Document generated on 10/12/2024 2:25 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Évolution et renouveau du jeune cinéma espagnol depuis 1975

Patrick Schupp

Number 135-136, September 1988

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50631ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Schupp, P. (1988). Évolution et renouveau du jeune cinéma espagnol depuis 1975. *Séquences*, (135-136), 63–66.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Évolution et renouveau du jeune cinéma espagnol depuis 1975

Patrick Schupp

El Año de las luces *de Fernando Trueba*

On peut dire que l'évolution du cinéma espagnol se divise en quatre parties bien distinctes. 1. le cinéma muet de 1896 à 1930, comme dans n'importe quel pays d'Europe; 2. l'époque de la seconde république et de la guerre civile (dont les traces encore aujourd'hui demeurent extrêmement vivaces au coeur et dans l'esprit des espagnols), de 1931 à 1939; 3. l'Espagne franquiste, période d'obscurantisme et de répression, jusqu'à la mort du Caudillo, donc de 1939 à 1975; 4. la période de libération et d'intensité, celle de l'après-franquisme, à partir de 1976.

C'est cette dernière période qui nous intéresse au premier chef, et dont nous trouvons les traces et les manifestations de plus en plus nombreuses.

Déjà, sous Franco, quelques réalisateurs s'étaient hasardés à dire tout haut ce que bien des gens pensaient tout bas sur le régime, sur les traditions sclérosées, sur une Espagne repliée sur elle-même, et incapable de s'assumer, face à elle-même et au reste du monde. Luis Buñuel, avec *Tristana, El Jardin de las Delicias* de Carlos Saura, *Tamano Natural* de Luis Berlanga, *El Amor del Capitan Brando* de Jaime de Arminian fustigeaient une Espagne tombée à genoux, mais subissaient en même temps les foudres de la censure franquiste qui ne tolérait aucune entorse ni commentaires séditeux du régime. Mais ces années sombres allaient déboucher sur une aurore resplendissante de la liberté d'expression chèrement acquise peut-être, mais largement méritée. Emmanuel Larnaz écrit: « Lors du remaniement ministériel d'octobre 1969, le ministre de l'Information et du Tourisme, Manuel Fraga Iribarne, fut remplacé par le catholique ultra-conservateur Alfredo Sanchez Bella. Le nouveau ministre, partisan de l'ordre moral le plus strict et obsédé par le déferlement de la cinématographie étrangère qu'il déclarait immorale, dissolvante du point de vue politique, entra immédiatement en conflit avec les producteurs qui réclamaient au contraire une libéralisation de la censure. Ce fut l'époque du tourisme cinématographique, où l'on voyait des dizaines de milliers d'Espagnols se rendre dans les villes-frontières de Biarritz et de Perpignan afin d'assister à des cycles de films interdits dans leur pays. L'Espagne était devenue la risée de l'Europe... »

Mais, à la suite de pressions d'ordre artistique autant que politique, et surtout d'un changement important au ministère de l'Information et du Tourisme (Pio Cabanillas remplace Alfredo Bella), on assiste à la projection d'une centaine de films jusque-là interdits. Mais la phalange des défenseurs intraitables (et bornés) de l'ordre et de la Foi ne pardonne pas à Cabanillas d'avoir autorisé la projection de *La Prima Angelica* de Carlos Saura, qui raconte certains faits de la guerre civile sous des aspects peu flatteurs.

En 1973, coup de théâtre: Carmen Sevilla montre... ses seins dans *La Loba y la Paloma* tandis, qu'en 1975 Ana Belen offre le premier nu intégral d'abord dorsal d'Alicia Sanchez (*Furtivos*, de J.L. Borau), puis frontal de Maria Jose Cantudo (*La Trastienda*, de Jorge Grau). Un seul plan de 112 secondes suffit à faire du film une réussite exceptionnelle... Parallèlement, le plus gros succès de 1971 fut obtenu par *No Desearas al Vecino del Quinto* (Tu ne désireras pas le voisin du cinquième) réalisé par Ramon Fernandez. L'intrigue, aux effets téléphonés, mettait en scène un tailleur pour dames qui feignait d'être homosexuel pour séduire ses clientes en toute impunité et, naturellement, rassurer les maris jaloux. On voit d'ici les grosses

ficelles comiques, mais aussi la nouvelle liberté qui permettait de traiter de sujets jadis scabreux et de montrer à l'écran des comportements sociaux qui, quelques années auparavant, auraient été complètement interdits.

Tristana, le premier film tourné par Luis Buñuel en Espagne depuis *Viridiana* (1961) marque, en cette année 1970, un tournant notoire. Le roman de Perez Galdos évoquait le sort peu enviable réservé aux femmes dans une société essentiellement machiste, où on voit un tuteur, sorte de Don Juan lubrique et vieillissant, faire de sa pupille sa dernière conquête et sa victime. Fernando Rey et Catherine

Tristana *de Luis Buñuel*

Deneuve, sublimes, y jouaient le jeu mortel de la passion et du désir avec une intensité rarement égalée depuis. Buñuel, selon ses dires, avait été particulièrement sensible au fait que Tristana, orpheline et sans le sou, devait se faire amputer d'une jambe: il y voyait une métaphore de la condition féminine qui le frappait d'autant plus que, pendant longtemps, il avait tenté par tous les moyens d'expliquer et de souligner ce terrifiant aspect de la société espagnole. Se souvient-on de *Nana de Las Espinas*, présenté à Québec voici trois ans par la Cuadra de Sevilla lors de la Quinzaine de théâtre internationale? Le thème d'une condition féminine abjecte trouvait entre les mains du metteur en scène une transcription saisissante (une moissonneuse-faucheuse-lieuse sur la scène) de cette condition, sans aucun doute inspirée par ce film et portée à ses extrêmes limites. Car nous sommes désormais en présence d'un peuple, longtemps opprimé, qui explose soudainement, et qui crie pêle-mêle tout ce qu'il a sur le coeur depuis quarante ans. Il le fait parfois avec humour, parfois avec force, souvent avec véhémence, afin que le message « porte ». Et quand il s'agit d'un réalisateur connu, et reconnu pour l'originalité et le libéralisme de ses idées, comme le Buñuel de *Tristana*, la vieille garde rue dans les brancards et crie haro sur le baudet. Passons sur tout un aspect du cinéma défendu incarné essentiellement par un Carlos Saura porteur d'un message de libération et de force agissante qui galvanise la jeunesse se pressant au visionnement de ses films. *La Caza* 1965, *El Jardin de las Delicias* (1970), *La Prima Angelica* (1973) et *Cria Cuervos* (1975) attaquent les mythes monstrueux de la guerre civile et de l'incompréhension aveugle.

Et c'est dans cette terre fertile, oh combien! mais difficile à défricher que les nouveaux réalisateurs vont semer la semence de la discorde et de la liberté. Jaime de Arminian, Francisco Bellmunt, Jaime Chavarri, Jose Luis Garcia Sanchez, Jose Luis Garci, Fernando Trueba, Pedro

La Prima Angelica *de Carlos Saura*

Almodovar et bien d'autres vont attaquer sur tous les fronts, déboulonner les vieilles idoles et créer les nouveaux dieux de la liberté et de l'audace avec des oeuvres qui, reconnues dans le monde entier comme les fers de lance d'une nouvelle génération, donneront enfin de l'Espagne post-franquiste une image correspondant à une réalité rêvée par toute une génération depuis quinze ans.

L'avènement de Juan Carlos au trône d'Espagne, après plus de trente ans de régime républicain, allait changer davantage encore la face des choses: le décret royal du 11 novembre 1977 établissait la liberté d'expression cinématographique, donc la supression de la censure et la libre importation de films sans aucune contrainte. Les producteurs locaux comprirent rapidement que cela condamnait le cinéma d'expression espagnole. Une seconde loi, passée en janvier 1980, était tellement défavorable au cinéma espagnol que celui-ci passa de 87 longs métrages en 1977 à 56 en 1979. Devant une telle situation, et sous l'impulsion de Pilar Miro, nommée Directrice générale de la Cinématographie en 1982, une autre loi, imposant un jour de projection minimum de films espagnols pour trois jours de films étrangers (en version doublée), et un quota d'importation de quatre licences de doublage de film étranger pour chaque film espagnol diffusé, remit rapidement les choses en perspective. Un renouveau et une création accrue s'ensuivirent et donnèrent enfin au jeune cinéma espagnol non seulement la liberté d'expression qu'il ne cessait de demander, mais aussi la possibilité de s'épanouir et de se faire connaître grâce à une diffusion internationale de plus en plus consciente du potientiel et de la qualité humaine de certaines de ces oeuvres.

Je ne peux évidemment pas citer toutes les oeuvres de tous les réalisateurs. On trouvera donc plus loin un « échantillonnage », si j'ose dire, de ce qui m'a semblé le plus important parmi la trentaine de films qu'il m'a été donné de voir, soit ici au Festival des Films du monde, soit à l'étranger, surtout en Espagne, bien sûr. Incidemment, et contrairement à certaines politiques appliquées ici, certains films demeurent en Espagne à l'affiche pendant des semaines, non pas pour des considérations financières (parce que le film « marche »), mais parce qu'il correspond à un élargissement de la conscience nationale et à une redécouverte des valeurs réelles de la vie, passablement occultées sous le régime franquiste.

Carlos Saura a réalisé *Elisa Vida Mia* en 1977, *Mama cumple cien años* en 1979 et son extraordinaire trilogie flamenca (*Bodas de Sangre*, 1981, *Carmen*, 1983 et *El Amor Brujo*, 1986) sur une période de cinq ans. Cet ensemble de films est particulièrement représentatif de cette nouvelle liberté. Le réalisateur a lui-même distingué deux grands courants dans son oeuvre: d'une part les films qui mettent en scène la grande comédie humaine, où il laisse libre cours à son penchant pour la satire dont *Mama cumple* (Maman a cent ans) est l'exemple le plus probant. L'autre comprend les films plus intimistes — et par là même souvent moins accessibles au grand public — où, à l'instar de Bergman et d'un Woody Allen tardif, il se livre à une introspection parfois douloureuse, mais toujours pleinement consciente. *Elisa* (suivi par *Los Ojos Vendados* (Les Yeux bandés), qu'on trouve ici en vidéo) est ce genre de film dont Saura s'est débarrassé à la mort de Franco, puisque le sujet (comme *Ojos*) est l'horreur de la dictature et sa répression par la force brutale et la torture. *Elisa*, par contre, est un film d'une qualité exceptionnelle, un « véritable manifeste sur sa vision du monde et de la création artistique ». On y retrouve notamment son obsession de la mort et de la solitude, dans laquelle débouche, comme dans des films antérieurs, l'échec irrémédiable du couple. *Ojos*, un peu moins réussi, reprend un peu le même sujet, création artistique et relation amoureuse.

La trilogie flamenca a été analysée dans ces pages[1], aussi n'y reviendrai-je pas, sauf pour confirmer que cette introspection et ces relations amoureuses dont Saura explore toutes les facettes avaient cette fois la danse et le flamenco comme cadre et comme limites. C'est pour cela qu'il est indispensable de les considérer ensemble et non séparément, puisque les trois films ne sont que des variations sur un thème unique.

Demonios en el jardin *de Manuel Gutierrez Aragon*

Fernando Trueba situe *El Año de las luces* (réalisé en 1986) dans le Madrid de 1940 et raconte l'éveil, puis la passion de Manolo, quinze ans, qui, emmené dans un sanatorium par son frère aîné, découvre l'amour physique et affectif, avec une infirmière. Cette remarquable « comédie psychologique démarquée du quotidien », comme l'indique son auteur, est également très représentative de cette nouvelle façon non seulement de voir les choses, mais de les dire. Trueba a choisi la voie de la simplicité et de la justesse de ton, sans le moindrement gommer ou minimiser les exigences du cadre, quitte à réveiller chez les spectateurs les vieilles angoisses nées de la guerre civile qui, telles de fantomatiques dépouilles sanglantes, s'attachent inexorablement encore au coeur du peuple espagnol, même 50 ans plus tard et dont on retrouve la trace dans 80% des films, des écrits et des manifestations artistiques les plus diverses. Une dimension supplémentaire de vérité est apportée par l'authenticité du fait divers (raconté à Trueba par un de ses amis) qui forme la base du scénario.

Demonios en el jardin de Manuel Gutierrez Aragon, réalisé en 1982, obtint un respectable succès lors de sa sortie, mettant d'un seul coup

Tras el cristal *de Agusti Villavonga*

Aragon en tête du peloton des jeunes loups de la pellicule. Dans ce film, son sixième, où il avoue avoir glissé de nombreuses allusions autobiographiques, Aragon évoque sans complaisance le régime franquiste de l'après-guerre avec une caméra particulièrement incisive. Certains ont voulu y voir une condamnation du franquisme mais, en fait, Aragon transcende la critique sociale pour évoquer la fascination d'un garçon de douze ans lorsqu'il découvre le monde des adultes, leurs turpitudes et leur égoïsme, ce qui provoque à la fois son désenchantement et son pessimisme. Aragon, dans *Maravillas* (1981), avait déjà tenté de recréer le monde des enfants (une jeune fille qui vit en semi-réclusion avec son père, vieux photographe retraité), le mettant ainsi au même niveau qu'un Truffaut, et en plein dans le courant international qui draine derrière lui le monde hermétique et perturbé de l'enfance. *La Noche Mas Hermosa* (1984) demeure, par contre, dans une veine un peu plus légère et reprend, sur la mode ironico-acide le très, très vieux thème des maris imprudents qui veulent mettre à l'épreuve la fidélité de leur épouse. Boccace, Molière, Shakespeare, Cervantes aussi (dans *Le Curieux impertinent*) ont brodé avec génie sur ce canevas du mari benêt et trompé. Et Aragon, en situant son film dans les milieux de la télévision, pendant le tournage d'une nouvelle version de Don Juan, renouvelle à la fois le cadre et le propos. Une utilisation fort habile des éclairages (censés être ceux de la production télévisée) permet de subtiles et passionnantes variations sur les différentes situations.

Enfin, *La Mitad del Cielo* (1987), Coquille d'or au Festival de San Sebastian, permet à Aragon de nous offrir une autre variation sur la férocité de la vie quotidienne, cette fois-ci par le truchement d'une vieille tante quelque peu voyante, et d'une jeune nièce bornée et craintive, en pleine époque franquiste (une fois de plus). Mais, ici, les différences sociales et idéologiques ne servent qu'à souligner avec audace les comportements des protagonistes.

Cria cuervos
de Carlos Saura

(1) Voir *Séquences*, décembre 1986, no 127, pp 37-42.

Agusti Villaronga, pour son premier film, *Tras el cristal* (1986), nous donne une étude violente et percutante du cheminement du mal à l'intérieur d'un être, et son emprise progressive sur des enfants sans défense et inconscients. On pense à *Othello* de William Shakespeare, à *Abysses*, de Nico Papatakis, et surtout à *The Servant*, de Joseph Losey, sauf que, pour ce dernier film, la dégradation née de l'emprise maléfique était davantage psychologique, tandis que Villaronga va jusqu'à un meurtre particulièrement révoltant. Obsédé également par le sexe (l'autre terrain de libération du nouveau cinéma espagnol, avec la guerre), le cinéaste oblitère avec rage les différences hommes-femmes en faisant se heurter jusqu'au sang les protagonistes violents de cette histoire de suspense, d'amour et de vengeance.

Ne retrouve-t-on pas là les racines mêmes de l'âme espagnole? Elles ont toujours existé, et sont présentes dans l'histoire du pays, dans sa littérature, dans sa musique, dans sa peinture, dans sa vie quotidienne aussi. Le cinéma n'a fait que reprendre ces racines à son compte, mais en élargissant les perspectives pour tenter, avec l'abolition de la censure, d'aller toujours plus loin. Et c'est ce qu'a réussi sans conteste Pedro Almodovar dont le monde personnel grouille de personnages

La Ley del deseo *de Pedro Almodovar*

truculents, désaxés, drogués, incompris, passionnés et pour lesquels il n'existe aucune frontière, que ce soit au sujet du sexe, des sentiments ou de la vie simplement. *Laberinto de Pasiones* (1982) fait penser à un Helzapoppin démentiel, *Que he hecho yo para merecer esto?* (Qu'ai-je fait pour mériter ça?) (1984) nous montre, sur le mode grotesque, une ménagère qui se débat entre un mari saoul et grossier (qu'elle tuera d'un coup de jambon, comme dans la merveilleuse nouvelle de Roald Dahl, dont Alfred Hitchcock tira une émission de télévision exceptionnelle), des enfants insupportables et une belle-mère rapace. *Matador* (1986) et surtout *La Ley del deseo* (1987) confirment le talent inconstestable de ce jeune iconoclaste rocker punk à ses heures, travesti et homosexuel bien dans sa peau et finalement vedette d'une certaine « movida madrilena ». Il dénonce les craintes, les folies et les tabous de toute une époque, un mode de vie et de pensée, et, sous l'humour décapant et corrosif dont il parsème ses films, on sent l'engagement profond d'un jeune qui croit en une vie meilleure, mieux démarquée d'un passé sables-mouvants, et peuplée d'être différents, certes, mais au moins vivants, sincères et vrais jusque dans leur exagération ou leur étrangeté.

Padre nuestro
de Francisco Regueiro

Extramuros *de Miguel Picazo*

Je mentionnerai pour finir quelques films qui, présentés au Festival des films du monde, m'ont permis de découvrir le talent de Miguel Picazo qui dans *Extramuros*, (1985) raconte, en sombres et terrifiantes images, la vie de couvent sous le règne de Philippe II, et Imanol Uribe qui, dans *La Muerte de Mikel* (1984) dénonce l'intolérance de la société basque dont il est issu en faisant de son héros, Mikel, un jeune homosexuel qui, lorsqu'il s'affirme enfin, est rejeté à la fois par sa famille et par ses amis de la gauche nationaliste. J'ai aussi beaucoup aimé *Padre Nuestro*, de Francisco Regueiro, gagnant du Prix des Amériques en 1986, et passé récemment à la télévision. Ironique et mordant, le film, qui met en scène un cardinal revenu après bien des années en Espagne pour y retrouver sa fille plus ou moins prostituée, montre à quel point la liberté est désormais acquise. Regueiro y démolit, on le sent, avec délices, les tabous sacro-saints des années d'autrefois, et tout y passe allègrement: l'Église, la religion, le sexe, la bigoterie, l'inceste unis pour le meilleur et pour le pire dans un rire *hénaurme* et grinçant.

On retrouve cette sorte de rire avec *La Vaquilla* (1985) de Luis Berlanga qui est sans doute le film le plus important de cette année-là. Berlanga avait renoncé à le tourner à cause de la censure, en raison de l'audace du sujet: une vision totalement antihéroïque de la guerre, où les combattants des camps opposés sont beaucoup plus intéressés à manger et faire l'amour que la guerre, si belle idéologiquement soit-elle. La satire n'épargne rien ni personne, mais le film a un tel ton naturel de vérité qu'on se surprend à penser que, finalement, cela aurait très bien pu aussi se passer comme ça. Et, devant le succès et l'intelligence du film, on comprend le refus cinglant de la censure. (Cela avait d'ailleurs motivé, avec l'appui du producteur Alfredo Matas, la signature d'un contrat de distribution internationale avec la Fox).

Le cinéma espagnol, enfin devenu adulte, et parfois fort intelligent, n'a certainement pas fini de nous étonner. Toutefois, je pense que le meilleur reste encore à venir, lorsque les vieilles rancunes se seront apaisées, que les « angry young men » auront contrôlé leurs passions, et que la guerre et l'horreur feront vraiment partie du passé. Là alors, je crois que nous assisterons à une floraison de talents exceptionnels dignes de prendre place au zénith de la qualité cinématographique mondiale.