lieu, le réalisateur cherche à comprendre les raisons et les circonstances pour lesquelles les condamnés à mort ont commis leurs crimes. Finalement, Patino recueille les opinions des juges, avocats et médecins à propos de la vie criminelle et des mesures pour la combattre.

Au fur et à mesure que nous regardons le documentaire de Patino, nous pouvons nous rendre compte que si son opposition à la peine de mort semble évidente depuis le début, il cherche plutôt à trouver d'autres types de réponses. Pour le réalisateur, tant les bourreaux que les condamnés sont des victimes d'un milieu fondamentalement autoritaire⁴⁵³. Le point important, pour Patino, est de critiquer le régime d'avoir provoqué un climat de misère et d'ignorance, où la violence est devenue un phénomène courant⁴⁵⁴. Dans le film, il ne cesse d'insister sur l'idée que

⁴⁵³ Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, p. 127.

⁴⁵⁴ Zunzunegui, Santos, *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, (Ediciones de la Filmoteca : Instituto Valenciano de Cinematografía, 2002), p. 104.

trois bourreaux ont toujours fait partie des institutions représentatives de la morale franquiste: la police, l'armée, le système carcéral. Il dénonce le fait que des valeurs telles que la loyauté, l'obéissance et le respect des supérieurs, ainsi que l'idée du devoir accompli, aient servi à banaliser des actions atroces⁴⁵⁵. Il déplore que ceux qui exécutaient la peine de mort aient systématiquement été condamnés au rejet public, par une société qui ne comprenait pas que la problématique était d'un tout autre ordre, plus général et en rapport à un système présent dans toutes les sphères du pays⁴⁵⁶.

Bien que Patino responsabilise les autorités franquistes sur le sujet de l'ambiance d'intolérance et de violence qui est à la base de la peine de mort, il souligne également la difficulté et l'importance pour les citoyens de se débarrasser des valeurs héritées du franquisme, surtout dans une époque de grandes transformations pour l'Espagne⁴⁵⁷. Pour cela, le réalisateur relate qu'un changement dans les lois ne sera pas suffisant, si les valeurs du franquisme réussissent à survivre⁴⁵⁸.

Dans *Queridísimos verdugos*, Patino présente une sorte de « reportage » sur un sujet spécifique, à l'aide d'entrevues, d'images publiques et de commentaires de

⁴⁵⁵ Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, p. 155.

⁴⁵⁶ Rivaya, Benjamín et De Cima, Pablo, *Derecho y cine en 100 películas*, (Valencia, Tirant Lo Blanch, 2004), p. 347.

⁴⁵⁷ Zunzunegui, Santos, *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, p. 103-105.

⁴⁵⁸ Utrera, Rafael, « Ante 'Queridísimos verdugos': Fábula de los Carneros de Casti », *Nueva Andalucía*, (25 mai 1977), p. 7.

spécialistes⁴⁵⁹, qui s'approche davantage du style d'une chronique télévisée. Il est évident que Patino veut élaborer un discours tout à fait différent de celui proposé par les médias franquistes, notamment par le NO-DO, en se servant toutefois des mêmes images⁴⁶⁰. Bien que son œuvre sur la peine de mort soit celle qui coïncide le plus aux définitions canoniques du documentaire, nous pouvons paradoxalement constater dans celle-ci un remarquable talent d'innovation en ce qui concerne la façon de rendre public un sujet si controversé à l'époque⁴⁶¹.

4.3.3 *Caudillo*

Dernier des documentaires de Patino de la période de transition, *Caudillo* (1977) se caractérise par un regard original et critique sur la vie du général Franco. Bien que la vie du dictateur ait déjà été abordée à l'écran, notamment dans *Raza*⁴⁶² (1941) et *Franco : ese hombre*⁴⁶³ (1964) -deux des films clés de la propagande du régime- nous nous trouvons, cette fois-ci, devant une biographie où l'ironie est présente tout au long du documentaire. Geoffrey B. Pingree indique où se situe l'importance de ce film par rapport à ceux qui avaient précédemment traité du même sujet :

⁴⁵⁹ Morán Martín, Ana, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino », p. 56.

⁴⁶⁰ Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, p. 158.

⁴⁶¹ La peine de mort a été abolie en Espagne en 1978, au moment où la nouvelle constitution a été approuvée.

⁴⁶² *Raza*, le premier film sur la figure du dictateur, avait été inspiré d'après un scénario écrit par Franco lui-même sous le pseudonyme de Jaime de Andrade.

⁴⁶³ Ce film a été produit pour célébrer le XXV anniversaire de la « paix espagnole ».

« Although often classified as merely an unfavorable documentary biography, *Caudillo* achieves a degree of critical self-consciousness greater than the vast majority of films surrounding Franco. It not only criticizes and offers an alternative to a particular instance of propagandistic filmmaking, it also underscores the inevitability of this tendency in filmmaking altogether »⁴⁶⁴.

Caudillo raconte les années où Franco est devenu tout puissant, en passant par sa nomination au grade de général, ses campagnes militaires au Maroc, sa participation dans la répression des mineurs dans le nord de l'Espagne, son soulèvement armé contre la République, ses décisions dans la guerre et, finalement, son intronisation comme chef d'État. Pour cela, Patino revient à la technique employée dans *Canciones para después de una guerra* et décide de trouver toutes les images possibles pour construire un discours particulier sur Franco. Il parcourt les bibliothèques de Londres, Paris et Lisbonne, en même temps qu'il achète des centaines de mètres de pellicules dans des marchés aux puces et fouille dans les seules archives auxquelles il peut avoir accès⁴⁶⁵. À ces images de l'histoire espagnole, Patino ajoute plusieurs voix – celles des chants de guerre et celles des leaders politiques, des poètes, des combattants étrangers, entre autres - pour présenter un témoignage sans précédent sur cette époque⁴⁶⁶.

Au long de *Caudillo*, nous pouvons percevoir les intentions politiques du réalisateur, en pleine transition vers la démocratie. Nous constatons aussi son désir

⁴⁶⁴ Pingree, Geoffrey B., « Franco and the Filmmakers : Critical Myths, Transparent Realities », *Film-Historia*, Vol. V, n. 2-3 (1995), p. 195.

⁴⁶⁵ Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, p. 283.

⁴⁶⁶ Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, p. 184-185.

de mettre en lumière le processus par lequel est né et s'est consolidé le mythe entourant la figure de Franco. La différence avec d'autres critiques du leader franquiste tient au fait que le réalisateur ne responsabilise pas uniquement l'appareil de propagande du régime, mais également une grande partie de la population, insistant sur les dangers de la tentation autoritaire. Geoffrey B. Pingree explique bien cet objectif de Patino :

« In short, *Caudillo* not only encourages a thorough critique of the contents of the particular Franco myth, but also of the ways by which any myth is created, amended and perpetuated. Patino thus underscores the audience's complicity in the general process of mythmaking, because his film takes unique pains to address itself –its own materials and processes of construction. *Caudillo* suggests that the creation of a myth is a collective, social, process -a suggestion that constitutes a profound critique in a contemporary Spain eager to move beyond its forty years of dictatorship »⁴⁶⁷.

Par ailleurs, Patino affirme que *Caudillo* n'est pas nécessairement une œuvre de revanche personnelle contre Franco, mais un document qui sert à démystifier la figure d'un homme obsédé par le pouvoir et qui a influencé la vie de millions de personnes jusqu'à des limites insoupçonnées⁴⁶⁸. Bien après la mort de Franco et en dépit du fait que le pays soit déjà en plein processus de transformation institutionnelle, il déploie des efforts pour comprendre l'impact que le leader autoritaire a eu sur les Espagnols.

L'œuvre documentaire de la transition de Basilio Martín Patino est un bon exemple du rôle politique qu'a pu jouer ce genre cinématographique pendant cette

⁴⁶⁷ Pingree, Geoffrey B., « Franco and the Filmmakers : Critical Myths, Transparent Realities », p. 196.

⁴⁶⁸ Martín Patino, Basilio, « Reflexiones en torno a 'Caudillo' », *El País*, 16 octobre 1977, p. 27.

période décisive de la vie politique espagnole. En se servant d'images non fictives, de témoignages, de ressources musicales, de l'usage de la réalité et de la diffusion d'idées nouvelles Patino recourt à des éléments qui lui permettent de construire un discours similaire à celui des médias.

De la même façon que certains réalisateurs d'autres genres cinématographiques ont essayé de le faire, le documentaire espagnol est devenu également un terrain fécond pour l'action politique à l'écran, en se transformant rapidement d'un moyen de propagande utile pour le régime franquiste en forum politique de contestation et de dialogue permanent -notamment dans ses critiques sur le passé officiel et sur l'impact d'une culture autoritaire- et à travers son intérêt pour la diffusion des valeurs démocratiques, telles que la pluralité et la tolérance. À cette liste s'ajoutent les différentes voix qu'il a exprimées, la variété des sujets qu'il a abordés ainsi que ses innovations au niveau du discours et de la forme, qui illustrent le caractère particulier et distinctif qu'a adopté le documentaire de la transition pour pouvoir présenter, de façon originale, une action politique à l'écran.

CHAPITRE V : LES RÉALISATEURS ET LE PARTI COMMUNISTE D'ESPAGNE : UNE ACTION POLITIQUE CONVENTIONNELLE

Dans les chapitres précédents, nous avons souligné le fait que, durant les années de la transition espagnole, le cinéma est devenu un espace de réflexion et de diffusion d'idées sur la politique. C'est donc à travers une activité éloignée à première vue de la science politique que certains réalisateurs ont participé aux événements politiques de l'époque: en développant un langage métaphorique, en faisant appel à la comédie, en évoquant le passé dans un cinéma de type historique ou bien par le biais des techniques documentaire. Tous ces éléments abordés nous ont permis de révéler l'importance d'une forme de participation politique non conventionnelles dans la transition espagnole.

Bien que la science politique ait négligé jusqu'à présent tout un ensemble de phénomènes considérés comme non politiques, certains auteurs ont abordé le rôle politique des artistes engagés. Dans cette perspective, le cas espagnol sert de modèle d'analyse des activités politiques de quelques réalisateurs de la transition. En plus de l'usage des films comme lieu d'insertion du politique durant la période de transition, les cinéastes espagnols se sont impliqués en effet sur la scène politique à travers des actions publiques non liées à la sphère artistique. Cette fois ci, les créateurs cinématographiques ont rejoint d'autres intellectuels afin d'affirmer ouvertement leur opposition au régime franquiste et s'engager dans la mise en place d'un système

démocratique. Les réalisateurs ont donc accepté une responsabilité politique directe, transmise grâce à leur statut d'artistes⁴⁶⁹. Nous parlons spécifiquement des liens entre le Parti communiste d'Espagne – le seul parti qui avait à l'époque des rapports étroits avec la communauté artistique et dont la participation au changement d'ordre démocratique peut surprendre à première vue — avec Juan Antonio Bardem et Manuel Gutiérrez Aragón, deux des plus importants réalisateurs de cette période. Il s'agit dans cette partie de la recherche d'étudier deux phénomènes connectés l'un à l'autre : le militantisme politique direct de quelques cinéastes en dehors de leur espace traditionnel et l'étroite relation d'un parti politique avec un groupe de la société lié à la diffusion culturelle. L'objectif alors est de mettre en évidence l'interaction directe entre un objet d'étude typiquement politique – un parti politique — avec un autre objet moins conventionnel dans la discipline – les artistes —. Bref, nous allons nous pencher sur la participation politique des créateurs d'OPNI, mais à travers une forme traditionnelle d'action publique.

En premier lieu, nous analyserons comment le rôle politique des artistes, toujours associé à celui des intellectuels, a été évoqué dans notre discipline, pour ensuite discuter spécifiquement les actions de ce groupe dans une période de transformation institutionnelle. En deuxième lieu, nous aborderons l'activité politique des artistes espagnols à travers le temps. En troisième lieu, nous regarderons le chemin parcouru par le Parti communiste d'Espagne pour devenir une des forces fondamentales dans la transition. En quatrième lieu, nous essayerons de

⁴⁶⁹ Becerro, Raúl, *Cine y política*, (Caracas : Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976), p. 26-27.

mieux comprendre à quoi tiennent les liens entre ce groupe politique et les artistes espagnols depuis plusieurs décennies. Finalement nous procéderons à une analyse des relations entre le parti et le monde cinématographique dans les phases de la transition et nous nous pencherons plus spécifiquement sur les cas de Juan Antonio Bardem et de Manuel Gutiérrez Aragón. Nous espérons ainsi comprendre l'activité politique directe de certains cinéastes espagnols dans une époque décisive de l'histoire de ce pays. On le verra, la participation politique de certains créateurs cinématographiques espagnols ne s'est pas faite uniquement à travers la caméra, mais également selon des méthodes plus orthodoxes. Nous espérons montrer un autre aspect de l'implication du monde cinématographique dans la transition espagnole.

5.1 Les artistes : des acteurs politiques

Avant d'aborder le rôle politique des artistes, associés traditionnellement aux membres de l'*intelligentsia*, il est nécessaire de définir ce que nous entendons par intellectuel. Une des définitions les plus utilisées dans les sciences sociales est celle de Seymour Martin Lipset : « [...] all those who create, distribute, and apply culture, that is, the symbolic world of man, including art, science and religion »⁴⁷⁰. Selon Wright Mills, les intellectuels que l'on trouve parmi les scientifiques, les artistes, les prêtres et les académiciens sont responsables de développer le discours de la raison

⁴⁷⁰ Lipset, Seymour Martin, *Political Man : The Social Bases of Politics*, (Garden City, N.Y. : Doubleday, 1963), p. 333.

et de représenter la sensibilité et l'imagination de l'humanité⁴⁷¹. Toutefois, la définition proposée par Gabriel Zaid nous semble la plus appropriée pour rendre compte des propos de notre recherche parce qu'elle inclut les artistes dans le concept d'intellectuel et qu'elle tient compte du fait que ceux-ci bénéficient d'une notoriété sociale. Pour Zaid, l'intellectuel est « [...] l'écrivain, l'artiste ou le scientifique qui opine à propos de sujets d'intérêt public avec une autorité morale entre les élites »⁴⁷². Sur ce point, notre opinion coïncide avec celle d'Yvon Grenier qui considère que les membres de l'*intelligentsia* se servent de leur capital culturel pour justifier leurs interventions publiques sur des sujets politiques⁴⁷³.

Le rapport entre les intellectuels et la politique a inspiré depuis des années les travaux de plusieurs politologues. Si c'est avec l'affaire Dreyfus que l'implication politique des intellectuels est instaurée officiellement dans les sociétés contemporaines, c'est pendant le XXe siècle que le phénomène est étudié profondément par différents auteurs. À ce sujet, tournons-nous vers Antonio Gramsci. Cet auteur établit une distinction entre les membres de l'*intelligentsia* qui sympathisent avec le pouvoir établi et ceux qui prônent un changement général. Selon lui, les intellectuels dits « traditionnels » veulent perpétuer le *statut quo* en devenant instruments de la classe dominante, tandis que les intellectuels « organiques » cherchent à transformer la société à travers la promotion d'une

⁴⁷¹ Mills, Wright C., « La responsabilidad política de los intelectuales », dans Careaga, Gabriel (comp.), *Intelectuales, poder y revolución*, (México : Editorial Océano, 1982), p. 35.

⁴⁷² « Intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las elites. »; dans Zaid, Gabriel, *De los libros al poder*, (México : Editorial Océano, 1998), 78.

⁴⁷³ Grenier, Yvon, *From Art to Politics : Octavio Paz and the Pursuit of Freedom*, (Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2001), p. 17.

réforme intellectuelle et morale⁴⁷⁴. Norberto Bobbio s'est lui aussi intéressé à l'*intelligentsia* dans une perspective politique. Pour cet auteur, il existe trois types d'intellectuels : le serf du pouvoir, l'homme de lettres apolitique et l'intellectuel militant ennemi des pouvoirs autoritaires. Pour ce dernier type d'intellectuel, l'implication politique peut avoir lieu dans des mouvements patriotiques, des groupes antifascistes ou à l'intérieur des mouvements révolutionnaires⁴⁷⁵. Adoptant une perspective sociologique nord-américaine, Wright Mills affirme que l'intellectuel a la responsabilité de protéger la mémoire des sociétés et de démasquer les excès possibles des pouvoirs établis. De plus, il ajoute que ceux-ci doivent opérer publiquement comme un groupe indépendant très semblable à un parti politique⁴⁷⁶.

5.1.1 Les artistes et les transitions politiques

Les auteurs de la transitologie reconnaissent les intellectuels comme des acteurs fondamentaux dans la contestation des régimes autoritaires, en dépit de l'attention modeste qui leur est attribuée. En effet, les intellectuels sont généralement les premiers à s'opposer publiquement aux institutions totalitaires et

⁴⁷⁴ Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, (Buenos Aires : Nueva Visión, 1972).

⁴⁷⁵ Baca Olamendi, Laura, *Bobbio : los intelectuales y el poder*, (México : Editorial Océano, 1998), p. 83-115.

⁴⁷⁶ Mills, Wright C., « La responsabilidad política de los intelectuales », p. 35, 43.

ce, avant même que ne débute la période de transition⁴⁷⁷. Selon O'Donnell et Schmitter, ce seraient les artistes qui parmi tous les membres de l'intelligentsia, défieraient davantage le régime en place :

« The talent and courage of poets, musicians, playwrights, novelists, and satirists poke holes in the regime's pretense of incarnating supreme "national values and virtues", often by subjecting this pretense to ridicule and humor. Certain artists –singers and actors especially– come to symbolize by their sheer presence resistance to the regime and the survival of alternative values »⁴⁷⁸.

En tant qu'intellectuels, les artistes ont dû se battre quotidiennement contre les pouvoirs répressifs, que ce soit à travers la propagation d'idées, la publication de documents subversifs ou l'échange avec l'opinion publique étrangère : « They acted as if they lived in a free society and in the process they created one »⁴⁷⁹. Une fois la démocratie instaurée, l'*intelligentsia* des pays en transition a dû consacrer ses efforts à l'instauration d'une ambiance où le dialogue et le débat sont devenus la norme.⁴⁸⁰ C'est ainsi que les intellectuels, en faisant la promotion d'initiatives visant à améliorer la vie quotidienne des citoyens, auront permis à la grande majorité d'entre eux de bénéficier des avantages d'un système démocratique⁴⁸¹. S'ils ont pu contribuer au développement de la culture politique, c'est en évaluant la pertinence

⁴⁷⁷ O'Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, p. 49.

⁴⁷⁸ Idem.

⁴⁷⁹ Goldfarb, Jeffrey C., *Civility and Subversion : the Intellectual in Democratic Society*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998), p. 79.

⁴⁸⁰ Ibid, p. 78.

⁴⁸¹ Sivsarska, Sulak, « Culture, Development and Democracy : the Role of Intellectuals », dans Soemardjan, Selo et Thompson, Kenneth W., *Culture, Development and Democracy : the Role of the Intellectual. Tribute to Soedjatmoko*, (New York : The United Nations University Press, 1994), p. 82.

et l'impact des idées provenant de l'extérieur⁴⁸², en promouvant des valeurs liées directement à la vie démocratique et en combattant ceux qui étaient associés au passé autoritaire⁴⁸³. Même si notre intérêt se porte sur le rôle des réalisateurs, surtout pendant la phase de transition, nous rappellerons le rôle décisif qu'ils ont joué dans le processus de consolidation, une fois les institutions démocratiques mises en place. Ils deviennent des acteurs fondamentaux de la légitimité de la démocratie en convaincant les indécis du nouveau système et certains groupes nostalgiques du régime autoritaire⁴⁸⁴.

5.2 Les intellectuels, le PCE et la transition espagnole

Acteur incontournable de la vie espagnole du XXe siècle, le Parti Communiste d'Espagne a été impliqué dans chacune des périodes politiques décisives depuis sa naissance⁴⁸⁵. Un des aspects qui caractérisent le chemin pris par cette formation politique est sa transformation idéologique de la fin de la guerre civile à l'avènement de la démocratie. Sa force révolutionnaire dans ses premières années d'existence, son activité clandestine, son adhésion à la cause démocratique et sa légalisation tardive, font du PCE un parti communiste particulier par rapport à

⁴⁸² Szacki, Jerry, « Intellectuals Between Politics and Culture », dans MacLean, Ian, Montefiore, Alan, et Winch, Peter (dir.), *The Political Responsibility of Intellectuals*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 230.

⁴⁸³ Rajaei, Farhang, « Intellectuals and Culture : Guardians of Tradition or Vanguard of Development », dans Soemardjan, Selo et Thompson, Kenneth W., *Culture, Development and Democracy : the Role of the Intellectual. Tribute to Soedjatmoko*, (New York : The United Nations University Press, 1994), p. 43.

⁴⁸⁴ Hermet, Guy, *Culture et Démocratie*, (Paris : Albin Michel, UNESCO, 1993), p. 215-216.

⁴⁸⁵ Padilla Bolívar, Antonio, *El movimiento comunista español*, (Barcelone : Planeta, 1979).

d'autres groupes de même allégeance en Europe ou d'ailleurs⁴⁸⁶. Une autre caractéristique qui distingue cette force politique des autres groupes de la dissidence espagnole a été sa capacité de créer des liens avec d'autres secteurs sociaux. Dans le contexte de la transition espagnole, les communistes ont été capables d'avoir des relations solides avec différents groupes tels que certaines associations ouvrières. De plus, le Parti communiste d'Espagne a été l'organisation politique qui a su beaucoup mieux que d'autres créer des liens avec les artistes pendant l'époque d'opposition au franquisme et dans chacune des phases de la transition. Ainsi, plusieurs membres de l'intelligentsia ont continué même après l'installation de la démocratie à militer en se servant de l'espace et des opportunités stratégiques offertes par le parti.

5.2.1 Les intellectuels espagnols et la politique

Au cours du XXe siècle, les intellectuels ont joué un rôle politique important dans la vie sociale espagnole. Deux raisons peuvent expliquer l'importance de l'*intelligentsia* dans les affaires publiques de ce pays. La première réside dans le fait que la société en Espagne est majoritairement catholique. À ce sujet, il est intéressant de reprendre ici la thèse d'André J. Bélanger qui avance que dans les nations où la foi catholique est très présente, la reconnaissance et le pouvoir de rassemblement des intellectuels sont plus grands que dans les nations protestantes. Cette différence s'explique notamment par la structure hiérarchique du catholicisme

⁴⁸⁶ Afin de constater les transformations politiques vécues par le parti par rapport à d'autres organisations communistes, consulter : Morán, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, (Barcelone : Planeta, 1986).

et par l'autorité du clergé qui est remplacée par celui de la classe intellectuelle grâce à un processus de sécularisation⁴⁸⁷. La seconde raison qui explique la force des intellectuels dans l'Espagne du XXe siècle, est la polarisation sociale qui s'est installée dans la population dès les années vingt. En effet, à partir de ce moment, l'*intelligentsia* espagnole a été appelée à s'impliquer davantage dans la vie politique, soit comme un défenseur du modèle républicain, soit comme partisane de la monarchie, soit encore en tant que sympathisante franquiste⁴⁸⁸.

Quant à la résistance intellectuelle contre Franco, nous devons souligner qu'à la fin de la guerre, un nombre important de scientifiques, d'artistes et d'hommes de lettres ont dû s'exiler en Amérique latine et dans d'autres pays d'Europe⁴⁸⁹. L'opposition intellectuelle face au régime autoritaire en territoire espagnol était presque inexistante durant cette période. C'est à partir des années cinquante qu'une partie importante des intellectuels va commencer à réagir contre les excès et l'intolérance du franquisme⁴⁹⁰. Cette renaissance militante peut s'expliquer grâce à un certain degré d'ouverture du régime, aux activités de plus en plus constantes de la communauté universitaire ainsi qu'au processus de conversion politique vécu par

⁴⁸⁷ Bélanger, André J., *The Ethics of Catholicism and the Consecration of the Intellectual*, (Montréal ; Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1997).

⁴⁸⁸ Pour plus de détails sur l'histoire de la vie intellectuelle espagnole, nous pouvons consulter : Hernández, Abel, *Conversaciones sobre España : los intelectuales y el poder*, (Madrid : Iberediciones, 1994); et Tusell, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, (Madrid : Nerea, 1990).

⁴⁸⁹ Nebot, Juan, *España retrospectiva : república, exilio y retorno*, (Barcelona : Libros de la Frontera, 1988).

⁴⁹⁰ Fusi, Juan Pablo, *Un siglo de España : La cultura*, (Madrid : Marcial Pons, 1999), p. 125-129.

plusieurs membres d'un secteur de la jeunesse, jadis alliée à Franco⁴⁹¹. Pour Víctor Pérez-Díaz, le principal facteur de ce réveil de la part de l'*intelligentsia* a été spécifiquement sa capacité à obtenir une véritable autonomie tant par rapport au milieu franquiste que par rapport à la doctrine catholique⁴⁹². Ainsi, les intellectuels opposés au gouvernement ont peu à peu créé un véritable réseau de dissidence⁴⁹³. La réaction des autorités ne s'est pas fait attendre : les intellectuels de cette période ont dû vivre un climat de répression et de harcèlement incessants. La naissance d'une opposition intellectuelle à la dictature était une réalité et la persécution envers ce groupe allait devenir quotidienne⁴⁹⁴.

Malgré la répression omniprésente, plusieurs membres de l'*intelligentsia* ont réussi peu à peu à se consolider comme un bloc d'opposition à l'intérieur du pays. À partir du début des années soixante-dix, les intellectuels ont apporté leur soutien au changement pacifique de régime ainsi qu'aux nouvelles institutions démocratiques⁴⁹⁵. À partir de ce moment, on a vu naître une transformation dans le comportement politique de ce groupe. En effet, les intellectuels sont passés en quelque temps d'une lutte silencieuse dans l'opposition à une défense du modèle

⁴⁹¹ Jordan, Barry, « The Emergence of a Dissident Intelligentsia », in Graham, Helen et Labanyi, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies : an Introduction : the Struggle for Modernity*, (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995), p. 245-255.

⁴⁹² Pérez-Díaz, Víctor, *The Return of Civil Society : The Emergence of Democratic Spain*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1993), p. 16.

⁴⁹³ Mangini, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, (Barcelona : Anthropos, 1987), p. 10.

⁴⁹⁴ Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia, 1960-1975*, (Barcelona : Crítica, 2004).

⁴⁹⁵ Mangini, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, p. 253-258.

démocratique⁴⁹⁶. Comme Sylvia Desazars de Montgailhard le soulignent, professeurs d'université et artistes, entre autres intellectuels, ont aidé à façonner une société réceptive aux valeurs de la démocratie à force d'imagination et de persévérance⁴⁹⁷. Nous devons également évoquer le rôle fondamental des membres de l'*intelligentsia* en tant qu'agents permettant le dialogue entre les acteurs stratégiques de la transition. Certes, les médias et certains membres de l'Église se sont rendu compte de l'importance des pactes dans le processus de transformation politique, mais les intellectuels ont aussi fait un appel constant à des négociations entre les membres des différents secteurs impliqués⁴⁹⁸. C'est ainsi que la participation de plusieurs intellectuels espagnols à la transition démocratique, s'est étendue au delà de leur sphère créative. Pour eux, il s'agissait de faire partie de la dynamique politique de l'époque visant à récupérer une liberté largement attendue, à vivre dans une pluralité linguistique, culturelle et politique, ainsi qu'à surmonter l'isolement intellectuel auquel le franquisme avait condamné l'Espagne pendant des décennies⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Díaz, Elías, *Ética contra política : los intelectuales y el poder*, (Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990), p. 189-190.

⁴⁹⁷ Desazars de Montgailhard, Sylvia, « Les élites espagnoles et la transition démocratique », dans Dulphy, Anne et Léonard, Yves (dir.), *De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, (Bruxelles; New York : P.I.E.-P. Lang, 2003), p. 51.

⁴⁹⁸ Pérez-Díaz, Víctor, *The Return of Civil Society : The Emergence of Democratic Spain*, p. 232.

⁴⁹⁹ Díaz, Elías, *Ética contra política : los intelectuales y el poder*, p. 196-210.

5.2.2 Le PCE : de la clandestinité à la légalisation

Tel que nous l'avons mentionné plus haut, la trajectoire du Parti communiste d'Espagne diffère beaucoup de celle suivie par d'autres organisations communistes dans le monde puisque ce groupe, après s'être ouvertement identifié à la révolution prolétarienne est ensuite devenu une force de soutien démocratique, dans la lignée de celle de l'eurocommunisme⁵⁰⁰. À la fin de la guerre civile, le parti est passé à la clandestinité totale ; il a été interdit officiellement le 6 mars 1939. À partir de ce moment, une ère de persécution a commencé pour ses militants. Plusieurs d'entre eux ont été assassinés ou emprisonnés tandis que d'autres ont dû s'exiler, principalement en France et en Amérique latine⁵⁰¹. En plus de la répression officielle exercée contre les membres du Parti Communiste d'Espagne, les autorités franquistes se sont chargées d'élaborer toute une stratégie afin de démoniser les sympathisants du parti, aux yeux de la population, en les décrivant comme des assassins sous les ordres directs de Moscou⁵⁰². Cette campagne de peur allait se prolonger tout au long du franquisme.

En dépit des intentions du régime de faire disparaître complètement le mouvement communiste, celui-ci a réussi à survivre comme entité politique pendant toute la durée du franquisme. Nous pouvons même affirmer que le Parti

⁵⁰⁰ Pour une histoire des transformations vécues par le Parti Communiste d'Espagne, consulter : Hermet, Guy, *Les communistes en Espagne. Étude d'un mouvement politique clandestin*, (Paris : Armand Colin, 1972).

⁵⁰¹ Ibid, p. 50-62.

⁵⁰² Preston, Paul, « The PCE's Long Road to Democracy 1954-1977 », dans Kindersley, Richard (ed.), *In Search of Eurocommunism*, (London : Macmillan, 1981), p. 37.

Communiste d'Espagne est devenu la première force d'opposition au régime⁵⁰³. En agissant dans la clandestinité ou en exil, les membres du parti ont été capables de continuer à mener des actions sous une forme organisée pour déstabiliser le pouvoir franquiste. Il faudra se rappeler que pendant les périodes les plus dures de la dictature, les autres forces politiques n'ont pas vraiment participé à une insurrection directe. Pour donner quelques exemples, le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE) a agi d'une façon assez discrète à partir de son exil à Toulouse⁵⁰⁴; les partis nationalistes ont eu une influence uniquement dans des régions très spécifiques⁵⁰⁵ et les efforts d'une opposition de type libéral n'ont jamais abouti à la naissance d'un mouvement solidement organisé⁵⁰⁶.

Un facteur qui aide considérablement à comprendre le succès du Parti Communiste d'Espagne comme force politique d'opposition se trouve dans le fait qu'il est arrivé à construire un ensemble d'alliances avec certains groupes spécifiques de la population qui ne sympathisaient pas avec le régime franquiste. Le premier d'entre eux a été le secteur ouvrier. C'est à partir de 1966 que les communistes lancent les « Commissions Ouvrières », un collectif de travailleurs opposés à la vision franquiste et qui a commencé à gagner de plus en plus de pouvoir dans la structure syndicale officielle⁵⁰⁷. La deuxième alliance qui fut marquante est la relation entre le parti et plusieurs intellectuels espagnols, y compris

⁵⁰³ Bell, D.S., « The Spanish Communist Party in The Transition », dans Bell, D.S. (ed.), *Democratic Politics in Spain : Spanish Politics After Franco*, (London : Frances Pinter, 1983), p. 68.

⁵⁰⁴ Letamendia, Pierre, *Les partis politiques en Espagne*, (Paris : PUF, 1995), p. 36.

⁵⁰⁵ Ibid, p. 37.

⁵⁰⁶ Ibid, p. 38-39.

⁵⁰⁷ Ibid, p. 36.

certaines des artistes les plus connus du pays. Tel que l'affirme Antonio Lara, le Parti communiste d'Espagne a été celui qui a rejoint le plus les membres de la sphère culturelle espagnole⁵⁰⁸. Poètes, cinéastes, peintres, romanciers, entre autres, adhéraient à la cause communiste afin de lutter contre le franquisme.

Loin d'être uniquement le signe d'une attitude révolutionnaire, les liens que le parti a noués avec d'autres groupes sociaux ainsi que l'effort qu'il a fait pour contacter de plus en plus d'autres organisations dissidentes peuvent s'expliquer par la transformation idéologique vécue par les dirigeants communistes à partir des années soixante. D'une pure ligne stalinienne qu'ils affichaient, ils sont passés à la défense d'une perspective eurocommuniste.

À l'instar des autres collectifs en Europe, le Parti Communiste d'Espagne a choisi de s'éloigner des directives en provenance de Moscou, de s'autonomiser et de défendre ouvertement la voie démocratique⁵⁰⁹. Il s'agissait de changer radicalement la stratégie de lutte politique jadis imaginée uniquement par le biais de la révolution et de l'inscrire dorénavant dans l'option démocratique⁵¹⁰. Ainsi, il n'est pas surprenant d'entendre par la voix de Santiago Carrillo, son leader à l'époque, l'appel à la coopération et à la solidarité avec d'autres membres de l'opposition antifranquiste, au-delà des couleurs politiques⁵¹¹. Comme premier pas de cette union des groupes opposants, les communistes créent en 1974, avec d'autres collectifs de gauche, la « Junta Democrática de España », celle-ci étant la première coalition de

⁵⁰⁸ Lara, Antonio, « El cine de la transición », *Revista de Occidente*, n. 54, (nov. 1985), p. 133.

⁵⁰⁹ González Hernández, Juan Carlos, « El Partido Comunista de España en el proceso de transición política », p. 545.

⁵¹⁰ Ibid, p. 546.

⁵¹¹ Ibid, p. 555.

forces pro démocratiques⁵¹². Un an après, un bloc parallèle est formé par d'autres groupes d'opposition au franquisme⁵¹³. Finalement, en mars 1976, les deux groupements fusionnent pour donner naissance à la « Coordinación Democrática », la grande coalition qui allait jouer un rôle décisif dans la transition espagnole, grâce à sa participation dans les négociations qui vont transformer le système politique⁵¹⁴. Au cours de l'édification de cet ensemble de pactes et de compromis, le Parti communiste d'Espagne a finalement dû se résigner, cesser de militer pour la république et admettre la monarchie comme un régime respectable, en plus d'avoir à subir le nouvel ordre socioéconomique⁵¹⁵. En échange des responsabilités assumées par ses membres, le Parti communiste d'Espagne a été légalisé le 9 avril 1977, en dépit des protestations de la part des leaders des forces armées, qui voyaient le retour des communistes à la scène politique comme une menace⁵¹⁶.

La légalisation de la formation communiste profitait à tous les acteurs de la transition. D'une part, le Parti communiste d'Espagne sortait d'une clandestinité qui durait déjà depuis plusieurs décennies pour s'impliquer directement dans le nouveau jeu démocratique. D'autre part, les autres forces voyaient dans la participation de ce parti une condition importante pour une stabilité de la démocratie et un facteur clé

⁵¹² Ibid, p. 557.

⁵¹³ Ce deuxième bloc, connu sous le nom de « Plataforma de Convergencia Democrática », a été intégré principalement par les socialistes, les membres de la démocratie-chrétienne et quelques organisations politiques régionales. Preston, Paul, *El triunfo de la democracia en España*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001), p. 143.

⁵¹⁴ Morodo, Raúl, *La Transición Política*, (Madrid : Tecnos, 1984), p. 132.

⁵¹⁵ González Hernández, Juan Carlos, « El Partido Comunista de España en el proceso de transición política », p. 558.

⁵¹⁶ Sánchez Rodríguez, Jesús, *Teoría y práctica democrática en el PCE (1956-1982)*, (Madrid : Fundación de investigaciones marxistas, 2004), p. 266-267.

dans la marche vers la légitimité des réformes envisagées⁵¹⁷. Pour Guy Hermet, la participation des communistes aux élections fondatrices de 1977 représente un des aspects-clés de la transition espagnole⁵¹⁸.

Ce bref survol de l'histoire du parti communiste espagnol nous a permis de comprendre le rôle qu'il a joué dans la transition et nous avons pris conscience que, dans sa volonté de faire avancer les négociations, le parti alla jusqu'à respecter les nouvelles institutions démocratiques. Il est important également de souligner comment les communistes ont réussi à se maintenir organisés pendant toute la durée du franquisme, en s'opposant jusqu'au bout à celui-ci et en développant des relations avec d'autres forces de la société. Le monde artistique a été justement une des sphères qui a le plus gardé contact avec le Parti communiste d'Espagne.

5.2.3 Le PCE et ses liens avec les artistes

Comme nous l'avons affirmé auparavant, une des singularités du Parti communiste d'Espagne pendant son opposition au franquisme et au long des années de la transition, réside dans la relation qu'il a été capable d'entretenir avec les secteurs artistiques de la société espagnole. Cependant, les liens entre le parti et les créateurs ne datent pas exclusivement du régime franquiste. Dès le début des années trente, pendant la République, et durant les années de la guerre civile, ces deux

⁵¹⁷ Varela-Guinot, Helena, *La legalización del Partido Comunista de España : élites, opinión pública y símbolos en la transición española*, (Madrid : Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1990), p. 8-9.

⁵¹⁸ Hermet, Guy, « La démocratisation à l'amiable : de l'Espagne à la Pologne », *Commentaire*, vol. 13 n. 50, (été 1990), p. 281.

secteurs ont été très proches⁵¹⁹. Entre la naissance et la consolidation du franquisme, le Parti communiste d'Espagne a pris une certaine distance avec les sphères intellectuelles pour se consacrer davantage à organiser la lutte contre le régime, à travers une guerre de guérillas⁵²⁰.

C'est à partir des années cinquante qu'un double processus de rapprochement va avoir lieu entre le parti et certains artistes. En premier lieu, l'influence de la pensée marxiste commence à se faire sentir dans les sphères intellectuelles espagnoles de l'époque. En effet, la génération intellectuelle des années cinquante entra profondément en contact avec les idées de Marx⁵²¹. C'est suite à un éloignement de l'influence religieuse et du milieu officiel que l'*intelligentsia* du pays décide de s'affilier à d'autres formes d'analyse, plus en accord avec celles en vogue dans les autres nations européennes⁵²². À cette époque, des auteurs tels que Lukacs, Gramsci, Althusser et Poulantzas circulaient activement parmi les intellectuels espagnols⁵²³. Il y avait là les signes d'une transformation, non pas seulement à cause des nouveaux théoriciens étudiés, mais également au niveau des méthodes employées et sur le plan d'autres questions d'ordre

⁵¹⁹ Pour une plus grande explication des liens entre le Parti Communiste d'Espagne et les artistes avant l'arrivée du franquisme, consulter : Tusell, Javier, et Queipo de Llano, Genoveva G., *Los intelectuales y la República*, (Madrid : Nerea, 1990).

⁵²⁰ Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 1, 1939-1962 : Los hombres que lucharon por devolver la democracia a España*, (Barcelona : Argos Vergara, 1983), p. 162.

⁵²¹ Díaz, Elías, « Los intelectuales y la oposición política », dans Tusell, Javier, Alted, Alicia et Mateos, Abdón (eds.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Tome II, (Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990), p. 344-345.

⁵²² Pérez-Díaz, Víctor, *The Return of Civil Society : The Emergence of Democratic Spain*, p. 16-17.

⁵²³ Díaz, Elías, « Los intelectuales y la oposición política », p. 345.

épistémologique⁵²⁴. Peu à peu, l'influence de la pensée marxiste s'est fait sentir dans des disciplines aussi diverses que l'histoire, la sociologie, la psychologie, la philosophie et l'analyse littéraire⁵²⁵. Ainsi, tel que souligné par Carr et Fusi, le marxisme a eu un énorme impact dans les secteurs intellectuels opposés au régime :

« Marxism became, for a period, the dominant subculture of the opposition, making its way into every intellectual activity »⁵²⁶.

Le rapprochement entre le parti et certains artistes tient, en deuxième lieu, au fait qu'à partir du début des années cinquante, les leaders du Parti communiste d'Espagne ont pris conscience de l'importance de créer des liens avec d'autres secteurs sociaux afin de combattre le franquisme au quotidien. C'est la raison pour laquelle le parti a modifié sa stratégie : si dans le passé, l'alliance entre les travailleurs et les paysans était au centre des discussions, à partir de ce moment, le parti allait encourager les relations entre les intellectuels et le monde ouvrier, entre les forces du travail et de la culture⁵²⁷. En juin 1953, Jorge Semprún – sous l'alias de Federico Sánchez— est envoyé à Madrid par les dirigeants communistes exilés afin d'organiser les contacts avec les secteurs intellectuels⁵²⁸. Dans des réunions clandestines, Semprún commence peu à peu à rejoindre des figures importantes de la vie culturelle en Espagne. Ainsi, des personnages célèbres de l'époque tels que

⁵²⁴ Idem.

⁵²⁵ Carr, Raymond et Fusi, Juan Pablo, *Spain : Dictatorship to Democracy*, (London ; Boston : G. Allen & Unwin, 1979), p. 126.

⁵²⁶ Idem.

⁵²⁷ Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 2, 1963-1970: El nacimiento de una nueva clase política*, (Barcelona : Argos Vergara, 1984), p. 148.

⁵²⁸ Quelques années plus tard, Semprún a publié ses mémoires de cette époque. Consulter : Semprún, Jorge, *Autobiographie de Federico Sánchez*, (Paris : Editions du Seuil, 1978).

Vicente Alexandre, Gabriel Celaya, Enrique Múgica et Alfonso Sastre ont adhéré à la stratégie dictée par le parti⁵²⁹. L'activité du Parti communiste d'Espagne a bénéficié de cette façon du désir de plusieurs créateurs de combattre le régime franquiste et de combler le vide culturel produit par celui-ci⁵³⁰. À travers le temps, cette relation avec le milieu intellectuel est devenue en quelque sorte la plus importante voie d'intégration et de prestige de la part du parti dans la société espagnole⁵³¹. Plus tard, le comité d'intellectuels a été supprimé et on développa par la suite des sections spécifiquement consacrées à chacune des activités culturelles liées au parti. Parmi toutes les disciplines artistiques, ce sont le cinéma, les arts plastiques et la littérature qui ont eu le plus de liens avec l'organisation communiste⁵³².

À partir des années soixante, les artistes espagnols membres du parti ont manifesté de plus en plus leur appui aux changements politiques, notamment à travers des lettres publiques pour faire pression sur le régime⁵³³. Suite à une croissante politisation des secteurs intellectuels, les autorités franquistes ont publié un rapport intitulé « Tendencias conflictivas en la cultura popular »⁵³⁴ dans le but de dénoncer ouvertement certains membres de l'*intelligentsia* « aliénés » par le marxisme. Dans ce document, plusieurs artistes liés au parti et provenant des

⁵²⁹ Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 1, 1939-1962 : Los hombres que lucharon por devolver la democracia a España*, p. 162.

⁵³⁰ Ibid, p. 163.

⁵³¹ Morán, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, p. 349.

⁵³² Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 2, 1963-1970: El nacimiento de una nueva clase política*, p. 73-75.

⁵³³ Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia*, p. 54-55.

⁵³⁴ En français, « Tendances conflictuelles dans la culture populaire ».

différents milieux tels que l'architecture, la littérature et le cinéma, ont été accusés d'activités subversives⁵³⁵.

Pendant la période de transition, les positions des artistes liés au parti ont été ouvertement discutées et débattues dans la « Réunion d'intellectuels, professionnels et artistes » qui a eu lieu à Barcelone du 30 octobre au premier novembre 1976. Au cours de cette rencontre, les membres se sont prononcés publiquement pour la défense de plusieurs points pour l'avenir politique d'Espagne⁵³⁶. Ils ont défendu en premier lieu la diversité culturelle de l'État espagnol, composé de différentes nations, contrairement à l'idée inculquée par le régime franquiste au fil du temps. En deuxième lieu, ils ont souligné l'importance de cette diversité et la nécessité d'exprimer cette pluralité par le biais de plusieurs partis politiques. Ils ont réitéré, en troisième lieu, leur foi en la lutte pour les libertés démocratiques, notamment pour le respect des droits d'expression, de rassemblement, d'opinion et de grève. Finalement, ils se sont prononcés pour la rupture démocratique, c'est-à-dire pour la transformation totale du régime politique, mais uniquement par la voie de la démocratie. Les réunions entre les artistes et les militants du parti se sont poursuivies après la démocratisation du pays. C'est ainsi qu'ils se sont réunis à Madrid en janvier 1981 afin d'aborder leur rôle dans le nouveau système.

Comme l'ont souligné Jáuregui et Vega, pendant toutes ces années de militantisme, les représentants de la sphère culturelle se sont transformés en une des

⁵³⁵ Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia*, p. 65-66.

⁵³⁶ Plusieurs documents officiels servent de constat des conclusions de la réunion. Ils ont été consultés directement dans les archives du Parti Communiste d'Espagne à Madrid, notamment les documents de la section « Fuerzas de la cultura : los intelectuales y el Partido Comunista de España ».

composantes critiques les plus importantes à l'intérieur du parti et ont apporté de nouvelles façons d'analyser la conjoncture politique, au-delà des visions traditionnelles des cadres communistes⁵³⁷.

Nous verrons que, bien que plusieurs secteurs culturels aient participé aux activités politiques du Parti Communiste d'Espagne en s'opposant au franquisme dans la construction du nouveau système démocratique, les créateurs du cinéma vont se démarquer des autres par leur importance décisive au sein du parti.

5.3 Le PCE et le monde cinématographique

Dans le domaine des arts, c'est avec le monde cinématographique que le Parti communiste d'Espagne a entretenu les relations les plus étroites et c'est de ce milieu que lui viendront les adhérents les plus nombreux⁵³⁸. En réalité, cette affiliation représentait pour les artistes une opportunité de se rallier à une opposition organisée contre le régime⁵³⁹, la seule d'ailleurs⁵⁴⁰. Le Parti a quant à lui, rapidement intégré leur présence, sitôt que des rapports se sont établis avec l'*intelligentsia*. Le scénariste Ricardo Muñoz Suay, un des personnages clés des relations entre les

⁵³⁷ Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 2, 1963-1970: El nacimiento de una nueva clase política*, p. 78.

⁵³⁸ Ibid, p. 75.

⁵³⁹ Entrevue avec Pedro Olea, cinéaste espagnol. Madrid, 28 novembre 2005.

⁵⁴⁰ Estrada Lorenzo, José Manuel, « Los cineastas españoles y la oposición al régimen de Franco: del exilio a la crítica social », dans Tusell, Javier, Alted, Alicia et Mateos, Abdón (eds.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Tome II, (Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990), p. 415.

réalisateurs et l'organisation politique est devenu après Jorge Semprún, le contact du Parti communiste d'Espagne avec le milieu intellectuel⁵⁴¹.

Après la disparition du comité d'intellectuels et son évidente transformation en sections particulières selon chaque discipline artistique, celle du cinéma a été dirigée par le réalisateur Juan Antonio Bardem⁵⁴². Ce secteur a pris le nom de « Groupe Piqueras » en hommage au critique filmique communiste des années trente. Au fil du temps, le groupe allait compter une centaine de membres parmi les réalisateurs, les acteurs, les techniciens et les critiques⁵⁴³.

La première action effectuée par les cinéastes engagés a été de participer activement aux « Conversations de Salamanque » en 1955. Cette rencontre entre des représentants du monde cinématographique espagnol avait pour but d'évaluer la situation économique et sociale de cette discipline au pays⁵⁴⁴. Peu de temps après, le Parti Communiste d'Espagne a entretenu des liens étroits avec la maison de production UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica). Fondée en 1949, la compagnie a financé quelques œuvres capitales du cinéma espagnol du XXe siècle⁵⁴⁵. C'est à partir de 1953 que certains militants du parti prennent le contrôle d'UNINCI. En dépit de l'appartenance idéologique de ses membres, la maison de production a gardé son autonomie, ne dépendant pas organiquement de la direction

⁵⁴¹ Muñoz Suay a dirigé le comité d'intellectuels du parti de 1953 à 1962 ; Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, (Madrid : Alianza Editorial, 1998), p. 613.

⁵⁴² Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 2, 1963-1970: El nacimiento de una nueva clase política*, p. 149.

⁵⁴³ Morán, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, p. 349.

⁵⁴⁴ Mangini, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, p. 225.

⁵⁴⁵ Parmi les films produits par UNINCI, nous soulignons *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga, et *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, deux des films les plus controversés de la période franquiste.

du parti⁵⁴⁶. À cause de problèmes financiers et de gestion, la compagnie ferme définitivement ses portes le 31 juillet 1962⁵⁴⁷.

À part les cinéastes réunis autour du « Groupe Piqueras », quelques réalisateurs fondent le « Collectif de Cinéma de Madrid » à la fin des années soixante, dans le but de diffuser des œuvres qui, éloignées des plateformes traditionnelles de projection et de distribution, sont considérées comme marginales⁵⁴⁸.

D'après la stratégie suivie par les réalisateurs proches du parti⁵⁴⁹, il était devenu nécessaire de créer un nouveau type de cinéma espagnol, centré davantage sur les problèmes sociaux et qui engendrerait des œuvres radicalement différentes de celles produites aux États-Unis ou par le régime franquiste. Il fut alors question de provoquer une rupture avec le passé tant dans les sujets abordés à l'écran que dans la relation avec les spectateurs. Afin de poursuivre la lutte politique dans le monde cinématographique, les sympathisants du Parti Communiste d'Espagne ont publié une revue de cinéma intitulée « Objetivos », dans laquelle ils commentaient le développement du cinéma espagnol et proposaient des critiques de films internationaux, selon une optique sociale. De la même manière, ils prônaient le développement de cinéclubs dans les grandes villes du pays. Comme dernier point

⁵⁴⁶ Marañón Salvador, Alicia, *UNINCI : cine y oposición política bajo el franquismo*, (Thèse de doctorat, Département de linguistique, Faculté de philosophie et de lettres, Université Autonome de Madrid, 2002), p. 439.

⁵⁴⁷ Ibid, p. 412.

⁵⁴⁸ Antolín, Matías, *Cine marginal en España*, (Valladolid : Semana Internacional de Cine, 1979), p. 143.

⁵⁴⁹ Les points de la stratégie cinématographique du parti proviennent des documents consultés directement dans les archives du Parti Communiste d'Espagne à Madrid, notamment dans la section « Fuerzas de la cultura : los intelectuales y el Partido Comunista de España ».

de leur stratégie, les militants communistes du monde filmique manifestèrent aussi leur intention d'avoir une influence significative dans les principales écoles de cinéma.

Bien que plusieurs cinéastes se soient activement impliqués en politique à travers le Parti communiste d'Espagne, quelques-uns se sont distingués par leur popularité dans la société espagnole et par l'importance de chacune de leurs actions particulièrement dans les années de la transition à la démocratie. Tel est le cas de Juan Antonio Bardem et de Manuel Gutiérrez Aragón.

5.3.1 Juan Antonio Bardem

Le cas de Juan Antonio Bardem est cité fréquemment comme l'exemple parfait de militantisme et de création artistique dans le milieu cinématographique espagnol. Partisan communiste pendant plusieurs décennies, Bardem a joué un rôle fondamental dans les relations entre le Parti communiste d'Espagne et le monde intellectuel. Né à Madrid en 1922, Bardem rejoint le parti en 1943, alors qu'il était étudiant en agronomie⁵⁵⁰. À cause de ses activités politiques, il se voit interdit de continuer sa formation comme réalisateur dans l'IIEC (« Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas »)⁵⁵¹. En 1951, il rencontre Ricardo Muñoz Suay avec lequel il commence à organiser l'aile cinématographique du parti. À partir de

⁵⁵⁰ Bardem, Juan Antonio, *Y todavía sigue : memorias de un hombre de cine*, (Barcelona : Ediciones B, 2002), p. 130.

⁵⁵¹ Schwartz, Ronald, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, (Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press Inc., 1986), p. 15-16.

ce moment, Bardem exerce une activité politique liée directement à la vie filmique espagnole à travers tous les forums et espaces possibles. Il devient directeur d'UNINCI, la maison de production contrôlée par les communistes, à la fin de 1957. Dans le milieu de l'édition, il participe aux comités de rédaction des revues *Objetivo* et *Nuevo Cine*, les deux publications-emblèmes de l'opposition cinématographique espagnole. En tant que leader syndical, il devient le président de l'ASDREC (« Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine ») en 1960⁵⁵². Bardem s'efforce d'exprimer ses opinions politiques à travers quelques-uns de ses films ; pour lui, le cinéma n'était pas uniquement un instrument d'adaptation à la réalité, mais il représentait également, à ses yeux, un moyen de contribuer à la transformation sociale⁵⁵³. Pour lui, les activités créatrice et politique étaient indissociables, ainsi qu'il l'affirme dans ses propres mots :

« Tout ce que j'ai fait comme auteur ou bien comme travailleur du cinéma a été uni de façon solidaire à mon travail dans le parti et à ma lutte politique dans celui-ci »⁵⁵⁴.

Bien qu'il devienne de plus en plus célèbre sur la scène publique espagnole, Bardem est arrêté par la police franquiste en plein tournage du film *Calle Mayor* (1956), à cause de sa participation dans une manifestation d'étudiants. Il passe deux

⁵⁵² Cerón Gómez, Juan Francisco, « Militancia y posibilismo », dans Castro de Paz, José Luis et Pérez Perucha, Julio (dir.), *Juan Antonio Bardem : el cine a codazos*, (Ourense : Festival internacional de cine independiente de Ourense, 2004), p. 24-26.

⁵⁵³ Ibid, p. 28.

⁵⁵⁴ « Todo el cine que he hecho como autor o como trabajador de cine, ha ido unido de forma solidaria con mi trabajo en el partido y con mi lucha política dentro de él » ; Castro Bobillo, Antonio, *Estudio de la obra cinematográfica de Juan Antonio Bardem*, (Thèse de doctorat, Département de communication audiovisuelle et publicité, Faculté de sciences de l'information, Université Complutense de Madrid, 1983), p. 98.

semaines en prison et est finalement relâché en grande partie grâce aux pressions de la communauté cinématographique internationale⁵⁵⁵.

Comme la plupart des membres du parti, Bardem rejoint avec le temps les thèses de l'eurocommunisme qui propose une alternative démocratique à l'autoritarisme du moment. Ainsi, le réalisateur vit une véritable transformation idéologique durant ses longues années de militantisme au sein du parti : après avoir embrassé des idées staliniennes dans sa jeunesse, il penchera au fil du temps pour la voie de la démocratie⁵⁵⁶. Il soutenait l'idée que les libertés formelles des démocraties occidentales étaient des conquêtes irrévocables à travers lesquelles existait la possibilité de construire le socialisme⁵⁵⁷.

Pendant les années de la transition, Juan Antonio Bardem a une participation importante dans la structure du Parti communiste d'Espagne. À l'époque, il soutenait la « rupture démocratique pactée » comme la solution politique la plus convenable. Il interprétait cette rupture comme un processus pour établir un gouvernement provisoire issu du consensus de toutes les forces démocratiques, lequel devait rétablir toutes les libertés jadis supprimées et conduire à des élections libres⁵⁵⁸. Si les négociations et les pactes sont devenus la caractéristique principale de la transition espagnole, Bardem n'est pas étranger à cette façon d'agir politiquement. Il sert de contact entre le parti et le gouvernement d'Adolfo Suárez,

⁵⁵⁵ Schwartz, Ronald, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, p. 17.

⁵⁵⁶ Entrevue avec José María Caparrós, historien cinématographique et directeur du Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona. Barcelone, 21 octobre 2005.

⁵⁵⁷ Cerón Gómez, Juan Francisco, « Militancia y posibilismo », p. 23.

⁵⁵⁸ Bardem, Juan Antonio, « Una reflexión sobre la causa cinematográfica », dans Bardem, Juan Antonio, Tamames, Ramón et Triana, Eugenio, *Arte, política, sociedad*, (Madrid : Editorial Ayuso, 1976), p. 39.

entre les derniers mois de 1976 et avril 1977, date où le Parti Communiste d'Espagne a été finalement légalisé⁵⁵⁹.

En dépit des relations qu'il avait avec certains membres du gouvernement, Bardem a dû passer à nouveau quelques jours en prison en avril 1976, suite à sa participation à une manifestation en faveur de l'amnistie pour les prisonniers politiques⁵⁶⁰. Pendant son séjour dans le centre pénitentiaire, il rédige un document sur le monde cinématographique espagnol dans lequel il fait allusion à des aspects politiques, notamment à propos de la fin de la censure et de la liberté des citoyens de s'exprimer dans toutes les langues des communautés nationales du pays⁵⁶¹.

Suite à la légalisation du Parti communiste d'Espagne, Bardem participe activement à la campagne pour les premières élections générales de juin 1977. Il apparaît dans la liste des candidats aux législatives⁵⁶². Pendant ces années de transformation institutionnelle, il continue à tourner des films politiques, notamment la comédie *El puente* (1977) – que nous avons analysée au chapitre II —, et *Siete días de enero* (1978), une reproduction de l'assassinat d'un groupe d'avocats travaillistes par un commando d'extrême-droite le 24 janvier 1977.

À la fin du processus de transition, Bardem a continué de militer dans la gauche espagnole et se présenta encore comme candidat en 1979 et en 1982. Il meurt à Madrid en novembre 2002 en laissant à la postérité une œuvre maîtresse

⁵⁵⁹ Bardem, Juan Antonio, *Y todavía sigue : memorias de un hombre de cine*, p. 160-162.

⁵⁶⁰ Egido, Luciano G. J. A. *Bardem*, (Huelva : Festival de Cine Iberoamericano, 1983), p. 26.

⁵⁶¹ Bardem, Juan Antonio, « Una reflexión sobre la causa cinematográfica », p. 36-37.

⁵⁶² Egido, Luciano G. J. A. *Bardem*, p. 27.

pour l'histoire du cinéma espagnol. Il est reconnu comme un des exemples les plus significatifs de l'engagement politique dans la communauté artistique.

5.3.2 Manuel Gutiérrez Aragón

Né à Santander en 1942, Manuel Gutiérrez Aragón a réussi à mener une solide carrière comme créateur cinématographique en même temps qu'il a été un des réalisateurs proches au Parti communiste d'Espagne durant les dernières étapes du franquisme et tout au long de la transition à la démocratie. Comme plusieurs artistes de cette époque, Gutiérrez Aragón rejoint le parti dans ses années universitaires à la faculté de philosophie, spécifiquement en 1962, grâce à l'invitation de l'écrivain Rafael Sánchez Ferlosio⁵⁶³ où il milite au début dans une cellule avec d'autres étudiants dans le but de s'approcher du « Groupe Piqueras », réunissant les gens de cinéma.

En dépit de son activité constante au sein du parti, Gutiérrez Aragón affirme que son militantisme est plus orienté par son désir de contribuer au renversement du régime franquiste que par les directives du parti⁵⁶⁴. On sait, en effet, qu'il n'hésitait pas à afficher ouvertement ses désaccords avec le Parti, devant d'autres membres, quant à l'instrumentalisation du cinéma au nom des intérêts des communistes. Il

⁵⁶³ Heredero, Carlos F., *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón : historias de vida y de ficción*, (Huesca : Festival de Cine de Huesca, 1998), p. 25.

⁵⁶⁴ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

insistait sur le fait que malgré l'importance de l'engagement politique, il était essentiel pour un cinéaste de préserver son autonomie dans la créativité⁵⁶⁵.

Pendant les années de la transition, Gutiérrez Aragón se range du côté des idées de Santiago Carrillo, le chef du parti à l'époque qui reflétaient la ligne eurocommuniste empruntée depuis déjà quelque temps par la plupart des militants⁵⁶⁶. Pour le réalisateur, il y avait dans ces idées matière à enterrer l'ancien régime, mais aussi à construire une démocratie durable, stable et équilibrée à travers un changement pacifique et en s'éloignant radicalement des valeurs inculquées par le franquisme⁵⁶⁷. À cause de son appui à la signature de pactes avec d'autres forces et à la défense de la voie démocratique comme seule possibilité de changement, Manuel Gutiérrez Aragón a fait l'objet des critiques les plus virulentes de la part des secteurs radicaux du parti. Ils l'accusèrent de complicité avec une transition bourgeoise et monarchique⁵⁶⁸, et le traitèrent de « pactiste », insulte en vogue à l'époque⁵⁶⁹.

En plus de participer aux assemblées et à d'autres genres d'activités convoquées par le parti, Gutiérrez Aragón travaillait activement à l'époque dans le milieu cinématographique espagnol comme scénariste et réalisateur. Il écrivit deux histoires qui furent portées à l'écran par d'autres cinéastes : *Furtivos* (1975) et *Las largas vacaciones del 36* (1976), deux films analysés dans les chapitres précédents.

⁵⁶⁵ Heredero, Carlos F., *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón : historias de vida y de ficción*, p. 26-27.

⁵⁶⁶ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón.

⁵⁶⁷ Idem.

⁵⁶⁸ Heredero, Carlos F., *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón : historias de vida y de ficción*, p. 215.

⁵⁶⁹ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón.

En 1977, il tourne sa seule œuvre considérée comme ouvertement politique : *Camada negra*. Ce film aborde les dangers de la pensée fasciste pour la société espagnole, surtout dans une époque marquée par l'incertitude, à travers l'histoire d'un adolescent qui fréquente un collectif franquiste radical, opposé ouvertement à n'importe quel changement de type démocratique. *Camada negra* a provoqué toute une vague de réactions au moment de sa sortie : des menaces anonymes et des attaques de la part des groupes d'extrême droite, entre autres et certains propriétaires de salles ont refusé de le projeter⁵⁷⁰.

Suite à la légalisation du Parti communiste d'Espagne en avril 1977, Manuel Gutiérrez Aragón décide de se retirer de celui-ci. Le parti étant sorti de l'ombre, il sent que sa façon de participer politiquement peut se transformer radicalement, puisque dorénavant de nouveaux canaux d'action sont ouverts dans la vie en démocratie⁵⁷¹. En dépit de son éloignement formel de l'organisation communiste, le cinéaste n'a cessé de faire remarquer qu'en plus d'avoir été la plus importante force d'opposition contre le régime de Franco, le parti a aussi été une excellente école de formation pour plusieurs acteurs politiques de l'Espagne démocratique⁵⁷².

Les cas de Juan Antonio Bardem et Manuel Gutiérrez Aragón servent à montrer comment certaines personnalités cinématographiques espagnoles ont décidé d'agir politiquement au-delà de leur sphère créatrice pendant les différentes phases de la transition. Ce type de participation s'inscrit dans les modes conventionnels

⁵⁷⁰ Molina Foix, Vicente, *Manuel Gutiérrez Aragón*, (Madrid : Cátedra, 2003), p. 49.

⁵⁷¹ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón.

⁵⁷² Gutiérrez Aragón, Manuel, « El día que legalizaron el PCE », dans Juliá, Santos, Pradera, Javier et Prieto, Joaquín (eds.), *Memoria de la transición*, (Madrid : Taurus, 1996), p. 216.

d'action politique et se relie, pour les fins de notre étude, à l'implication des membres de l'*intelligentsia* dans les affaires publiques. Comme nous l'avons souligné à maintes reprises tout au long de notre travail, il s'agit pour nous de tenir compte plus spécifiquement du rôle joué par les artistes dans la sphère politique. En résumé, nous sommes d'avis que ce facteur doit être pris en compte dans l'analyse des transitions politiques. Or, jusqu'à maintenant, il a été négligé par la plupart des auteurs de la transitologie. En outre, nous avons vu dans ce chapitre qu'en plus de diffuser de messages à travers leurs films, certains réalisateurs sont devenus des acteurs politiques en se rapprochant du principal groupe d'opposition au franquisme : le Parti communiste d'Espagne. Protagoniste dans la transition, la formation communiste a su profiter de ses relations avec les secteurs artistiques pour mieux structurer son combat contre le régime franquiste par le biais d'une présence dans certaines couches sociales, en particulier dans le monde ouvrier et parmi les intellectuels. Plusieurs cinéastes, de leur côté, ont saisi l'occasion qui leur était fournie d'agir politiquement à travers les différents canaux du parti. Ainsi, grâce à la notoriété sociale qu'ils possédaient et à l'expérience qu'ils avaient acquis dans l'opposition clandestine que les cinéastes ont eu la possibilité de s'impliquer directement dans la construction d'un régime de type démocratique.

CONCLUSION

La politique et la création artistique sont deux sphères éloignées à première vue l'une de l'autre mais qui peuvent interagir lors d'un événement donné⁵⁷³. L'objectif spécifique de notre recherche a été justement de montrer cette interaction dans le cadre d'un processus de transition institutionnelle. Nous avons examiné à fond la politisation du cinéma espagnol durant la période de transition à la démocratie, particulièrement à travers son implication dans les changements vécus par ce pays. Nous avons surtout mis l'accent sur l'usage de cet art comme espace de critique de l'ancien régime, comme diffuseur des nouvelles valeurs démocratiques ainsi que comme miroir des transformations expérimentées par la population espagnole pendant ces années.

Dans le premier chapitre, nous avons parcouru la littérature concernant l'étude des transitions démocratiques dans le but d'identifier les variables traditionnellement utilisées – des approches structurelles aux développement des décisions stratégiques – et de discuter de la nécessité de faire appel à d'autres formes d'analyse pour explorer d'autres aspects pouvant influencer une transition. Ensuite, nous avons évoqué chacune des caractéristiques qui ont fait du cas espagnol le cas idéal-typique du déroulement d'une transition démocratique. Dans la deuxième partie du chapitre, nous avons proposé un modèle théorique capable d'aider à expliquer un mode non conventionnel d'action politique qui se manifeste à travers

⁵⁷³ Cette interaction est plus fréquente qu'on le pense dans la quotidienneté, que ce soit à travers l'influence de la sphère politique sur le champ culturel ou vice-versa. À ce sujet, consulter : Street, John, *Politics and Popular Culture*, (Philadelphia : Temple University Press, 1997).

les activités artistiques et, spécifiquement, par le biais du cinéma lors du changement de régime en Espagne. Nous avons alors souligné l'importance du concept d'Objet Politique Non Identifié pour saisir le rôle politique du septième art dans le cas sélectionné. Nous avons ensuite décrit notre procédure méthodologique, laquelle nous a permis de faire allusion à l'importance d'une approche multidisciplinaire dans notre recherche.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé l'usage de deux genres cinématographiques spécifiques, qui représentent des moyens évidents d'expression politique. Notre étude du cinéma métaphorique, premier genre abordé, nous a permis de constater comment à travers des messages encodés dans un langage cinématographique à double intention -afin d'éluder la censure encore existante à l'époque- des cinéastes tels que Carlos Saura et José Luis Borau ont réussi à transmettre au public une critique des comportements autoritaires hérités du franquisme et du haut degré de violence qui s'en est suivi dans la société espagnole. Dans une deuxième partie du chapitre, nous nous sommes rendu compte de l'instrumentalisation politique de la comédie cinématographique, spécifiquement dans les films de José Luis Garci et Juan Antonio Bardem. Dans leurs œuvres sélectionnées, il est possible de reconnaître une condamnation des institutions répressives liées au passé franquiste en même temps qu'une présence à l'écran des valeurs démocratiques telles que la participation politique et la liberté d'expression. Les comédies analysées deviennent également une sorte de miroir des changements radicaux dans les mœurs de la société espagnole grâce à l'arrivée de la démocratie.

Tant le cinéma métaphorique que la comédie représentent les deux éléments qui ont donné naissance à un style filmique *sui generis*, connu à travers le temps comme « esthétique de la répression », un langage cinématographique utilisé à des fins politiques, caractéristique des années de la transition. Ce style démontre comment les citoyens peuvent faire preuve d'innovation pour s'adapter dans une période de changement institutionnel, afin de créer un langage politique particulier dans le but de transmettre leurs opinions en dehors de canaux politiques traditionnels.

Dans le chapitre trois, nous avons abordé l'usage du cinéma comme véhicule de réinterprétation historique. Sur ce point, le cinéma espagnol de la transition a servi à combattre une des assises idéologiques du franquisme : l'appropriation de toute interprétation sur l'histoire de la part du régime autoritaire. En effet, pendant plusieurs décennies, la version officielle du passé était la seule à être diffusée dans la population. Ce discours était avant tout un instrument de légitimation du franquisme, présenté comme un régime héroïque, ayant ouvert une période de concorde et de progrès. Certains réalisateurs sont allés à contrecourant de l'histoire officielle en présentant des films où les exclus d'alors avaient finalement le droit de parole, en mettant l'accent sur les dangers de la polarisation politique et en soulignant l'importance de tourner le regard vers le passé sans contraintes idéologiques. Cette nouvelle vision sur l'histoire du pays par le biais de la caméra s'est concentrée principalement sur deux sujets : d'une part, les cinéastes ont abordé la guerre civile en lui enlevant toute charge héroïque et en la présentant au contraire, comme une tragédie nationale et comme une catastrophe fratricide ; d'autre part, ils se sont

intéressés aux premières années du franquisme qui, loin d'être une époque d'harmonie et de primauté de l'ordre, rappellent une période de misère économique et un haut degré de violence. Le cinéma de la transition nous permet alors d'aborder la question historique dans le cadre de la transitologie selon une perspective nouvelle. Au-delà de la place accordée par les transitologues à l'histoire des institutions ou bien à la recherche de justice et de réconciliation, l'univers cinématographique espagnol sert de terrain d'observation pour explorer la question de la présence d'un discours sur le passé dans les manifestations culturelles et sur la nécessité, pour les citoyens, d'évoquer leur histoire sans être enfermés dans les limites des espaces politiques conventionnels. Cette situation enrichit l'explication officielle de la transition espagnole, centrée sur la stratégie des élites qui, comme nous l'avons souligné, ignorent toute question historique pour ne pas compromettre le déroulement des accords et négociations.

Au chapitre quatre, nous avons exploré le rôle politique du cinéma documentaire des années de la transition, en nous concentrant sur l'œuvre de Basilio Martín Patino, le plus important documentariste espagnol de l'époque. Il s'agissait d'identifier le côté politique de ce genre caractérisé par son éloignement, à première vue, de la fiction, contrairement aux autres genres déjà étudiés dans notre recherche. En effet, le cinéma documentaire se distingue par son usage systématique des images tirées directement de la réalité. Cet aspect est lié inévitablement à la formation de la réalité politique dans notre discipline et au processus par lequel les acteurs désirent projeter ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, sur le plan politique. À

l'aide d'images filmées clandestinement ou bien obtenues à travers des archives officielles, Basilio Martín Patino a réussi à élaborer trois documents cinématographiques hautement politisés, dans lesquels il présente le portrait d'une Espagne encore affectée par une tradition de violence franquiste, assoiffée de liberté et de moins en moins déstabilisée par les contradictions émanant de l'ancien régime. Tant les techniques utilisées que les sujets abordés par Patino nous montrent la surprenante transformation du documentaire espagnol en quelques années. Jadis considéré comme un des instruments idéologiques favoris du régime franquiste, le cinéma documentaire est devenu, à l'époque de la transition, un des espaces les plus critiques envers Franco et un terrain fécond dans l'appui à la cause démocratique. La politisation de ce genre cinématographique est une autre forme de représentation d'un message politique durant une transition de régime. Cette fois-ci, nous nous trouvons devant la capacité d'exprimer une idée politique par le biais d'une expression artistique, par l'usage des images non fictives comme matière première.

Le chapitre cinq a servi à illustrer le rôle politique de certains cinéastes, d'après une perspective plus conventionnelle. Dans cette partie de notre recherche, nous avons exploré l'action politique de deux réalisateurs en particulier – Juan Antonio Bardem et Manuel Gutiérrez Aragón — qui se sont impliqués dans le processus de transition, par le biais d'un parti politique spécifique, le Parti communiste d'Espagne. Nous avons voulu analyser la participation des cinéastes dans le monde politique en dehors de leur activité créatrice. Cette partie de notre recherche nous montre de quelle façon les événements politiques ont provoqué, en

plus d'une politisation évidente du cinéma dans le contenu et dans la forme, l'engagement politique direct de certains réalisateurs qui, en dehors du champ artistique, ont agi comme des acteurs du changement de régime. Dans le cas spécifique de Bardem et de Gutiérrez Aragón, nous avons vu que leur engagement a eu lieu à travers les canaux fournis par le Parti communiste d'Espagne, un des grands protagonistes de la transition. Notre effort pour comprendre l'activité de certains cinéastes est motivé par notre désir de susciter, de la part des politologues, un intérêt pour le rôle politique des artistes dans une transition politico-institutionnelle. Au lieu de les inclure systématiquement dans tout travail qui s'intéresse à la relation entre les intellectuels et le monde politique, il est nécessaire d'entreprendre des études qui mettent davantage l'accent sur la capacité des artistes à s'impliquer en politique.

Tout au long de chacun des chapitres, nous avons pu identifier les aspects politiques du cinéma espagnol de la transition. En profitant, dans un premier temps, d'un espace majeur de liberté dû aux changements politiques vécus par le pays, certains réalisateurs ont réussi à véhiculer plusieurs messages politiques à l'écran grâce aux possibilités discursives du cinéma. Par le biais de cette forme d'expression politique populaire, les cinéastes ont rejoint d'autres secteurs de la communauté artistique espagnole pour former un véritable front de la culture démocratique qui contribua au processus de transition à travers des éléments tels que la célébration des nouvelles libertés, la récupération de la mémoire historique, la réinsertion des intellectuels exilés, la pluralité linguistique et la lutte pour la fin de l'isolement

culturel du pays sur le plan international⁵⁷⁴. Comme le réalisateur Manuel Gutiérrez Aragón le souligne, le monde cinématographique, durant la transition, a représenté un des éléments clés pour la « normalisation » de la société espagnole, en continuant d’être un des champs fondamentaux pour la défense des libertés⁵⁷⁵.

L’étude que nous venons d’effectuer démontre en premier lieu l’importance des analyses non élitistes des transitions politiques. Il ne s’agit pas d’ignorer ou de minimiser l’impact des principaux acteurs politiques dans ce processus – impact incontestablement prouvé dans plusieurs travaux — mais plutôt de prendre en compte d’autres espaces dans lesquels l’action politique peut apparaître et se développer, ce qui nous montre la complexité et les dynamiques particulières qui ont lieu dans une société lors d’un changement de régime. L’existence de l’activité politique dans plusieurs forums sociaux nous montre les efforts de la part des citoyens pour combattre un régime autoritaire et pour montrer leur soutien à la cause démocratique. Tel est le cas de l’engagement politique de certains artistes — ainsi que d’autres groupes comme les associations religieuses et les étudiants — dans la transition⁵⁷⁶. Après tout, un processus de démocratisation passe par l’inclusion progressive de groupes et de catégories diverses dans la vie politique d’un pays⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ Díaz, Elías, *Ética contra política : los intelectuales y el poder*, (Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990), p. 196-206.

⁵⁷⁵ Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

⁵⁷⁶ O’Donnell, Guillermo et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986). p. 50, 54.

⁵⁷⁷ Dryzek, John S., « Political Inclusion and the Dynamics of Democratization », *American Political Science Review*, 90 (1996), p. 475-487.

C'est pourquoi nous suivons Katrin Voltmer, qui appelle à prendre en compte certains facteurs autres que ceux de type institutionnel dans l'étude des transitions démocratiques :

« Democracy is a highly contingent enterprise, the success of which is not only dependent on the 'right' institutional design, but also on a multitude of other factors that need to be taken into account if we are to understand the conditions under which new democracies work »⁵⁷⁸.

L'intérêt porté à d'autres catégories et objets d'analyse est lié également à l'existence de toute une variété de formes d'expression politique, conséquence de la polymorphie des langages citoyens⁵⁷⁹. Non seulement les acteurs politiques traditionnels ne sont pas les seuls à s'exprimer, mais le reste des citoyens véhiculent leurs idées et participent aussi à la complexité du jeu politique. Le caractère hétérogène de l'expression politique devient ainsi un terrain de grand intérêt pour le politologue d'aujourd'hui.

Le cinéma, de la même manière que d'autres formes de communication qui ont accès à la scène publique, est un des grands gagnants de la libéralisation du régime. De plus, il est devenu rapidement un acteur politique d'importance⁵⁸⁰. Cette présence de plus en plus notable sur la scène politique peut se sentir en premier lieu

⁵⁷⁸ Voltmer, Katrin, *Mass Media and Political Communication in New Democracies*, (London ; New York : Routledge, 2006), p. 1.

⁵⁷⁹ Martin, Denis-Constant, « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés) », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 81.

⁵⁸⁰ Gunther, Richard et Mughan, Anthony, « The Media in Democratic and Nondemocratic Regimes : A Multilevel Perspective », dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), p. 2.

à travers sa critique quotidienne envers le régime autoritaire, ce qui va contribuer à éroder, en une période de temps assez courte, la crédibilité et la légitimité de ce dernier⁵⁸¹. En plus de devenir un espace effectif de critique, le grand écran peut se transformer également en instrument pour la diffusion des nouvelles valeurs démocratiques. Nous faisons appel sur ce point non pas à l'usage du cinéma comme source des idées nécessaires à l'arrivée de la démocratie, mais plutôt à la capacité du langage cinématographique de rendre publiques certaines valeurs dans une société qui vient juste de devenir démocratique. Parmi ces valeurs, le cinéma insiste sur l'importance de la pluralité, tant dans la forme – en présentant à l'écran certains styles d'expression dont la projection était jadis impensable– que dans le contenu – en invitant les différentes tendances politiques à s'exprimer —. Le septième art a ainsi le pouvoir d'incarner un espace de tolérance où se profilent un ensemble de sujets ou de comportements, autrefois interdits par les anciennes autorités.

Le cinéma, en même temps que les journaux, revues, émissions de radio et de télévision, une fois le nouveau régime entré dans sa phase de consolidation, peut avoir la fonction de renforcer et d'assurer la survie de la démocratie, à travers la libre circulation d'idées et d'information, en permettant de rendre publics toute une variété de points de vue politiques, et ainsi assurer la participation et la libre décision des citoyens⁵⁸².

⁵⁸¹ Gunther, Richard et Mughan, Anthony, « The Political Impact of the Media : A Reassessment », dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000, p.412.

⁵⁸² Gunther, Richard et Mughan, Anthony, « The Media in Democratic and Nondemocratic Regimes: A Multilevel Perspective », p. 5.

Dans le cas spécifique du cinéma espagnol de la transition, nous avons constaté que celui-ci a agi politiquement de trois manières fondamentales : par sa critique aigüe envers l'appareil franquiste, à travers la diffusion des nouvelles valeurs démocratiques et en devenant un instrument de chronique quotidienne des changements dans la société de ce pays. Le cinéma s'est ainsi inséré dans le combat livré par le secteur culturel espagnol, dans le but de contribuer à l'arrivée et au succès du nouveau régime démocratique⁵⁸³. Sur le plan critique, le septième art espagnol des années de la transition a permis de dévoiler les actions passées et présentes de l'ancien régime et l'héritage du franquisme dans le comportement et les croyances d'une vaste partie de la société⁵⁸⁴. Malgré la pérennité de la pensée franquiste et en dépit du nouveau régime, certains cinéastes ibériques ont choisi de diffuser des valeurs démocratiques telles que le pluralisme, la participation politique et la tolérance. Il s'agissait alors d'un engagement direct des réalisateurs pour façonner, en collaborant avec d'autres acteurs tels que les professeurs et les écrivains, une société réceptive aux valeurs de la démocratie⁵⁸⁵. Le cinéma a été utilisé également comme un miroir afin de rendre compte de plusieurs transformations sociales impensables il y a à peine quelques années, ainsi qu'en octroyant une voix à tous ceux qui avaient été ignorés au fil des décennies par le

⁵⁸³ Gunther, Richard, Montero, José Ramón, et Botella, Joan, *Democracy in Modern Spain*, (New Haven : Yale University Press, 2004), p. 131-134.

⁵⁸⁴ Rodríguez Ibáñez, José Enrique, *Después de una dictadura : cultura autoritaria y transición política en España*, (Madrid : Centro de Estudios Constitucionales, 1987), p. 33.

⁵⁸⁵ Desazars de Montgailhard, Sylvia, « Les élites espagnoles et la transition démocratique », dans Dulphy, Anne et Léonard, Yves (dir.), *De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, (Bruxelles ; New York : P.I.E.-P. Lang, 2003), p. 51.

régime franquiste⁵⁸⁶. Le septième art espagnol, de la même manière que d'autres expressions artistiques et d'autres moyens de communication, a aidé grandement à renforcer la légitimité du nouveau système et à promouvoir des normes démocratiques.

Bien que nous ayons analysé les aspects politiques les plus significatifs du cinéma espagnol de la transition, il reste un qui a été peu abordé dans notre recherche. Nous faisons état ici des créations filmiques réalisées dans les différentes langues régionales de l'Espagne, spécifiquement en catalan, en galicien et en basque, et qui furent réunies sous la désignation de « Cinéma des autonomies ». Malgré le fait que plusieurs historiens du cinéma évoquent ce mouvement comme un élément fondamental de la transformation vécue par le septième art dans ce pays, nous avons considéré que ses dimensions politiques s'éloignent de notre recherche, principalement pour une raison spécifique : le « Cinéma des autonomies » ne s'est pas développé durant les années de la transition. Pour le plus grand nombre, ces films datent de l'étape de la consolidation démocratique, période distincte de celle délimitée par notre recherche. L'apparition de ce cinéma durant ces années est mineure, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré au documentaire. Ainsi, le « Cinéma des autonomies » a plutôt été une conséquence directe des résultats politiques de la transition espagnole.

⁵⁸⁶ Gunther, Richard, Montero, José Ramon et Wert, José Ignacio, « The Media and Politics in Spain : From Dictatorship to Democracy », dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), p. 44.

Nous devons souligner que notre analyse n'aspire pas à présenter le cinéma exclusivement comme un outil inséparable de la lutte démocratique. Au-delà d'une vision positiviste qui chercherait à lier le septième art uniquement aux causes démocratiques, nous sommes conscients que celui-ci peut être utilisé également par toute la gamme des forces présentes dans le spectre politique. En effet, l'usage de la caméra à des fins politiques, indépendamment de l'idéologie et du programme politique, peut être constaté depuis plusieurs décennies⁵⁸⁷. Le cinéma espagnol est justement un des meilleurs exemples de l'hétérogénéité politique du grand écran : instrument de diffusion pour les deux camps de la guerre civile, machine de propagande pour Franco, outil de lutte démocratique pendant la transition, espace de débats des nouveaux enjeux de la société espagnole, entre autres.

L'étude du cinéma de la transition soulève plusieurs questions quant à l'importance de l'innovation méthodologique nécessaire pour analyser un objet éloigné à première vue de la science politique. Ce type d'analyse impose en effet une démarche méthodologique multidisciplinaire, qui a tout intérêt à bénéficier des études effectuées dans d'autres champs tels que la linguistique, l'anthropologie et les beaux-arts. Toutes ces disciplines, en effet, sont autant d'invitations à adopter différents angles de vue dans nos analyses politiques. Rassembler tous ces efforts permet de mieux comprendre le politique d'après plusieurs angles⁵⁸⁸. L'opportunité d'utiliser les OPNI comme cadre fondamental de notre recherche représente la

⁵⁸⁷ Genovese, Michael A., *The Political Film : an Introduction*, (Needham Heights, MA : Simon & Schuster Custom Pub., 1998).

⁵⁸⁸ Martin, Denis-Constant, « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés) », p. 77.

preuve, d'une part, d'un intérêt croissant de la part de certains politologues pour plusieurs phénomènes éloignés en principe de notre discipline et, d'autre part, de la nécessité d'élargir nos stratégies d'investigation en recourant à des outils d'analyse nouveaux.

Un autre aspect de notre recherche est notre intention de participer aux débats autour de la « régionalisation » ou des particularités culturelles des OPNI. Contrairement à certains auteurs qui parlent de ces formes d'expression politique comme d'une zone ou d'une culture en particulier, celles-ci étant généralement non occidentales, le cas de l'Espagne nous montre que les formes de construction et de diffusion d'une idée politique par des canaux non traditionnels peuvent apparaître dans n'importe quel pays. L'étude d'autres cas par plusieurs auteurs confirme cette idée de l'universalité de ces objets⁵⁸⁹.

Notre analyse invite finalement à étudier plus avant la conception même du politique. Pour nous, il s'agit d'un ensemble de relations autour du pouvoir et de son exercice qui sont le résultat de processus complexes et qui impliquent plusieurs acteurs⁵⁹⁰. Cette définition élargit donc notre vision du politique, en tenant compte des rôles d'acteurs politiques non traditionnels et non engagés nécessairement dans des institutions étatiques. Ainsi, nous avons vu que le politique apparaît et se développe dans divers champs de la société grâce à la capacité des individus à

⁵⁸⁹ À cette fin, consulter les cas abordés dans: Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002).

⁵⁹⁰ Martin, Denis-Constant, « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés) », p. 77.

exprimer des idées politiques en dehors des canaux politiques traditionnels. Dans le cadre de la transitologie, ces constatations devraient nous inviter à porter attention aux différents visages que peut adopter l'action politique, au-delà du rayon d'action des élites, afin d'explorer davantage les formes par lesquelles la participation populaire peut avoir lieu dans une période de transition.

À force de parcourir l'étude de plusieurs objets politiques non conventionnels, nous avons pu constater qu'ils sont souvent analysés sous une forme dite « politique » par des chercheurs d'autres champs de la connaissance. Dans le cas concret du septième art, plusieurs auteurs en études cinématographiques annoncent l'usage d'une approche politique dans quelques-uns de leurs textes. En dépit des bonnes intentions, ces analyses restent insuffisantes, car elles mettent uniquement l'accent sur des réflexions propres à leur discipline. Il ne s'agit pas de dénoncer les vides ou les torts de ces auteurs, bien au contraire, mais de reconnaître la contribution qu'ils apportent en s'intéressant à un phénomène laissé de côté fréquemment par la science politique. Nous croyons alors qu'il est nécessaire d'effectuer des études sur le rôle politique du cinéma d'après une perspective qui bénéficie d'abord des avantages théoriques et méthodologiques propres de la science politique, mais qui puisse se servir également de la vision proposée par d'autres disciplines. Le cinéma politique comme objet d'étude est un bon exemple des véritables possibilités d'une stratégie multidisciplinaire d'analyse.

Notre recherche sur le rôle politique du cinéma espagnol de la transition aspire à montrer comment il est possible d'analyser un objet non conventionnel

d'action politique dans un moment politique spécifique. Enfin, nous voulons rappeler que notre démarche est axée sur l'objectif central de notre discipline, soit l'étude du politique dans toutes ses expressions possibles, et qu'elle vise à attirer l'attention des politologues sur la multiplicité des objets politiques présents dans une société.

Bibliographie

- Aguilar, Paloma, *Collective Memory of the Spanish Civil War : the Case of the Political Amnesty in the Spanish Transition to Democracy*, (Madrid : Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1996).
 - « Guerra civil, franquismo y democracia », *Claves de razón práctica*, n. 140, (marzo 2004), p. 24-33.
- Alexander, Neville, *An Ordinary Country : Issues in Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*, (New York ; Oxford : Berghahn Books, 2003).
- Almond, Gabriel et Verba, Sydney, *The Civic Culture : Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, (Princeton : Princeton University Press, 1963).
- Amador Carretero, Pilar, « El cine como documento social : una propuesta de análisis », dans Díaz Barrado, Mario (ed.), *Imagen et Historia*, (Madrid : Marcial Pons, 1996), p. 113-145.
- Angoustures, Aline, *Histoire de l'Espagne au XXe siècle*, (Bruxelles : Éditions Complexe, 1993).
- Angulo, Jesús, Heredero, Carlos F., et Rebordinos, José Luis (eds.), *Elías Querejeta : la producción como discurso*, (Donostia-San Sebastián : Filmoteca Vasca, 1996).
- Antolín, Matías, *Cine marginal en España*, (Valladolid : Semana Internacional de Cine, 1979).
- Arocena, Carmen, *Victor Erice*, (Madrid : Cátedra, 1996).
- Arroita-Jáuregui, Marcelo, « El puente : mensajero contra Landa », *Arriba*, (16 mars 1977).
- Baca Olamendi, Laura, *Bobbio : los intelectuales y el poder*, (México : Editorial Océano, 1998).
- Badie, Bertrand, « 'Je dis Occident' : démocratie et développement. Réponse à 6 questions, » *Pouvoirs*, n. 52, (janvier-mars 1990), p. 43-53.
 - *Le développement politique*, (Paris : Economica, 1988).

- Balandier, Georges, *Anthropologie politique*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1967).
- Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, (Paris : Flammarion, 2004).
- Barahona de Brito, Alexandra, González-Enríquez, Carmen, et Aguilar, Paloma (eds.), *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*, (Oxford : Oxford University Press, 2001).
- Bardem, Juan Antonio, « Una reflexión sobre la causa cinematográfica », dans Bardem, Juan Antonio, Tamames, Ramón et Triana, Eugenio, *Arte, política, sociedad*, (Madrid : Editorial Ayuso, 1976), p. 11-39.
 - *Y todavía sigue : memorias de un hombre de cine*, (Barcelona : Ediciones B, 2002).
- Bauvois-Cauchepin, Jeannie, *Enseignement de l'histoire et mythologie nationale*, (Bern : P. Lang, 2002).
- Bayart, Jean-François, « Le politique par le bas en Afrique noire », *Politique africaine* 1,1 (janvier 1981), p. 53-82.
 - « L'invention du politique en Afrique. Avant propos », *Revue française de science politique* 39, 6 (décembre 1989), p. 789-792.
- Bazzana, Béatrice, « Le "modèle" espagnol de transition et ses usages actuels » dans Jaffrelot, Christophe (dir.), *Démocraties d'ailleurs*, (Paris : Éditions Karthala, 2000), p. 343-397.
- Beaudry, Lucille, *Le recours à l'art comme lieu d'inscription du politique*, (Montréal : Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 1995).
- Becerro, Raúl, *Cine y política*, (Caracas : Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976).
- Beetham, David, « Conditions for Democratic Consolidation », *Review of African Political Economy*, vol. 21, n. 60, (June, 1994), p. 157-172.
- Bélanger, André J., *The Ethics of Catholicism and the Consecration of the Intellectual*, (Montréal ; Buffalo : McGill-Queen's University Press, 1997).

- Bell, D.S., « The Spanish Communist Party in The Transition », dans Bell, D.S. (ed.), *Democratic Politics in Spain : Spanish Politics After Franco*, (London : Frances Pinter, 1983), p. 63-77.
- Bellido López, Adolfo, *Basilio Martín Patino : un soplo de libertad*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1996).
- Benedicto, Jorge, « Démocratie, citoyenneté et culture politique : la transition démocratique en Espagne », dans Cefaï, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 485-501.
- Berhier, Nancy, *Le franquisme et son image : cinéma et propagande*, (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998).
- Bermeo, Nancy, « Democracy and the Lessons of Dictatorship » *Comparative Politics*, vol. 24, n. 3, (1992), p. 273-291.
- Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, (Denver : Arden Press, 1985).
- Bluem, William A., « The Documentary Idea : A Frame of Reference », dans Meran Barsam, Richard (ed.), *Nonfiction Film : Theory and Criticism*, (New York : Dutton, 1976), p. 75-79.
- Boraine, Alex, Levy, Janet et Scheffer, Ronel, *Dealing with the Past. Truth and Reconciliation in South Africa*, (Cape Town : IDASA, 1994).
- Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, (Madrid : Alianza Editorial, 1998).
- Brasó, Enrique, *Carlos Saura*, (Madrid : Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974).
- « Post-scriptum sur Ana y los lobos », *Positif*, n. 159 (mai 1974), p. 33-34.
- Bratton, Michael et Van de Walle, Nicolas, *Democratic Experiments in Africa : Regime Transitions in Comparative Perspective*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1997).
- Braucourt, Guy, « Un cinéaste-témoin », *L'Avant-scène du Cinéma*, n. 152, (novembre 1974), p. 4-5.
- Braud, Philippe, *Sociologie politique* (Paris: L.G.D.J., 1996).

- Breschand, Jean, *Le documentaire : l'autre face du cinema*, (Paris : Cahiers du cinéma, 2002).
- Bunce, Valerie, « Comparative Democratization : Big and Bounded Generalizations », *Comparative Political Studies*, vol. 33 n. 6-7, (2000), p. 703-734.
- Cándida-Smith, Richard, « Introduction », dans Cándida-Smith, Richard (ed.), *Art and the Performance of Memory : Sounds and Gestures of Recollection*, (London ; New York : Routledge, 2002), p. 1-12.
- Caparrós, José María, *El cine político visto después del franquismo* (Barcelona : Dopesa, 1978).
 - *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*, (Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983).
 - *El cine español de la democracia : de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, (Barcelona : Anthropos, 1992).
 - *La pantalla popular : el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, (Madrid : Akal Ediciones, S.A., 2006).
- Carbonell, Alejandro, *La memoria incómoda : los abogados de Atocha*, (Burgos : Dossoles, 2002).
- Carothers, Thomas, « The End of the Transition Paradigm », *Journal of Democracy* 13,1 (2002), p. 5-21.
- Carr, Raymond et Fusi, Juan Pablo, *Spain : Dictatorship to Democracy*, (London ; Boston : G. Allen & Unwin, 1979).
- Castañeda, Jorge G., *La utopía desarmada : intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina*, (Barcelone : Ariel, 1995).
- Castro, Antonio, « Interview with Carlos Saura », dans Willem, Linda M. (ed.), *Carlos Saura : Interviews*, (Jackson : University Press of Mississippi, 2003), p. 52-64.
- Castro Bobillo, Antonio, *Estudio de la obra cinematográfica de Juan Antonio Bardem*, (Thèse de doctorat, Département de communication audiovisuelle et publicité, Faculté de sciences de l'information , Université Complutense de Madrid, 1983).
- Cebollada, Pascual, « Ana y los lobos », *Ya*, 17 juillet 1973.

- Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, (Murcia : Universidad de Murcia, 1998).
 - « Militancia y posibilismo », dans Castro de Paz, José Luis et Pérez Perucha, Julio (dir.), *Juan Antonio Bardem : el cine a codazos*, (Ourense : Festival internacional de cine independiente de Ourense, 2004), p. 21-37.
- Clark, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, (New York : Harry N. Abrams, Inc., 1997).
- Colin, Jean-Pierre et Seloron, Françoise, *Le mandarin étranglé : réflexion sur la fonction sociale de l'art*, (Paris : Publisud, 1994).
- Colomer, Josep María, *Game Theory and The Transition to Democracy : The Spanish Model*, (Aldershot, Hants, England: Edward Elgar, 1995).
 - *La transición a la democracia : el modelo español*, (Barcelona : Anagrama, 1998).
 - *Strategic Transitions: Game Theory and Democratization*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2000).
- Coulon, Christian et Constantin, François (dir.), *Religion et transition démocratique en Afrique*, (Paris : Éditions Karthala, 1997).
- D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura : the Practice of Seeing*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1991).
 - *Guide to the Cinema of Spain*, (Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997).
- Dahl, Robert (ed.), *Regimes and Oppositions*, (New Haven and London : Yale University Press, 1973).
- De Elejabeitia, Carmen, et De Castro, Ignacio F., « Prólogo », dans Franco, Ricardo, Lázaro, Emilio M., et Querejeta, Elías, *Pascual Duarte*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1977), p. 7-16.

- De España, Rafael, « Images of the Spanish Civil War in Spanish Feature Films, 1939-1985 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 6, n. 2, (1986), p.223-236.

- Desazars de Montgailhard, Sylvia, « Les élites espagnoles et la transition démocratique », dans Dulphy, Anne et Léonard, Yves (dir.), *De la dictature à la démocratie : voies ibériques*, (Bruxelles ; New York : P.I.E.-P. Lang, 2003), p. 45-60.

- Desfor Edles, Laura, « Rethinking Democratic Transition : A Culturalist Critique and the Spanish Case », *Theory and Society* 24 (1995), p. 355-384.
 - *Symbol and Ritual in the New Spain : the Transition to Democracy after Franco*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998).

- Deveny, Thomas G., *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, (Lanham, MD : Scarecrow Press, 1993).

- Díaz, Elías, *Ética contra política : los intelectuales y el poder*, (Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990).
 - « Los intelectuales y la oposición política », dans Tusell, Javier, Alted, Alicia et Mateos, Abdón (eds.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Tome II, (Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990), p. 331-350.

- Díaz Gijón, José Ramón, « Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 89-108..

- Diez Puertas, Emeterio, *Historia social del cine en España*, (Madrid : Editorial Fundamentos, 2003).

- Dopazo, Antonio et Aranda, Iván, « Las películas del ciclo », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 7-23.

- Dryzek, John S., « Political Inclusion and the Dynamics of Democratization », *American Political Science Review*, 90 (1996), p. 475-487.

- Ducatzenzeiler, Graciela, « Nouvelles approches à l'étude de la consolidation démocratique », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 8, n. 2 (Été 2001), p. 191-198.

- Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power : Essays in Critical Art History* (Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1993).
- Dupuy, Pascal, Passevant, Christiane et Portis, Larry, « Sciences sociales et cinéma engagé », *L'Homme et la société* 1-2, 127-128 (1998), p. 3-6.
- Edelman, Murray, *The Symbolic Uses of Politics*, (Urbana : University of Illinois Press, 1964).
 - *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, (Chicago : Chicago University Press, 1995).
- Egado, Luciano G. *J. A. Bardem*, (Huelva : Festival de Cine Iberoamericano, 1983).
- Escudero, Isabel, « Cine y cambio democrático », *Cinema 2002*, n. 34 (déc. 1977), p. 41-42.
- Estrada Lorenzo, José Manuel, « Los cineastas españoles y la oposición al régimen de Franco: del exilio a la crítica social », dans Tusell, Javier, Alted, Alicia et Mateos, Abdón (eds.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Tome II, (Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990), p. 407-415.
- Evans, Peter, « Cinema, Memory, and the Unconscious », dans Graham, Helen et Labanyi, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies : an Introduction : the Struggle for Modernity*, (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995), p. 304-310.
- Felshin, Nina, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, (Seattle : Bay Press, 1995).
- Ferro, Marc, *Film et histoire*, (Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984).
 - *Historia contemporánea y cine*, (Barcelona : Ediciones Ariel, 1993).
- Fischer, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, (Tournai : Casterman, 1977).
- Fusi, Juan Pablo, *Un siglo de España : La cultura*, (Madrid : Marcial Pons, 1999).
- Gaborit, Mauricio, « Memoria Histórica: Relato desde las Víctimas », *Estudios Centroamericanos*, n. 649-650, (Nov-Dic, 2002), p. 1021-1032.

- Gabriel, Teshome H., *Third Cinema in the Third World : the Aesthetics of Liberation*, (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982).
- Galán, Diego, *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, (Valencia: Fernando Torres, 1974).
- Gallo, Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, (Paris : R. Laffont, 1969).
- Garci, José Luis et González, José María, « Asignatura pendiente : cine político y fenómeno sociológico », *Guía del Ocio*, n. 74, (lundi 16 au dimanche 22 mai, 1977), p. 4.
- García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, (México : Universidad Autónoma Metropolitana, 2002).
- García Fernández, Emilio C., *Historia ilustrada del cine español*, (Barcelona : Planeta, 1985).
- García Sánchez, José Luis, « Materiales para *Canciones para después de una guerra* », dans Yraola, Aitor (comp.), *Historia contemporánea de España y cine*, (Madrid : Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997), p. 1107-114.
- García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, (México : Conaculta, 1989).
- Gauthier, Guy, *Le documentaire : un autre cinéma*, (Paris : Nathan, 1995).
- Gazibo, Mamoudou et Jenson, Jane. *La politique comparée*, (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004).
- Geddes, Barbara, « What Do We Know About Democratization After Twenty Years? », *Annual Review of Political Science*, 2. (1999), p. 115-144.
- Genovese, Michael A., *The Political Film : an Introduction*, (Needham Heights, MA : Simon & Schuster Custom Pub., 1998).
- Gerstlé, Jacques, *La communication politique*, (Paris : A. Colin, 2004).
- Goldfarb, Jeffrey C., *Civility and Subversion : the Intellectual in Democratic Society*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998).
- Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga : contra el poder y la gloria*, (Barcelona : Ediciones B, 1997).
- Gómez Vaquero, Laura, « Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición », dans Ortega, María Luisa (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos*

documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España, (Madrid : Ocho y Medio, 2005), p. 21-46.

- Gómez Yáñez, José A., « Bibliografía sobre la Transición a la Democracia en España », dans Tezanos, José Félix, Cotarelo, Ramón et De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, (Madrid : Editorial Sistema, 1989), p. 807-856.

- González Hernández, Juan Carlos, « El Partido Comunista de España en el proceso de transición política », dans Tezanos, José Félix, Cotarelo, Ramón et De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, (Madrid : Editorial Sistema, 1989), p.543-585.

- Goñi, Javier, « Hoy se estrena 'Canciones para después de una guerra' », *Informaciones*, (1er novembre 1976), p. 16.

- Gourévitch, Jean-Paul, *La politique et ses images*, (Paris : Edilig, 1986).

- « Le clip politique », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 105-120.

- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, (Buenos Aires : Nueva Visión, 1972).

- Grenier, Yvon, *From Art to Politics : Octavio Paz and the Pursuit of Freedom*, (Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2001).

- Gubern, Román, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, (Barcelona : Península, 1981).

- 1936-1939 : *La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, (Madrid : Filmoteca Española, 1986).

- Guilhot, Nicolas, et Schmitter, Philippe, « De la transition à la consolidation. Une lecture rétrospective des *democratization studies* », *Revue Française de Science Politique*, Vol. 50, N. 4-5, (août-octobre 2000), p. 615-631.

- Gunther, Richard et Mughan, Anthony, « The Media in Democratic and Nondemocratic Regimes: A Multilevel Perspective », dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), p. 1-27.

- « The Political Impact of the Media: A Reassessment » dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A*

Comparative Perspective, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), p. 402-447.

- Montero, José Ramon et Wert, José Ignacio, « The Media and Politics in Spain : From Dictatorship to Democracy », dans Gunther, Richard et Mughan, Anthony (eds.), *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), p. 28-84.

- Montero, José Ramón, et Botella, Joan, *Democracy in Modern Spain*, (New Haven : Yale University Press, 2004).

- Gutiérrez Aragón, Manuel, « El día que legalizaron el PCE », dans Juliá, Santos, Pradera, Javier et Prieto, Joaquín (eds.), *Memoria de la transición*, (Madrid : Taurus, 1996), p. 215-216.

- Haggard Stephan et Kaufman, Robert R., *The Political Economy of Democratic Transitions*, (Princeton : Princeton University Press, 1995).

- Harguindey, Ángel S., « Entrevista con Carlos Saura », dans Saura, Carlos, *Cría cuervos*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1975), p. 115-130.

- Harrison, Lawrence E., et Huntington, Samuel P., (eds.), *Culture Matters : how Values Shape Human Progress*, (New York : Basic Books, 2000).

- Hauser, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature, volume 4 : L'époque contemporaine*, (Paris : Le Sycomore, 1984).

- Heredero, Carlos F., *José Luis Borau : teoría y práctica de un cineasta*, (Madrid : Filmoteca Española, 1990).

- *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón : historias de vida y de ficción*, (Huesca : Festival de Cine de Huesca, 1998).

- Hermet, Guy, *Les communistes en Espagne. Étude d'un mouvement politique clandestin*, (Paris : Armand Colin, 1972).

- « Espagne : changement de la société, modernisation autoritaire et démocratie octroyée », *Revue française de science politique*, 27, n.4-5 (1977), p. 582-600.

- « La démocratisation à l'amiable : de l'Espagne à la Pologne », *Commentaire*, vol. 13 n. 50, (été 1990), p. 279-286.

- *L'Espagne au XXe siècle*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1992).

- *Culture et Démocratie*, (Paris : Albin Michel, UNESCO, 1993).
- « Le charme trompeur des théories » dans Jaffrelot, Christophe (dir.), *Démocraties d'ailleurs* (Paris : Éditions Karthala, 2000), p. 315-342.
- « Les démocratisations au vingtième siècle : une comparaison Amérique latine/Europe de l'est », *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 8, n. 2 (Été 2001), p. 285-304.
- Hernández, Abel, *Conversaciones sobre España : los intelectuales y el poder*, (Madrid : Iberediciones, 1994).
- Hernández Ruiz, Javier, et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, (Barcelona : Paidós, 2004).
- Hidalgo, Manuel, « El cine sobre la guerra civil durante los últimos años del franquismo », *Cinema 2002*, n. 43 (1978), p. 31-33.
- *Carlos Saura*, (Madrid : Ediciones JC, 1981).
- « El escándalo de La Prima Angélica », dans De Salas, Juan Tomás (ed.), *Historia de la transición : Diario 16. Primera parte, 10 años que cambiaron España 1973-1983*, (Madrid : Información y prensa, 1984), p. 30.
- Higginbotham, Virginia, *Spanish Film under Franco*, (Austin: University of Texas Press, 1988).
- Hopewell, John, *Out of the Past : Spanish Cinema After Franco*, (London : BFI Books, 1986).
- Hopkinson, Peter, *The Role of Film in Development*, (Paris : Unesco, 1972).
- Howard, Marc Morjé, *The Weakness of Civil Society in Post-Communist Europe*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2003).
- Hunter, Wendy, « Negotiating Civil-Military Relations in Post-Authoritarian Argentina and Chile », *International Studies Quarterly*, 42, 2 (June, 1998), p. 295-317.
- Huntington, Samuel P., *The Third Wave. Democratization in the Late Twentieth Century*, (Norman : University of Oklahoma Press, 1993).

- Hyden, Goran et Okigbo, Charles, « The Media and the Two Waves of Democracy », dans Hyden, Goran, Leslie, Michael et Ogundimu, Folu F., (eds.), *Media and Democracy in Africa*, (New Brunswick, N.J. : Transaction Publishers, 2002), p. 29-53.
- Jarvie, Ian Charles, *Movies and Society*, (New York : Basic Books, 1970).
- Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 1, 1939-1962 : Los hombres que lucharon por devolver la democracia a España*, (Barcelona : Argos Vergara, 1983).
 - Jáuregui, Fernando et Vega, Pedro, *Crónica del antifranquismo. Volumen 2, 1963-1970: El nacimiento de una nueva clase política*, (Barcelona : Argos Vergara, 1984).
- Jordan, Barry, « The Emergence of a Dissident Intelligentsia », dans Graham, Helen et Labanyi, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies : an Introduction : the Struggle for Modernity*, (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995), p. 245-255.
 - et Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, (Manchester and New York : Manchester University Press, 1998).
- Juliá, Santos, « Echar al olvido : memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, n. 129 (enero-febrero 2003), p. 14-24.
- Kapuscinski, Ryszard, *La guerra del fútbol y otros reportajes*, (Barcelone : Anagrama, 1992).
- Karl, Terry Lynn, et Schmitter, Philippe, « Les modes de transition en Amérique latine, en Europe du Sud et de l'Est », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, n. 128, (mai 1991), p. 285-301.
- Kaye, Mike, « The Role of Truth Commissions in the Search for Justice, Reconciliation and Democratization: the Salvadorian and Honduran Cases », *Journal of Latin American Studies* 29, 3 (October 1997), p. 693-716.
- Kinder, Marsha, « Carlos Saura : The Political Development of Individual Consciousness », *Film Quarterly* 32, 2 (Spring 79), p. 14-25.
 - « The Children of Franco in the New Spanish Cinema », *Quarterly Review of Film Studies* 8, n. 2 (Spring 83), p. 57-76.

- Labinjoh, Justin, « Fela Anikulapo-Kuti : Protest Music and Social Processes in Nigeria », *Journal of Black Studies*, vol. 13, n. 1. (Sept 1982), p. 119-135.
- Lara, Antonio, « El cine de la transición », *Revista de Occidente*, n. 54, (nov. 1985), p. 123-141.
- Lara, Fernando, « Estructura y estilo en la prima Angélica », dans Saura, Carlos et Azcona, Rafael, *La prima Angélica*, (Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1976), p. 162-147.
- Larraz, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, (Paris: Les Éditions du Cerf, 1986).
- Lefèvre, Raymond, *Luis Buñuel*, (Paris : Edilig, 1984).
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, « Les voies de la nouvelle histoire », *Magazine Littéraire*, n. 164, (sept. 1980), p. 10-13.
- Letamendia, Pierre, *Les partis politiques en Espagne*, (Paris : PUF, 1995).
- Linz, Juan J., « The Perils of Presidentialism », *Journal of Democracy* 1, 1 (Winter 1990), p. 51-70.
 - « The Paradigmatic Case of Reforma Pactada-Ruptura Pactada », dans Linz, Juan J. et Stepan, Alfred, *Problems of Democratic Transition and Consolidation* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996), p.87-117.
 - « La transición española en perspectiva comparada », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p 21-45.
 - et Stepan Alfred, *The Breakdown of Democratic Regimes: Crisis, Breakdown, and Reequilibration*, (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978).
 - et Stepan, Alfred, *Problems of Democratic Transition and Consolidation : Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*, (Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1996).
- Lipset, Seymour Martin. « Some Social Requisites of Democracy : Economic Development and Political Legitimacy », *American Political Science Review* 53 (1959) p. 69-105.

- *Political Man : The Social Bases of Politics*, (Garden City, N.Y. : Doubleday, 1963).
- Llinas, Francisco, « Los vientos y las tempestades : el cine español de la transición », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 2-5.
- López Clemente, José, *Cine documental español*, (Madrid : Ediciones Rialp, 1960).
- López Pina, A. et López-Aranguren, E., *La cultura política de la España de Franco*, (Madrid : Taurus, 1976).
- López Sancho, Lorenzo, « Grande y bella creación de Carlos Saura : “Cría Cuervos...” », *ABC*, 28 janvier 1976.
- Maarek, Philippe J., *De mai 68 aux films X : cinéma, politique et société* (Paris : Dujarric, 1979).
- Mainer, José Carlos et Juliá, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986 : la cultura de la transición*, (Madrid : Alianza Editorial, 2000).
- Mainwaring, Scott et Scully, Timothy R., *Building Democratic Institutions : Party Systems in Latin America* (Stanford : Stanford University Press, 1995).
 - et Shugart, Matthew S., *Presidentialism and Democracy in Latin America*, (New York and Cambridge : Cambridge University Press, 1997).
- Mangini, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, (Barcelona : Anthropos, 1987).
- Marañón Salvador, Alicia, *UNINCI : cine y oposición política bajo el franquismo*, (Thèse de doctorat, Département de linguistique, Faculté de philosophie et de lettres, Université Autonome de Madrid, 2002).
- Maravall, José María, « The Myth of the Authoritarian Advantage » *Journal of Democracy* 5, 4 (October 1994), p. 17-31.
 - et Santamaría, Julián, « Political Change in Spain and the Prospects for Democracy » dans O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe et Whitehead, Laurence (eds.), *Transitions from Authoritarian Rule : Southern Europe*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986) p. 71-108.

- Marías, Miguel, « José Luis Borau : el francotirador responsable », *Dirigido por*, n. 26, (sept 1975), p. 20-25.
- Marti-Rom, J-M. et Lajeunesse, Jacqueline, « Le cinéma espagnol après Franco : de la politisation au désenchantement », *La revue du cinéma*, n. 361 (mai 1981), p. 79-95.
- Martin, Denis-Constant, « Pratiques culturelles et organisations symboliques du politique », dans Cefai, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001).
 - « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 11-45.
 - « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés) », dans Martin, Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p.73-104.
- Martín Patino, Basilio, « Reflexiones en torno a 'Caudillo' », *El País*, 16 octobre 1977, p. 27.
- Maurice, Thierry, « La movida ou l'impossible mémoire du franquisme », *Esprit*, n. 266-267, (août-septembre 2000), p. 103-118.
- Mayer, Nonna et Perrineau, Pascal, *Les comportements politiques*, (Paris : Armand Collin, 1992).
- McDonough, Peter, Barnes, Samuel H., et López Pina, Antonio, *The Cultural Dynamics of Democratization in Spain*, (Ithaca : Cornell University Press, 1998).
- Mellen, Joan (ed.), *The World of Luis Buñuel : essays in criticism*, (New York : Oxford University Press, 1978).
- Méndez, Juan E., Pinheiro, Sérgio et O'Donnell, Guillermo (eds.) *The (Un)Rule of Law and the Underprivileged in Latin America*, (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1999).
- Méndez Leite, Fernando, « El cine español en la Transición », dans VV.AA. *Cine español 1975-1984, Murcia 1984*, (Murcia : Universidad de Murcia, 1985), p. 16-19.
- Miller, Donald F., *The Reason of Metaphor : a Study in Politics*, (New Delhi ; Newbury Park : Sage Publications, 1992).

- Mills, Wright C., « La responsabilidad política de los intelectuales », dans Careaga, Gabriel (comp.), *Intelectuales, poder y revolución*, (México : Editorial Océano, 1982).
- Molina Foix, Vicente, « Cine de transición », dans VV.AA., *El cine y la transición política española*, (Valencia : Generalitat Valenciana, 1986), p. 1, 5-6.
- Manuel Gutiérrez Aragón, (Madrid : Cátedra, 2003).
- Monegal, Fernando, « Atentado contra 'La Prima Angélica' », *La Vanguardia Española*, 12 juillet 1974.
- Monterde, José Enrique, « Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978 », *Dirigido por*, n. 58, (oct 1978), p. 8-14.
- *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja* (Barcelona: Paidós, 1993).
- et Riambau, Esteve, « La guerra de España vista por el cine : verdades y mentiras », *Cinema 2002*, n. 43 (1978), p. 26-28.
- Moore, Barrington Jr. *Les origines sociales de la dictature et la démocratie*, (Paris : François Maspero, 1969).
- Morán, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, (Barcelona : Planeta, 1986).
- Morán, María Luz, « Deux récits sur la culture politique. Transition démocratique en Espagne et perspective nationaliste au pays Basque », dans Cefai, Daniel (dir.), *Cultures politiques*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), p. 463-483.
- Morán Martín, Ana, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino », dans Ortega, Maria Luisa (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2005), p. 47-82.
- Moreall, John, *Taking Laughter Seriously*, (Albany : SUNY Press, 1983).
- Morgan, Rikki, « Victor Erice : Painting the Sun », *Sight and Sound*, v. 3, n. 4 (Spring 1993), p. 26-29.
- Morodo, Raúl, *La Transición Política*, (Madrid : Tecnos, 1984).

- Nebot, Juan, *España retrospectiva : república, exilio y retorno*, (Barcelona : Libros de la Frontera, 1988).
- Ngalasso, Mwatha Musanji, « Démocratie : le pouvoir des mots », *Politique africaine* 64, (décembre 1996), p. 3-17.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, (Bloomington : Indiana University Press, 2001).
- Nimmo, Dan, et Combs, James, E., *Mediated Political Realities*, (New York : Longman, 1983).
- Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, (Bruxelles : De Boeck, 2000).
- O'Donnell Guillermo, « Transitions, Continuities, and Paradoxes », dans Mainwaring, Scott, O'Donnell, Guillermo et Valenzuela, Samuel, *Issues in Democratic Consolidation* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1992), p. 17-56.
 - Schmitter, Philippe, et Whitehead, Laurence (eds.), *Transitions from Authoritarian Rule*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986).
 - et Schmitter, Philippe, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions About Uncertain Democracies*, (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986).
- Oms, Marcel, *Juan Bardem*, (Lyon : SERDOC, 1962).
 - *La guerre d'Espagne au cinéma*, (Paris : Editions du Cerf, 1986).
- Onguene Essono, Louis Martin, « La démocratie en chansons : les bikut-si du Cameroun », *Politique africaine* 64, (décembre 1996), p. 52-61.
- Otayek, René, « Démocratie, culture politique, sociétés plures. Une approche comparative à partir de situations africaines », *Revue française de science politique*, 47, 6, (décembre 1997), p. 798-822.
- Oxhorn, Philippe D., et Ducatenzeiler, Graciela (eds.) *What Kind of Democracy? What Kind of Market?* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1998).
- Pâquet, André, « Un préalable », *24 images*, n. 124 (automne 2005), p. 13-14.

- Pastor Martínez, Ernesto J., « El nudo gordiano de 'Canciones para después de una guerra' », dans VV.AA., *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005), p. 285-304.
- Payán, Miguel Juan, *Las cien mejores películas españolas de la historia del cine*, (Madrid : Cacitel, 2004).
- Pena, Jaime, *El espíritu de la colmena. Estudio crítico*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004).
- Pennock, J.R., Griffith, E.S., et Plamenatz, J., « Cultural Prerequisites to a Successfully Functioning Democracy: A Symposium », *American Political Science Review* 50, 1 (1956), p. 101-137.
- Perales, Francisco, *Luis García Berlanga*, (Madrid : Cátedra, 1997).
- Pérez, Pablo, « Entre la apertura, el búnker y la disidencia (Presencias de la historia en el cine español, 1970-1976) », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999), p. 67-78.
- Pérez-Díaz, Víctor, *The Return of Civil Society : The Emergence of Democratic Spain*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1993).
- Pérez Gómez, Ángel A., « Una estética de la represión », *Cinestudio*, n. 119, (abril 1973), p. 16-22.
- Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, (Valladolid : 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002).
- Pichette, Jean, « Le documentaire : un apprentissage du regard », *24 images*, n. 115 (été 2003), p. 22-24.
- Pingree, Geoffrey B., « Franco and the Filmmakers : Critical Myths, Transparent Realities », *Film-Historia*, Vol. V, n. 2-3 (1995), p. 183-200.
- Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1997).
- Preston, Paul, « The PCE's Long Road to Democracy 1954-1977 », dans Kindersley, Richard (ed.), *In Search of Eurocommunism*, (London : Macmillan, 1981), p. 36-65.

- *The Politics of Revenge : Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*, (London : Unwin Hyman, 1990).
- *El triunfo de la democracia en España*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001).
- Przeworski, Adam, *Democracy and the Market : Political and Economic Reforms in Eastern Europe and Latin America*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1991).
- Raack, R. J., « Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians », *Journal. of Contemporary History*, n.18, (July 1983), p. 416, 418.
- Ragon, Michel, « La mémoire des petites gens », *Magazine Littéraire*, n. 159, (juillet-août 1979), p. 17-19.
- Rajae, Farhang, « Intellectuals and Culture : Guardians of Tradition or Vanguard of Development », dans Soemardjan, Selo et Thompson, Kenneth W., *Culture, Development and Democracy : the Role of the Intellectual. Tribute to Soedjatmoko*, (New York : The United Nations University Press, 1994), p. 39-52.
- Ramírez Jiménez, M., *España 1939-1975, Régimen político e ideología*, (Madrid : Guadarrama, 1978).
- Rentero, Juan Carlos, « Entrevista con Carlos Saura », dans Willem, Linda M. (ed.), *Carlos Saura : Interviews*, (Jackson : University Press of Mississippi, 2003), p. 22-31.
- Rimbau, Esteve, « El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000), p. 173-184.
 - « Vivir el presente, recuperar el pasado : El cine documental durante la transición (1973-1978) », dans Català, Joseph Maria, Cerdán, Josetxo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2001), p. 125-138.
 - et Torreiro, Casimiro, *La Escuela de Barcelona : el cine de la « gauche divine »*, (Barcelona : Anagrama, 1999).
- Ricoeur, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, n. 248, (hiver 1996-1997), p. 7-16.

- Rigby, Andrew, *Justice and Reconciliation*, (Boulder & London : Lynne Rienner Publishers, 2001).
- Rivaya, Benjamín et De Cima, Pablo, *Derecho y cine en 100 películas*, (Valencia, Tirant Lo Blanch, 2004).
- Rodríguez, Eduardo et Gómez, Concha, « El cine de la democracia (1978-1999) », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000), p. 191-245.
- Rodríguez Ibáñez, José Enrique, *Después de una dictadura : cultura autoritaria y transición política en España*, (Madrid : Centro de Estudios Constitucionales, 1987).
- Rosenberg, Harold, *Art & Other Serious Matters*, (Chicago : University of Chicago Press, 1985), p. 283.
- Rosenstone, Robert A., « Introduction », dans Rosenstone, Robert A. (ed.), *Revisioning History : Film and the Construction of a New Past*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1995), p. 3-13.
 - *Visions of the Past : the Challenge of Film to Our Idea of History*, (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995).
- Ross, Marc Howard, « Culture and Identity in Comparative Political Analysis » dans Lichbach, Mark I. et Zuckerman, Alan S., *Comparative Politics : Rationality, Culture, and Structure*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), p. 42-80.
- Rubio, Miguel, « La “concienciación” de un mecánico, según Bardem », *La Actualidad Española*, (14 au 20 mars 1977), p. 68-69.
- Rueschemeyer, Dietrich, Stephens, Evelyne Hubert et Stephens, John D. *Capitalist Development and Democracy*, (Chicago : University of Chicago Press, 1992).
- Rustow, Dankwart, « Transitions to Democracy : Toward a Dynamic Model », *Comparative Politics 2* (1970), p. 337-363.
- Ruzafa Ortega, Rafael (ed.), *La Historia a través del cine : Transición y consolidación democrática en España*, (Vitoria-Gazteiz : Universidad del País Vasco, Servicio Editorial , 2004).
- Ryan, Michael, et Kellner, Douglas, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, (Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 1988).

- Sánchez Noriega, José Luis, « Momentos significativos del cine histórico español : Hipótesis de trabajo sobre cine e Historia », dans VV.AA., *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la Historia (el caso español)*, (Salamanca : Consejería de Cultura y Turismo, 2004), p. 111-137.
- Sánchez Rodríguez, Jesús, *Teoría y práctica democrática en el PCE (1956-1982)*, (Madrid : Fundación de investigaciones marxistas, 2004).
- Sánchez Vidal, Agustín, *Borau*, (Zaragoza : Caja de ahorros de la Inmaculada, 1990).
- Sande, José Manuel, « La gran ilusión », dans Castro de Paz, José Luis et Pérez Perucha, Julio (dir.), *Juan Antonio Bardem : el cine a codazos*, (Ourense : Festival internacional de cine independiente de Ourense, 2004), p. 123-1238.
- Santos Fontenla, César, « El puente, de Juan Antonio Bardem », *Sábado Gráfico*, 26 mars 1977.
- Schmitter, Philippe et Karl, Terry Lynn, « What Democracy Is...and Is Not », *Journal of Democracy* 2, 3 (Summer 1991), p. 75-89.
- Schwartz, Ronald, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, (Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press Inc., 1986).
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, (México : Ediciones Era, 2000).
- Seco Serrano, Carlos, « La Corona en la transición española », dans Tusell, Javier et Soto, Álvaro (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 138-158.
- Seguí, José Luis, « Sonrisas y lágrimas en el cine político español », *Cinema 2002*, n. 34 (déc. 1977), p. 51-52.
- Semprún, Jorge, *Autobiographie de Federico Sánchez*, (Paris : Editions du Seuil, 1978).
- Sfez, Lucien, *La symbolique politique*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1988).
- Share, Donald, *The Making of Spanish Democracy*, (New York : Praeger, 1986).
- Sheridan, Alan, *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*, (Bruxelles : P. Mardaga, 1985).

- Sivsarasaka, Sulak, « Culture, Development and Democracy : the Role of Intellectuals », dans Soemardjan, Selo et Thompson, Kenneth W., *Culture, Development and Democracy : the Role of the Intellectual. Tribute to Soedjatmoko*, (New York : The United Nations University Press, 1994), p. 73-83.
- Smit, J.W., « History in Art », dans Freedberg, David et de Vries, Jan (eds.), *Art in History, History in Art : Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, (Santa Monica, CA : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), p. 17-25.

- Smith, Andy, « Les footballeurs 'étrangers' en Angleterre », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 431-456.

- Stott, Andrew, *Comedy*, (New York : Routledge, 2005).

- Street, John, *Politics and Popular Culture*, (Philadelphia : Temple University Press, 1997).

- Szacki, Jerry, « Intellectuals Between Politics and Culture », dans MacLean, Ian, Montefiore, Alan, et Winch, Peter (dir.), *The Political Responsibility of Intellectuals*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 229-246.

- Taibo I, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio : historia de las películas franquistas*, (México, D.F. : CONACULTA, 2000).

- Thomasset, Alain, « Petit lexique », *Projet*, n. 248, (hiver 1996-1997), p. 91-92.

- Threlfall, Monica, Cousins, Christine et Valiente, Celia, *Gendering Spanish Democracy* (London ; New York : Routledge, 2005).

- Torreiro, Casimiro, « Basilio Martín Patino : discurso y manipulación », dans Català, Joseph Maria, Cerdán, Josetxo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid : Ocho y Medio, 2001), p. 231-242.

- Torrell, Josep, « Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición », dans VV.AA., *Un siglo de cine español*, (Madrid : Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999), p. 79-90.

- Torrents, Nisa, « Cinema and the Media after the Death of Franco », dans Abel, Christopher et Torrents, Nissa (eds.), *Spain: Conditional Democracy*, (London & Canberra: St. Martin's Press, 1984), p. 100-114.

- Torres, Augusto M., *Diccionario Espasa de cine español*, (Madrid : Espasa, 1999).
- Torres, Maruja, « La otra cara de Basilio Martín Patino : ni víctima ni maldito », *Fotogramas*, n. 1459, (oct 1976), p. 1-4.
- Touchard, Jean, « En guise d'ouverture : Littérature et politique. Faire de la politique sans le savoir », dans Martin, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, (Paris : Karthala, 2002), p. 47-71.
- Toulabor, Comi M., « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », *Politique africaine* 3, (septembre 1981), p. 55-71.
- Tranche, Rafael, « La memoria documental del franquismo : NO-DO », dans Català, Joseph Maria, Cerdán, Joxetxo et Torreiro, Casimiro (eds.), *Imagen memoria y fascinación : Notas sobre el documental en España*, (Madrid, Ocho y Medio, 2001), p. 99-114.
- Trenzado Romero, Manuel, « La comunicación política durante la transición a la democracia: el caso del cine español », dans Cotarelo, Ramón et Cuevas, Juan Carlos (eds.), *El cuarto poder. Medios de comunicación y legitimidad democrática en España*, (Melilla : UNED, 1998), p. 83-117.
 - *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*, (Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 1999).
 - « El cine desde la perspectiva de la ciencia política », *Revista española de investigaciones sociológicas*, 92, (oct-dic. 2000), p. 45-70.
- Tuchman, Gaye, *Making News : A Study in the Construction of Reality*, (New York : Free Press, 1978).
- Tusell, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, (Madrid : Nerea, 1990).
- Uris, Pedro, *360° en torno al cine político* (Badajoz : Diputación. Departamento de Publicaciones, 1999).
- Utrera, Rafael, « Ante 'Queridísimos verdugos' : Fábula de los Carneros de Casti », *Nueva Andalucía*, (25 mai 1977), p. 7.
- Valenzuela, Arturo, « Latin America : Presidentialism in Crisis », *Journal of Democracy* 4, 4 (October 1993), p. 3-16.

- Valenzuela, Samuel, « Democratic Consolidation in Post-Transitional Settings: Notion, Process, and Facilitating Conditions » dans Mainwaring, Scott, O'Donnell, Guillermo et Valenzuela, Samuel, *Issues in Democratic Consolidation* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1992), p. 57-104.
- Vander Gucht, Daniel, « Culture et démocratie », *Les nouvelles d'Archimède* 37 (juillet-septembre 2004), p. 23-26.
- Varela-Guinot, Helena, *La legalización del Partido Comunista de España : élites, opinión pública y símbolos en la transición española*, (Madrid : Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1990).
- Voltmer, Katrin, *Mass Media and Political Communication in New Democracies*, (London ; New York : Routledge, 2006).
- Ward, Paul, *Documentary : the Margins of Reality*, (London : Wallflower, 2005).
- Whiterbrook, Maureen, « Introduction », dans Whiterbrook, Maureen (ed.), *Reading Political Stories. Representations of Politics in Novels and Pictures*, (Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, 1992), p. 1-22.
- Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1990).
- Wood, Elisabeth Jean, *Forging Democracy from Below : Insurgent Transitions in South Africa and El Salvador*, (New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2000).
- Yraola, Aitor (comp.), *Historia contemporánea de España y cine*, (Madrid : Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997).
- Ysàs, Pere, *Disidencia y subversión : la lucha del franquismo por su supervivencia, 1960-1975*, (Barcelone : Crítica, 2004).
- Zaid, Gabriel, *De los libros al poder*, (México : Editorial Océano, 1998).
- Zask, Joëlle, *Art et démocratie : peuples de l'art*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2003).
- Zielinsky, J., "The Polish Transition to Democracy: a Game-Theoretic Approach". *Archives Européennes de Sociologie*, XXXVI, 1, p. 135-158.
- Zimmer, Christian, *Cinéma et politique*, (Paris : Éditions Seghers, 1974).

- Zunzunegui, Santos, « Documento, memoria... », *Contracampo*, n. 9, (février 1980), p. 12.

- *Historia de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, (Ediciones de la Filmoteca : Instituto Valenciano de Cinematografía, 2002).

Entrevues :

- **Vicente Molina Foix**, critique cinématographique, réalisateur et romancier espagnol. Montréal, 30 août 2005.

- **Manuel Trenzado Romero**, professeur du département de science politique de l'Université de Grenade, expert en cinéma politique espagnol. Grenade, 19 septembre 2005.

- **Manuel Gutiérrez Aragón**, réalisateur et scénariste espagnol. Madrid, 19 octobre 2005.

- **José Enrique Monterde**, professeur du département d'Histoire de l'art de l'Universitat de Barcelona et critique cinématographique. Barcelone, 20 octobre 2005.

- **Josep María Caparrós**, historien cinématographique et directeur du Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona. Barcelone, 21 octobre 2005.

- **Pedro Olea**, cinéaste espagnol. Madrid, 28 novembre 2005.

Films cités :

- « *Ana y los lobos* », réalisateur : Carlos Saura ; producteur : Elías Querejeta. Date de sortie : 4 juin 1973.

- « *El espíritu de la colmena* », réalisateur : Víctor Erice ; producteur : Elías Querejeta. Date de sortie : 8 octobre 1973.

- « *La prima Angélica* », réalisateur : Carlos Saura ; producteur : Elías Querejeta. Date de sortie : 29 avril 1974.

- « *Pim, Pam, Pum ..., ¡Fuego!* », réalisateur : Pedro Olea ; producteur : José Frade. Date de sortie : 5 septembre 1975.

- « *Furtivos* », réalisateur : José Luis Borau ; producteur : José Luis Borau. Date de sortie : 8 septembre 1975.

- « *Cría cuervos* », réalisateur : Carlos Saura ; producteur : Elías Querejeta. Date de sortie : 26 janvier 1976.

- « *Pascual Duarte* », réalisateur : Ricardo Franco ; producteur : Elías Querejeta. Date de sortie : 3 mai 1976.

- « *Retrato de familia* », réalisateur : Antonio Giménez-Rico ; producteur : Sabre Films. Date de sortie : 17 septembre 1976.

- « *Las largas vacaciones del 36* », réalisateur : Jaime Camino ; producteur : José Frade. Date de sortie : 28 octobre 1976.

- « *Canciones para después de una guerra* », réalisateur : Basilio Martín Patino ; producteur : Julio Pérez Tabernero. Date de sortie : 1er novembre 1976.

- « *El puente* », réalisateur : Juan Antonio Bardem ; producteur : Arte 7. Date de sortie : 11 mars 1977.

- « *Asignatura pendiente* », réalisateur : José Luis Garci ; producteur : José Luis Tafur. Date de sortie : 18 avril 1977.

- « *Queridísimos verdugos* », réalisateur : Basilio Martín Patino ; producteur : Turner Films, SA. Date de sortie:9 juin 1977.

- « *Caudillo* », réalisateur : Basilio Martín Patino ; producteur : Reta, SA. Date de sortie:14 octobre 1977.