

Résumé: Touché mais pas coulé : le cinéma censuré pendant la Transition espagnole

María Teresa Nogueroles Núñez

Thèse en cotutelle sous la direction du :

Julio Pérez Serrano (UCA)

Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Introduction

Intérêt et état actuel du sujet

Cette thèse se veut une contribution à l'étude des limites de la liberté d'expression dans le domaine du cinéma à travers l'évolution de la censure, à partir d'une recherche analytique et comparative entre les films suivants : *La ciudad quemada* (1975), d'Antoni Ribas; *Estado de excepción* (1976), d'Iñaki Núñez; *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota; *El proceso de Burgos* (1979), d'Imanol Uribe; *Después de...* (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé; et *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val. Le cadre chronologique choisi est celui de la Transition espagnole (1975-1982). Il faut préciser que cette période (1975-1982) peut être divisée en deux étapes : 1975-1977, la première date faisant référence à l'année de la mort du dictateur Francisco Franco, le 20 novembre 1975, alors que la censure est encore un mécanisme légal qui, grâce à la publication d'arrêtés et de décrets, commence à s'assouplir dans le domaine cinématographique. La seconde étape, 1977-1982, commence avec la publication, le 1er décembre 1977, du Décret Royal 3071/1977, qui abolit de manière officielle la censure dans le cinéma. Malgré cela, nous trouvons dans ce domaine de nombreux paradoxes que nous redéfinissons comme la *cryptocensure*. La deuxième date, 1982, fait référence à la fin de cette période avec la victoire électorale du PSOE le 28 octobre. Cela a marqué la fin de cette étape de transition d'une dictature à une démocratie.

L'importance de cette étude est due aux raisons suivantes :

Avec ce travail, nous avons l'intention de contribuer à une ligne de recherche actuelle qui a connu un développement progressif ces dernières années : l'autre côté de la Transition en Espagne, c'est-à-dire, l'approche critique de cette période, ainsi que l'étude des voix dissidentes qui s'y sont exprimées¹. L'étude du cinéma (et de ses différentes

¹À titre d'exemple, nous pourrions citer : J. Pérez Serrano, "Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico" en M. A. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid; Zaragoza, Visor Libros; Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pages 67-89; G. Wilhelmi, *Romper el consenso. La izquierda radical en la transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016; J. Sans Molas, *Militancia, vida y revolución en los años 70: la experiencia de la Organización de Izquierda Comunista (OIC)*, thèse de doctorat de l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

caractéristiques) comme outil de compréhension des phénomènes d'une époque (de nature historique, politique, sociale...), défendue par des théoriciens comme Rosenstone² ou Marc Ferro³, nous semble de la plus haute importance pour interpréter une période aussi troublée que la Transition. En étudiant le degré de liberté d'expression du septième art à cette époque, nous pourrions également comprendre des aspects révélateurs de la période proposée.

La puissance de l'image est un fait vérifiable et, malgré l'importance de l'existence de la liberté d'expression au cinéma pendant la Transition, la majorité des travaux sur la censure des films espagnols se concentre sur la période juste avant celle qui est l'objet de cette thèse : la dictature de Franco Il existe une bibliographie variée sur ce thème : cela va de différents domaines de recherche, sociologique⁴, juridique⁵ ou politique⁶, aux études dont les thèses gravitent autour de différents aspects tels que la production cinématographique⁷, le doublage⁸ ou les sujets qui peuvent être censurés⁹. Beaucoup de ces recherches mettent fin à leur périodisation en 1975, avec la mort de Franco, ou terminent en 1977¹⁰, avec l'arrivée imminente du Décret Royal de 1977, année de la fin officielle de la censure. Cependant, comme nous avons commenté au début de ce paragraphe, il existe un déficit d'études à propos de la censure des films pendant la période de la Transition démocratique. Avec cette modeste recherche, nous apportons une contribution à cet égard.

²R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

³A. Kriegel, M. Ferro & A. Besançon, «Histoire et cinéma : L'expérience de la Grande Guerre», *Annales* 20, 1965, pages 327-336.

⁴R. Añover, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse de doctorat : Universidad Complutense de Madrid, 1992.

⁵Comme, par exemple : R. Gubern & D. Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Maison d'édition Euros, 1975; T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Maison d'édition Universidad Complutense de Madrid, 1981 et H. Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977. Dans le cas de ce dernier, la censure de la production, de la distribution et de diffusion subie par le film est également dénoncée. Cela se fait non seulement à propos de l'Espagne, mais aussi de Cuba et de l'URSS avec la liste des sources, des films et des réalisateurs. La partie qui traite de la censure espagnole termine sur une nouvelle de 1977, pleine d'espoir, dans laquelle il est annoncé qu'un Décret Royal va être publié pour abolir la censure des films.

⁶M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit. Dans cet ouvrage, les relations entre le cinéma et la politique sont analysées du point de vue des changements opérés dans la société espagnole par le passage de la dictature à la démocratie. Trenzado Romero part du cadre de la théorie du discours et analyse le rôle joué par la culture de masse pendant la transition vers la démocratie. Pour ce faire, il étudie les changements politiques qui ont affecté les institutions correspondantes qui géraient le cinéma et les films. Tout au long de cette analyse, on y vérifie la manière dont les logiques de la politique et de la culture de masse ont convergé étroitement pendant la Transition.

⁷A. Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr Marshall! a Viridiana. Historia de Uninci: una productora española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

⁸A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, Comunicación Global, 1997.

⁹A. Gil Novales, *La censura cinematográfica en España*, Madrid, Ediciones B, 2009.

¹⁰C'est, en effet, le cas des études de Roman Gubern et Domènec Font et Alejandro Ávila.

La censure en tant qu'élément non seulement propre aux régimes dictatoriaux mais présente aussi dans les régimes démocratiques, est une thèse soutenue par divers chercheurs de différents pays et domaines de spécialisation. Sur la scène internationale, nous trouvons le français Christian Metz, qui expose que la censure existe à la fois dans les régimes dictatoriaux et démocratiques à travers trois censeurs : politique, économique et idéologique. Pour sa part, le professeur Hans-Jörg Neuschäfer¹¹ propose un nouveau terme pour les nouvelles méthodes de censure dans les régimes démocratiques : la post-censure et, Guy Phelps¹² expose le terme *hidden censorship* (*censure cachée*) pour suggérer une censure exercée spécifiquement par les sociétés de production cinématographique. On retrouve également des auteurs nationaux qui affirment ce fait : c'est le cas du juriste Norberto Álvarez González, qui parle de censure stricte et de censure démocratique¹³; ainsi que le colonel Pedro Baños, auteur de renommée internationale, qui a récemment publié deux livres (l'un en 2017 et l'autre en 2018¹⁴) et s'interroge, entre autres, sur l'emprise indirecte de l'art et de la culture. Dans ses livres, il montre comment certains discours sont réduits au silence et d'autres sont, au contraire, relayés et encouragés par les États de droit et leurs gouvernements respectifs pour leurs intérêts.

D'un point de vue plus général et sans que la censure soit leur objet d'étude, des chercheurs aussi renommés dans le domaine du cinéma espagnol tel que Manuel Trenzado Romero¹⁵, José Enrique Monterde¹⁶ ou Román Gubern¹⁷ commentent dans leurs recherches sur le cinéma espagnol de la Transition que certains sujets, bien que la censure n'existe plus officiellement, se révèlent être des tabous et que par conséquent, certains films éprouvent des difficultés à recevoir une aide financière ou à être projetés, ce qui irait dans le sens de nos recherches. Une étude plus récente, la thèse de María Jesús Ruiz Muñoz, qui traite du cinéma indépendant andalou, comprend une section de quatre pages intitulée «Critiques, insultes et plus grands maux»¹⁸, où est exposée la difficulté de faire des films dissidents et où sont décrits très brièvement les obstacles de toute sorte rencontrés par divers films andalous pour être projetés.

¹¹ H.J. Neuschäfer, *Adiós a la España Eterna. La dialéctica de la censura*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994.

¹² G. Phelps, *Film censorship*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1975.

¹³ N. Álvarez González, "La nueva censura. (luces y sombras del Estado liberal)", *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho* 15, Universidad de Valencia, pages 1–9.

¹⁴ P. Baños, *Así se domina el mundo. Desvelando las claves del poder mundial*, Barcelona, Ariel, 2017 y P. Baños, *El dominio mundial. Elementos del poder y claves geopolíticas*, Barcelona, Ariel, 2018.

¹⁵ M. Trenzado Romero, *Cultura de masas...* ob. cit., pages 89-90.

¹⁶ J.E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993, pages 74-75.

¹⁷ R. Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016, page 468.

¹⁸ M.J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria audiovisual independiente en Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pages 267-271.

Dans les études qui font référence à notre objet d'analyse, la censure du cinéma dans la période de la Transition, nous pouvons trouver des titres monographiques qui traitent de la censure de certains films produits pendant la Transition. Tel est le cas de *El Crimen de Cuenca*, de 1979, réalisé par Pilar Miró et qui n'a pu être montré au public qu'en 1981, la société de production étant poursuivie par la juridiction militaire, preuve qui semblait confirmer que l'armée avait encore beaucoup de pouvoir dans le nouveau régime de 78. Nous avons trouvé un livre d'Emeterio Díez Puertas très complet sur ce cas : *Golpe a la Transición: el secuestro del crimen de Cuenca*, publié en 2012.

Le film *Rocío* (1980) de Fernando Ruiz Vergara, a aussi fait l'objet d'études, mais n'a pas subi le même sort que le précédent. Il a suscité une certaine méfiance dès le tournage où le maire d'Almonte, José María Reales Cala, est venu donner des avertissements au cinéaste. Il le poursuivra en justice par la suite, ainsi que la scénariste et une des personnes interviewées. En 2013, la maison d'édition Aconcagua a publié une étude qui considère *Rocío* comme une référence dans le cinéma documentaire espagnol, résultat de la recherche publiée dans le livre coécrit par Ángel del Río, José Luis Tirado et Francisco Espinosa, où l'on retrace l'histoire de ce documentaire, saisi en 1981 et partiellement censuré depuis 1982.

Dans cette même ligne d'étude, nous trouvons deux thèses de doctorat soutenues à l'Université de Malaga et à l'Université Autonoma de Madrid.

Le chercheur et réalisateur de documentaires Alejandro Alvarado, qui a soutenu sa thèse, *La postcensura en el cine documental de la Transición* (2015), centre son étude sur le film documentaire en Espagne pendant les années de la transition vers la démocratie. Cette recherche montre comment le nouveau contexte démocratique n'a pas favorisé la production documentaire, mais l'a plutôt condamnée par le biais de mécanismes qu'il appelle *post-censure*.

L'autre thèse mentionnée ci-dessus, la plus récente, est celle de Lidia Mateo Leivas¹⁹, soutenue en janvier 2018 à l'Universidad Autónoma de Madrid, pour son doctorat. Elle se concentre sur les pratiques clandestines du cinéma documentaire et militant pendant le franquisme et le franquisme tardif. Lidia Mateo explique qu'«il est encore nécessaire d'étendre la généalogie de la censure à la démocratie»²⁰, de la même manière qu'Alejandro Alvarado appelle *post-censure* les différents mécanismes utilisés contre la liberté d'expression dans les années de la Transition (1977-1982).

¹⁹L. Mateo Leivas, *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición*, thèse de doctorat de l'Université Autonoma de Madrid, 2018.

²⁰ Ibid. pag. 131.

Nous voulons dire par là que des informations sur ce sujet peuvent être trouvées, mais aucune étude n'a été réalisée sur l'évolution de la censure des films au cours de la période considérée (1975-1982), tous formats, séquences ou genres confondus : c'est dans ce choix que réside l'originalité de cette étude qui nous mène à établir un terme pour redéfinir le résultat de cette évolution : la *cryptocensure*.

Hypothèse et objectifs

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle des intellectuels et certains agents de la culture ont été mis à l'écart pendant la Transition. Dans ce cas particulier ce sont des films qui ont été marginalisés dans le secteur culturel²¹. Ces films sont censurés en raison de leur contenu très controversé et «dangereux» pour le maintien du consensus, de la paix et du discours homogène recherché pendant la Transition.

On peut donc se demander : dans quelle mesure la publication du Décret Royal 3071/1977 a marqué un tournant en termes de censure dans le milieu du cinéma? Et encore, comment évolue la censure cinématographique à cette époque-là? À vrai dire, lorsque nous utilisons le terme censure, nous devons prendre une approche mesurée et méticuleuse et, afin de rester fidèles au sens littéral du mot, à partir du 1er décembre 1977 (date de la publication du Décret Royal 3071 / 1977 dans le Bulletin Officiel de l'État, BOE) nous considérons plus approprié d'appeler ce processus *cryptocensure*.

Selon notre hypothèse, la censure ne disparaît pas pendant la Transition espagnole (1975-1982) suite à la mort du dictateur et aux lois et décrets royaux publiés en nombre dans le but de l'abolir. Au lieu de cela, elle commence plutôt à muter jusqu'à devenir une censure plus subtile et presque invisible que nous appelons la *cryptocensure*. Nous devons garder à l'esprit que la censure n'est pas statique et encore moins à une époque de changements tels que la Transition, c'est pourquoi il est logique que la censure et la *cryptocensure* coexistent à certaines périodes. Comme le mot latin *crypto* l'indique, c'est une censure cachée : elle n'est pas aussi évidente qu'à l'époque dictatoriale et l'Administration nie même son existence. À notre avis, cette évolution de la censure vers la *cryptocensure* commence par la publication de différents arrêtés et décrets. Mais en réalité, au lieu de supprimer les barrières de la liberté d'expression au cinéma, ces lois-ci ne font que les repousser : la liberté est plus grande, mais pas totale. Pour développer notre travail, nous nous appuyons sur la théorie du français Christian Metz, sociologue et théoricien du cinéma, car elle est valable pour tout type de moyen

²¹Au niveau culturel, il semble important de citer deux études : G. Martínez, (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012 et E. Subirats, (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; et dans le domaine du cinéma, on doit citer la thèse de doctorat d'A. Alvarado Jódar, *La postcensura en el cine documental de la Transición*, 2015 à l'Université de Malaga, et le travail de M. J. Ruiz Muñoz, *El cine olvidado de la Transición...ob. cit.*

d'expression et de régime. Il se concentre sur trois aspects²² : la censure de l'entité politique, principalement l'Administration dans notre cas; la censure économique, produite par l'État, les producteurs, les distributeurs et les salles de cinéma; et enfin, l'autocensure, effectuée par les réalisateurs, de peur d'aborder certaines questions sensibles ou à cause de l'influence de leur entourage. En ce sens, nous remarquons les deux côtés de l'autocensure : un qui a son autonomie et l'autre qui est la conséquence d'une action politico-administrative et / ou économique. Quoiqu'il en soit, ce sont les deux faces d'une même pièce, car on peut parler d'autocensure d'une manière ou d'une autre. En tout cas, tous les films de notre corpus ne sont pas affectés par ces facteurs avec la même intensité, comme nous l'analysons dans ce travail.

Nous devons souligner la vaste quantité de films espagnols produits pendant la période de Transition. Nous en avons choisi six pour notre corpus car ils nous semblent être des exemples paradigmatiques pour interpréter l'évolution de la censure cinématographique sur le contenu historique et politique, d'autant plus qu'ils ont des éléments communs. Premièrement, ils sont produits et présentés à la Direction Générale de la Cinématographie pendant la période de Transition (1975-1982). Dans ce cadre, l'abolition officielle de la censure intervient à la suite du Décret Royal 3071/1977, épicerie et axe de notre étude, qui divise notre corpus en deux : trois films avant sa publication et trois autres après. Nous l'avons fait ainsi de manière à équilibrer la sélection. Deuxièmement, ils ont en commun des discours contre-hégémoniques (historiques/politiques) différents de ceux relayés par les médias officiels. Troisièmement, ils ont tous subi des problèmes administratifs et économiques entraînant une sorte de censure. C'est la conséquence d'une remise en cause (directe ou indirecte) du *statu quo*, c'est-à-dire, de l'état de droit qui se construit ; le questionnement de la nouvelle démocratie.

Parmi les films que nous étudions, nous incluons des films de différentes durées (long-métrages et court-métrages) et de différents genres (documentaire et fiction). Nous considérons que cette variété enrichit notre travail et démontre enfin que la censure qu'ils ont tous subie n'a rien à voir avec une question de forme (métrage ou genre) mais de fond (contenu).

Nous exposons ensuite notre corpus :

Analyse des films produits avant le Décret Royal (1975-1977) : *La ciudad quemada* (1975), d' Antoni Ribas ; *Estado de excepción* (1976), d' Iñaki Núñez : et *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota.

²²C. Metz, « El decir lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? » dans Verón Eliseo (coord.), *Lo verosímil... ob. cit.*, pages 17-30.

Analyse des films produits après le Décret Royal (1978-1982) : *El proceso de Burgos* (1979), d' Imanol Uribe ; *Después de...* composé de *No se os puede dejar solos* (première partie) et *Atado y bien atado* (deuxième partie) (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé ; *Cada ver es...* (1981), d' Ángel García de Val.

La sélection dont nous parlons est le corpus, celui sur lequel nous effectuons une analyse approfondie. Cependant, dans la troisième partie de notre recherche, nous incluons une section de films qui ont subi d'une certaine manière des vicissitudes pendant cette période, production étrangère incluse.

En résumé, les hypothèses dont nous partons sont les suivantes :

- Les films qui ont eu des problèmes de production et de diffusion ont un discours non-officiel, dissident de celui du modèle de la Transition. Cela signifie que dans tous, quel que soit leur genre ou leur métrage, le *statu quo* de la démocratie naissante est remis en question, directement ou indirectement.
- La censure cinématographique a existé pendant la Transition espagnole, malgré la publication de différents décrets royaux et décrets législatifs qui étaient censés l'abolir.
- De la mort de Franco en novembre 1975 jusqu'au premier mandat socialiste en 1982, la censure devient progressivement plus subtile, se transformant en ce que nous appelons la *cryptocensure*, son apogée étant la publication du Décret Royal 3071/1977.
- Suite à cette publication-là, on retrouve des patrons de censure identiques à ceux de la censure précédente. C'est logique, étant donné que la *cryptocensure* est l'héritière de la censure de Franco.
- La *cryptocensure* opère à travers trois facteurs : politico-administratif, économique et autocensure.
- Nous considérons que les films de notre corpus ont en commun une qualité artistique non reconnue à l'époque. Bien que l'Administration les ait mis à l'écart, ils ont été reconnus dans des festivals nationaux et internationaux.

L'objectif principal de notre recherche est de définir l'évolution de la censure dont le cinéma a été victime pendant la période de Transition (1975-1982). Pour atteindre cet objectif général, nous devons poursuivre les objectifs spécifiques suivants :

- Faire une analyse qualitative du contenu des films marginalisés, afin de pouvoir déterminer les points de dissidence communs présents dans chacun d'entre eux.
- Analyser l'évolution de la censure pendant la période de Transition (1975-1982) grâce à une analyse évolutive des méthodes de censure utilisées dans les films du premier groupe (1975-1977) et du second groupe (1978-1982), pour savoir dans quelle mesure

le Décret Royal 3071/1977 a été un point charnière dans la disparition de la censure dans ces films.

- Évaluer l'influence des différents facteurs (politico-administratifs, économiques et d'autocensure) dans la mise en œuvre de la censure cinématographique pendant cette période.
- Définir le terme *cryptocensure*.

Méthodologie

Pour élaborer l'étude de ce travail de manière cohérente avec les objectifs et les hypothèses posées, nous utilisons une approche méthodologique essentiellement qualitative. Nous insérons notre thèse dans le domaine de l'Histoire Actuelle, dont l'approche a été bien définie par le professeur Julio Pérez Serrano (directeur de la thèse) et dont l'objectif principal est de réunir l'Histoire avec d'autres Sciences Sociales²³. Pour couronner le tout, nous menons une recherche sur un passé récent qui se rattache inévitablement au présent. Cette proximité avec le passé peut rendre difficile l'impartialité, mais elle apporte une grande richesse dans le fait de pouvoir contacter les protagonistes de notre étude, en l'occurrence, les réalisateurs et producteurs des films que nous analysons. En ce qui concerne la difficulté d'être objectif, nous prenons des précautions, comme par exemple : ne pas s'accrocher à des idées stériles et subordonner l'idée aux faits.

Malgré le fait que notre étude tente d'analyser les agents de censure des films pendant la période de Transition, l'analyse filmique n'y est pas oubliée pour autant. Pour l'analyse de ces films, nous prenons en compte la méthode proposée par Francesco Casetti et Federico di Chio pour distinguer les principales étapes réalisées²⁴.

L'hypothèse de notre travail est développée à partir d'une analyse qualitative du cinéma espagnol à l'époque de la Transition (1975-1982) : nous affirmons qu'à l'aube de la démocratie actuelle, la censure a continué d'exister en évoluant. Pour notre travail, nous analyserons le processus de création : pré-production, production, distribution et projection de chaque film et comment d'éventuels facteurs (politico-administratifs, économiques et d'autocensure) peuvent former un réseau invisible affectant ce processus et donc le film en lui-même. Nous analyserons également l'impact de ces films, sans oublier les aspects formels et bien sûr leur contexte politico-historique.

Il va sans dire que la méthodologie et les techniques à utiliser dépendent du thème choisi et de l'hypothèse proposée. Pour ce travail nous avons effectué un travail de recherche considérable ; une révision, une analyse et un traitement approfondis de cinq différentes sources :

²³J. Pérez Serrano, « La historia continúa », *Revista de Historia Actual 1*, 2003, pages 9-11.

²⁴F. Casetti & F. Di Chio, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 2007.

Les sources écrites, divisées en sources documentaires et imprimées Il faut citer l'une de nos principales sources documentaires pour comprendre notre objet d'étude : les dossiers des films que nous avons consultés à l'AGA (Archives Générales de l'Administration). À la Cinémathèque Nationale Espagnole, nous avons pu accéder au scénario de *La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas; et pour finir, nous avons accédé à des sources écrites documentaires dans les archives personnelles du cinéaste José Bartolomé et Rubén García²⁵. On peut diviser les sources imprimées en périodiques et non-périodiques. Dans les sources périodiques nous avons consulté le Journal Officiel de l'État (BOE) pour nous renseigner sur les textes législatifs et réglementaires de la période ; la presse locale, régional et nationale; les magazines spécialisés en cinéma et magazines d'autres domaines. Dans des sources non périodiques, nous avons consulté des publications de l'époque (1975-1982) : ouvrages et livres qui ont fourni des informations de toute sorte, nous aidant à contextualiser, analyser et mieux comprendre la période.

Parmi les sources numériques, nous avons trouvé extrêmement utiles les articles de revues scientifiques, les interviews et travaux, la presse numérique et les sites Internet. Pour accéder aux données de recettes et d'audience des films, nous avons utilisé la base de données de films classés du Instituto de las Ciencias y de las Artes Audiovisuales (ICAA) du Ministère de la Culture sur son site internet.

Il a été impératif et fondamental d'utiliser les sources audiovisuelles puisque c'est un travail sur le cinéma. Il faut distinguer les films réalisés pendant la Transition (1975-1982), qui constituent directement l'objet de cette étude, et les autres oeuvres conçues *a priori* ou *a posteriori* dans lesquelles on aborde des thèmes essentiels au développement de ce travail. Nous avons également eu recours à des séries télévisées et téléfilms qui traitent de la période à laquelle nous sommes confrontés et à des interviews des cinéastes et des colloques que nous avons trouvés sur Internet.

Les sources orales constituent ensuite un puissant outil de reconstruction de l'Histoire. Ces personnes interviewées sont les réalisateurs des films que nous avons étudiés : José Bartolomé, Cecilia Bartolomé, Paulino Viota, Imanol Uribe et Iñaki Núñez. Nous avons également contacté le cinéaste Carlos Tallefer qui a répondu à plusieurs questions et Carmelo Romero, sous-directeur général de Cinématographie de 1978 à 1981.

Quant à la bibliographie, nous avons consulté des ouvrages de référence, des articles dans des revues scientifiques, des catalogues, des volumes de présentations de séminaires scientifiques, des présentations de conférences, des thèses de doctorat et des

²⁵Rubén García est un chercheur qui a fait sa thèse sur le cinéma de Paulino Viota intitulée : *Paulino Viota : Vanguardia y retaguardia del cine español*.

autobiographies. Les informations recueillies ont été organisées et interprétées en combinant les dynamiques de déduction, d'induction, de comparaison, d'analyse et de synthèse.

Première partie : Culture et cinématographie

Chapitre 1 : Transition politique et culturelle

La Transition espagnole a été durant très longtemps définie comme la plus importante œuvre d'ingénierie politique jamais réalisée, de telle manière qu'elle apparait comme paradigme pour de nombreux autres pays qui ont aussi connu une transition de dictature à une démocratie. Parmi les premiers historiens abordant cette thématique nous pouvons trouver une tendance au politiquement correct : l'homogénéisation de sources ainsi que le manque de distance temporelle sont des éléments qui ont adoucis le récit sans questionner le processus concernant trois sujets importants : le lien entre la famille royale et Franco (droits de succession); le coup d'état du 23F et toutes les questions relatives à son sujet ; et en dernier lieu, les pouvoirs fictifs dont la pression permanente a été décisive pour l'opinion publique et la prise de décisions. Les principaux foyers de ces études ont été deux : les protagonistes du changement au plus haut niveau et, d'autre part, la modernisation sociale et économique comme moteur de la transformation politique. Malgré le fait de proposer des thèses différentes, les deux ont en commun qu'ils ne mettent pas en doute la Transition comme modèle. L'on peut affirmer que la vision pragmatique de la Transition se base sur le succès d'un complexe transfert croisé de légalité et de légitimité²⁶.

Cependant, le vieux débat à propos du processus de la Transition n'est pas clos et même si, aujourd'hui, il surgit de nouveau de façon critique autour de différents sujets comme cela est déjà arrivé dans les années 90 : la légitimité de la monarchie, la détérioration du consensus de l'articulation politico-territoriale, le discrédit de la classe politique et la récupération de la mémoire historique.

Ce courant critique qui présente la démocratie espagnole comme incomplète, soutient que la basse qualité de celle-ci réside en son origine : le processus de Transition. Cette thèse a été amplement défendue par des spécialistes comme Vicente Navarro, Emmanuelle Rodríguez et Ferrán Gallego. Par opposition, ils y en ont qui pensent que ce n'est pas une question de « erreur de fabrication », sinon que le fait qu'une démocratie soit consolidée ne veut pas dire qu'elle puisse souffrir des crises à certains moments. Si nous nous détenons à la locution amplement utilisée pour la définir, « réforme-pactée-rupture-pactée », nous pouvons mettre en évidence comment elle souligne l'existence de

²⁶Cf. J. Pérez Serrano, "Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia", *Pasado y memoria* 3, 2004, pages 108-109.

pactes et consensus, ainsi que la combinaison des deux éléments (réforme et rupture). Du point de vue purement essentialiste, la Transition ne pourrait pas avoir débouché en une démocratie, tenant en compte que le « ne pas être » ne peut pas déboucher à « être » ou, en d'autres mots, une démocratie ne peut pas naître à partir de la réforme d'une dictature. Malgré cela, durant la Transition de nombreux changements se posent dans le domaine politique et social de l'Espagne. Nous pouvons conclure que la divergence d'opinions en égard de la légitimité de la Transition et, surtout, la vision de la démocratie espagnole comme étant insuffisante ou complète, dépend d'une échelle de valeurs dans laquelle chaque marche se trouve à un niveau de priorités.

Dans les médias audiovisuels nous trouvons aussi l'intérêt pour la période de la Transition et de manière analogue à l'historiographie, et nous trouvons des visions plus critiques et d'autres plus paradigmatiques. De fait, le type de lecture centré dans les hautes instances politiques des débuts de la démocratie, non seulement a été donné de manière considérable dans l'historiographie, mais a aussi été répandu durant des années dans le grand public à travers de productions rétrospectives.

Le documentaire télévisé est un des formats les plus utilisés pour créer et promouvoir des mémoires institutionnalisés et des identités nationales. De nouveau nous pouvons constater comment la version plus édulcorée et mythique des hautes instances politiques qui ont joué un rôle pour la Transition, envahissent aussi les moyens de communication et les chaînes de télévisions généralistes comme TVE ou Antena 3, qui en plus de les émettre, dans la majorité des cas assument partialement ou totalement les coûts de production²⁷. Ces versions excluent complètement du processus d'autres faits et facteurs qui pourraient avoir été importants durant le processus de changement. Cependant, dans la création audiovisuelle nous pouvons aussi trouver le contre point à ce genre de série télé d'une version plus consensuelle et centrée dans la figure du monarque à l'époque et d'autres agents politiques, pour approfondir dans les fonctions jouées par la société civile dans les transformations qui eurent lieu durant ces années. Il convient de signaler dans ce cas la série documentaire *Dies de Transició* diffusé par TV3 depuis mars 2003 et qui compte de 16 chapitres d'une durée d'une demie heure chacun. Le faux documentaire produit par Jordi Évole, *Operación Palace* (2014), soulève que le 23F fut une mise en scène des hautes instances politiques et la Maison Royale, obligeant le spectateur à réfléchir à ce sujet et mettant en doute la confiance entre citoyen-politicien. Plus actuel encore, le documentaire *Frente a la gran mentira* (2020) de Atanasio Noriega, présente une fausse démocratie ayant pour origine la Transition, tout cela par le biais des théories du juriste Antonio García Trevijano.

²⁷TVE assumant les productions réalisées par Victoria Prego et Elías Andrés comme *La Transición* (1995) et *De la ley a la ley* (2017), de Silvia Quer; ANTENA 3 pour sa part celle de *20N Los últimos días de Franco* (2008), de Roberto Bodegas et *Adolfo Suárez, el presidente* (2010), de Sergio Cabrera.

Nous pouvons dire que les versions les plus édulcorées de la Transition (du moins dans le champ audiovisuel) sont celles qui ont été les plus radiodiffusées dans les moyens généralistes, ce qui ne nous étonne pas, tenant en compte que ceux-ci se trouvent sous le joug du régime en place et que, d'une manière tacite, critiquer la Transition c'est critiquer le régime démocratique dans lequel nous vivons. Concrètement dans le domaine qui nous intéresse, la liberté d'expression dans le cinéma, nous rencontrons de nombreux paradoxes pendant la période de la Transition et ce n'est pas un sujet de moindre importance, vu que c'est un des piliers sur lequel s'appuie tout régime démocratique.

Pour cela nous pouvons nous demander, pendant la période de la Transition, quel a été le destin de la culture ? est ce qu'il y a eu des changements en son sein ? Nous devons être prudent avec le terme « culture » vu que nous y faisons référence, non du point de vue anthropologique, mais depuis son talant humaniste et artistique.

Après la mort de Franco, Amando de Miguel définit le terme « franquisme sociologique » pour se référer aux habitudes qui demeurent dans la société durant la période de Transition comme des dépôts de la dictature. Malgré cela, que nous considérons comme il se doit, il est indéniable que durant la période de la Transition, la culture a été truffée de changement depuis divers horizons. Certains auteurs annoncent ces changements dans les années 60, comme c'est le cas de Aranguren, qui opine que la sortie culturelle du franquisme bien avant la sortie politique ; et que depuis 1970 on vivait déjà culturellement eut lieu sous un régime de Transition, et sans exagérer y compris depuis 1965, lorsqu'il y avait néanmoins une attente en égard à la politique, qui ne se produirait pas avant 1975²⁸. Nous ne devons pas oublier que la concrétisation des droits peut se voir reflété par l'Etat à coup de loi, et cela a été évident par la publication de la Loi de Presse de 1966, la Loi d'Education de 1970 ou, par exemple, la Loi du Livre de 1975. Sans être la panacée de tous les maux qui imprégnait la vie culturelle espagnole, tout cela si a été une sorte de « préparation du terrain » pour ce qui viendrait ensuite essayant de se consolider, et un échelon de plus dans l'échelle de la liberté.

Dans le cas des moyens de communication nous devons souligner le rôle des journalistes qui s'anticipèrent et prirent la liberté par leur moyen, surtout à partir de 1976, fait qui couta des vies par deux éminent attentats : en 1977 à la rédaction du journal *El País* et au siège de la revue satirique *El Pápus*, le 22 septembre de cette même année. La rupture du monopole informatif créé en 1937 pour *Radio Nacional* de España fut un point d'inflexion pour la radio : le déblocage de l'activité informative arriva avec le Décret Royal 2564/77 du 6 octobre, et en sept ans le nombre d'auditeur doubla (de 7,5 millions

²⁸J.L. Aranguren, "La Cultura Española de la Transición" chez B. Oltra et J. L. Aranguren (eds.), *Dibujo de España*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, pages 90-92.

en 1975 à 16 millions en 1982)²⁹. Dans le cas de la télévision on ne peut pas dire la même chose, condamnée à être l'image du régime en place (nous ne devons pas oublier le discours du roi émit après la tentative du coup d'état du 23F).

Durant la Transition il y a eu intention de renforcer le régime nouveau-né, et de lui unir la monarchie de manière consubstantielle. Dans ce moment de changement il y eu un effort persistant pour que la monarchie soit associée au monde des arts et lettres. Les discours du monarque étaient en de nombreuses occasions accompagné par des récits historique très dignement construits. Nous ne devons pas oublier aussi la création du Prix Prince de Asturies en 1981. Les conseillers de la Zarzuela décidèrent très tôt que, en même temps que la traditionnelle réception du monde de la farandole et des spectacles, le monarque reçoive les écrivains et personnalité de l'Université (aux alentours du 23 avril, jour du livre, coïncidant avec la remise du Prix Cervantes). Amoros raconte en première personne sa visite à la Zarzuela avec le reste des écrivains qui y assistent, signalant l'éventail du monde intellectuel espagnol à ce moment, unanime autour de la figure du roi. Amoros (d'après son expérience) recueille en quelques lignes ironiques comment ces intellectuels étaient « satisfait de soi-même, conscient de leur rôle dans l'histoire de notre culture »³⁰. Selon José Carlos Mainer ce ne serait sinon la confirmation de la gestation et naissance en Espagne de l'appelé *Etat Culturel*, c'est-à-dire : l'Etat comme mécène de la culture, ce que le sociologue français Marc Fumaroli démontrerait dans son œuvre³¹. Sous cette théorie, mais de manière critique et contraire à celle de Mainer, le journaliste Guillem Martínez ainsi que Amador Fernández Savater critiquent la continuité dans la discontinuité, en suggérant que, de celle-ci, vient le concept de CT ou Culture de la Transition. Selon la théorie de la CT, il existerait une domestication de la culture en Espagne depuis la Transition jusqu'à nos jours. Cela consiste en un consensus social qui aurait consolidé un système de professionnels de la culture, qui se chargeraient de donner des arguments pour renforcer et non questionner le *statu quo*.

Chapitre 2 : Le cinéma pendant la Transition

Dans le cas concret du cinéma Basilio Martín Patino expose comment « le cinéma qui a été réalisé, le spectacle et les moyens sont une approximation. Il entre dans l'ordre de l'art, avec des coutumes qui se sont converti en normes. Ainsi, au cinéma, n'importe

²⁹J.M. Álvarez Monzoncillo & J. Menor Sendra, "La estructura audiovisual en la Transición" de M. Palacios (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, page. 24.

³⁰ A. Amorós, *Diario cultural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, page.14.

³¹ Pour plus d'information voire M. Fumaroli, *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Edition de Fallois, 1992.

quelle rupture se voit comme une violation de la norme »³². Nous pourrions relier cela à nouveau avec la théorie de Guillem Martínez, qui expose que l'objet culturel se reconnaît comme tel, à condition qu'il ne collisionne pas avec l'Etat. L'Etat récompense avec des subventions cette culture. La punition est celle de la marginalité. Althusser situe le cinéma comme « appareil idéologique que l'Etat utilise en sa faveur de manière non officielle ». Cela pourrait fonctionner, surtout, avec un cinéma dépendant des aides étatiques, sans lesquelles il est pratiquement impossible de survivre, un cinéma qui a été continuellement en désavantage au niveau compétitif, et avec une profonde crise économique.

Bien entendu nous parlons d'un cinéma qui se prétend commercial, non du cinéma clandestin et critique avec le franquisme qui exista avec force dans les années 60 et eut son déclin vers 70 avec la Transition ; ces films passaient par d'autres voies et ne passaient pas le filtre administratif. Nous trouvons divers exemples de ces groupes clandestins qui faisaient un cinéma politiquement engagé : Colectivo de Cine à Madrid ; à Barcelone, Grup de Producció ; dans des zones plus périphériques nous avons les cas des Iles Canaries avec Yaiza Borges et en Andalousie, Equipo 2.

Manuel Palacio situe le cinéma au cours de la Transition comme « la période dans laquelle il a souffert les plus importants processus de changements de toute son histoire ». Nous devons contextualiser qu'antérieurement à celle-ci, avec l'arrivée de García Escudero en 1962 à la Direction Générale de Cinéma, se produisent aussi des progrès et des changements, donnant naissance à ce qu'on connaît comme Nouveau Cinéma Espagnol ; c'est un nouveau style cinématographique que Escudero voulait mettre en consonance avec les vagues européennes (Nouvelle vague en France, Free cinema en Grande Bretagne), dont nous pouvons trouver les exemples les plus clairs dans *Nueve cartas a Berta* (1966) de Basilio Martín Patino, et *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo. Cependant la période de Escudero est brève car il est démis en 1967 et ensuite la Direction Générale du Cinéma est supprimée, et le cinéma dépend de la Direction Générale de la Culture Populaire et Spectacles. Ce ne sera qu'en 1974 qu'une Direction s'occupera de nouveau du cinéma en exclusivité, et celui-ci subira de graves problèmes : un grand préjudice pour l'industrie produit par des pertes des paiements, la concurrence de la télévision toujours plus forte, et la prédominance de l'industrie nord-américaine contre laquelle le cinéma espagnol ne pouvait réellement pas rivaliser. De plus nous devons tenir compte des changements législatifs, administratifs et institutionnels qui évoluent en même temps que les changements politiques : en juin 1976 Arias Navarro démissionne comme président du Gouvernement et le roi nomme Adolfo Suárez, qui gagnera les premières élections démocratiques le 15 juin 1977 ; en juillet de cette même année est

³² L. Tello Díaz, *Hablemos de cine 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*, Zaragoza, PUZ, 2016, pages 142-143.

créé le Ministère de Culture et du Bien-être (qui remplace l'ex Ministère de l'Information et du Tourisme), et un peu plus de six mois après, le 1er décembre 1977, la suppression de la censure cinématographique sera officielle via le BOE.

Par rapport au cadre politique dans lequel la mesure citée prend forme, il faut tenir compte de son extrême complexité, fruit des tensions permanentes et des changements qui étaient en train de se produire. A ce sujet nous devons souligner le peu de durabilité des maximaux responsables de l'Administration du cinéma : du 21 novembre 1975 jusqu'au 28 octobre 1982 nous avons huit ministres et six directeurs généraux de Cinématographie différents. Dans le cas du Ministère de l'Information et du Tourisme, León Herrera Esteban, Adolfo Martín Gamero et Andrés Reguera Guajardo; ensuite, au Ministère de la Culture Pío Cabanillas Gallas, Manuel Clavero Arévalo, Ricardo de la Cierva, Iñigo Cavero i Lataillade et Soledad Becerril. A la Direction Générale de Cinématographie Rogelio Díez, Félix Benito Lugo, José García Moreno, José Luis Escobar de la Serna, Carlos Gortari et Matías Vallés. Nombre de ces personnes proviennent de la dictature et la plupart sont conservateurs.

Il est aussi vrai que le contexte de changement favorisa une multitude de propositions idéologiques, esthétiques et narratives. Sánchez Noriega affirme que plus que jamais les films de la Transition parlent du présent pour le présent ; bien que ce soit vrai, nous ne trouvons pas un nombre considérable de films qui abordent frontalement la Transition comme processus historique (ce serait assez faible par rapport au total). José María Caparrós Lera, pionnier en Espagne pour la relation entre le cinéma et l'histoire, comprend le cinéma comme la source fondamentale de l'histoire. Sigfried Kracauer³³ traitait déjà le sujet en 1947 dans son essai sur les films expressionnistes allemand du XX siècle dans lesquels, selon lui, résidait le germe du nazisme. Par conséquent ce que promouvait Kracauer c'est que, à travers le cinéma, on pouvait déchiffrer l'imaginaire d'une société. Dans cette même lignée mais un peu plus tard dans les années 60, Marc Ferro propose le cinéma comme agent historique, et va plus loin en exposant que le cinéma révèle les lapsus d'une société³⁴. C'est-à-dire que celui-ci est en mesure de montrer ce qu'une société est capable de se confesser à soi-même, ou de le nier. Bien que pendant des années le cinéma ait été sous-estimé comme source historique ; il n'a pas été sous-évalué par les Etats et Gouvernements comme une puissante source pour alimenter l'imaginaire des citoyens, et la preuve dans le cas espagnol c'est l'existence de la censure durant 75 ans (renforcée et « améliorée » durant les années de la dictature). Le professeur

³³S. Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, Barcelona, Paidós, 1995.

³⁴A. Kriegel, M. Ferro, & A. Besançon, « Histoire et cinéma : L'expérience de la Grande Guerre », *Annales* 20, 1965, pages 327-336.

Auñón a bien raison lorsqu'il expose que le cinéma est un moyen populaire de penser³⁵ et d'agir de l'individu³⁶. De ce fait, malgré l'abolition officielle de la censure par le Royal Décret 3071/1977, le contrôle du cinéma par l'Etat continue d'être constant, bien que sous d'autres formes.

Une autre forme de contrôle c'est l'économique. Dans une Espagne où le cinéma espagnol dépendait des subventions étatiques pour survivre, il n'est pas étonnant que le secteur industriel ait misé sur les films qui pouvaient être les plus rentables, vu qu'en fin de compte l'objectif est de dépenser le minimum et d'obtenir le maximum de bénéfice. Au-delà de ce qui est évident, les entreprises de la cinématographie (producteurs, distributeurs et de diffusion) avaient un œil sur les lois, vu que l'interventionnisme dans le cinéma espagnol a été une constante qui ne s'acheva pas avec la Transition, y où les politiques de UCD finirent par démontrer leur inefficacité³⁷.

Bien avant la Transition, les relations entre producteurs-distributeurs et distributeurs-salles commerciales existaient : les contrats, les pourcentages et la répartition étaient très variables selon chaque accord.

Par le Décret Royal 3071/1977 il est établi la part de quota la plus haute de toute l'histoire du cinéma espagnol : un film espagnol pour un étranger. Selon José García Moreno directeur général de Cinématographie, cela ne sera pas un problème, vu que ce quota sera dépassé³⁸ ; cependant rien de plus loin de la réalité, le rideau tombe en 1979 et comme bien l'explique Hopewell les salles commerciales s'associent avec les intérêts des multinationales des Etats Unis provoquant que le 9 juillet 1979 le Tribunal Suprême dicte une sentence et annule la part de quota. A ce moment-là le Fond de Protection se trouvait de nouveau endetté de presque 1.300 millions. De plus, ce Décret Royal supprime la cotisation de distribution, ce qui porte préjudice aux petits producteurs, vu que cela dissocie les distributeurs du financement par le biais des acomptes de distribution. Pour couronner le tout, l'article 12 point 2 indique que les entreprises productrices qui réalisent leur premier film ne pourront percevoir de subventions qu'à partir du deuxième film. Trenzado Romero qualifie tout cela de « darwinisme commercial », vu que seules les entreprises les plus fortes (qui sont celles qui en ont le moins besoin) tireront bénéfice des

³⁵Sans aller plus loin, depuis le film *Rebeca* de Alfred Hitchcock (1940), on commence à appeler « rebeca » au type de vêtement que portait l'actrice ; ou plus récemment avec le film *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, dont le titre donne nom à une dénomination utilisée dans différents domaines comme le droit ou la psychologie, c'est-à-dire « l'effet Rashomon », qui consiste en l'effet produit par la subjectivité et la perception personnelle de chaque individu, qui implique que la même histoire soit racontée de différente manière par chacun.

³⁶Cf. J. C. Flores Auñón, *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, Escuela Española, 1982, page 17.

³⁷Trenzado Romero démontre par les chiffres que ces mesures ont porté de graves préjudices à l'industrie de production : 125 films ont été produit en 1977, 104 en 1978 et 78 en 1979.

³⁸«Entrevista. Cuestionario urgente. Habla el director general de Cine. El director general de Cinematografía», *Nuevo Fotogramas 1520*, 2 décembre 1977, page 12.

aides de l'Etat. On peut imaginer qu'avec cette dynamique dans le système, il est très compliqué que se produisent des propositions plus risquées, non seulement du point de vue esthétique ou technique, sinon politique.

Partie 2 : La censure et ses dérivés

Chapitre 3 : La censure cinématographique

Le concept de censure est généralement associé à des régimes totalitaires et/ou autoritaires, lesquels exercent le contrôle politique, moral, éthique et social sur les différents moyens utilisés par la société. Ce contrôle a un objectif : faire taire tout discours dissident.

La conception juridique l'identifie comme un genre d'activité coercitive exercée par la police administrative, c'est-à-dire l'interférence de celle-ci dans l'activité des particuliers. Cela ferait une claire mention à la censure préalable.

La Royale Académie Espagnole définit le terme censurer dans sa quatrième définition comme : « Déclaration du censeur officiel ou d'un autre genre : exercer sa fonction en imposant des suppressions ou changements sur quelque chose ». Nous en tenant à cette définition le « censeur officiel » ferait référence à ceux qui font partie d'organismes de censeurs ; mais ceux « d'un autre genre » implique que cette définition soit plus ample, pour la libre interprétation de chaque lecteur ; cela pourrait faire référence au censeur économique (ceux qui font partie de l'industrie) y compris les réalisateurs (lesquels ont exercé tant d'auto-censure durant le franquisme). D'autre part, lorsque dans la deuxième phase il fait allusion à « exercer sa fonction en imposant des suppressions ou changements sur quelque chose », on pourrait interpréter qu'il fait référence au film (changements dans le script, coupures dans une scène...). Mais nous pourrions aussi interpréter que « quelque chose » se réfère à tout ce qui fait partie et affecte le film : la suppression d'une aide économique, qui pourrait mener le film à la ruine ; ou par exemple, la suppression de la présentation en public prévue dans un cinéma. De plus le verbe « supprimer » est synonyme de « omettre » et de « ignorer ». De ce fait, cela pourrait être un genre de censure le fait d'ignorer de manière intentionnelle des valeurs artistiques ou culturelles pour ne pas concéder un prix.

Avec ce jugement nous devons être prudents lorsque l'on parle de régime démocratique : jusqu'à quel point y a-t-il de la censure, et non une simple appréciation subjective quelle n'est pas viciée ? comment peut-on distinguer entre une censure dû à des critères politiques ou morales, et une résolution dû à des critères exclusivement esthétiques ou commerciaux ? Il se révèle donc que la censure est un phénomène difficile de délimiter, tant dans sa nature comme dans son extension. Nous pensons qu'une définition de censure serait incomplète sans une mention à celle qui peut être exercé

depuis d'autres secteurs autre que les pouvoirs publics, par des voies indirectes de pression à l'occasion voulues et dans de nombreux cas efficaces. De plus, bien que cela n'est pas inclus comme tel dans la conception juridique du terme, les effets de tels engrenages donnent des résultats identiques, et à l'occasion de manière plus précis et offensant.

George Bernard Shaw expose que « toute les censures existent pour empêcher que les conceptions actuelles et les institutions existantes soient défiées³⁹ ». Selon cette théorie la censure non seulement existerait durant une période dictatoriale, dans le cas espagnol durant le franquisme, sinon qu'elle s'étendrait dans le temps et affecterait à des régimes libéraux et démocratiques jusqu'à nos jours. C'est cela même que soutient le juriste Norberto Álvarez González, qui opine que la censure existe dans l'actuel système démocratique. Il distingue deux types de censure selon qui l'exerce : «la censure stricte» exercée par l'Etat par le biais des lois sans aucun type de maquillage ; et d'autre part «la censure démocratique» dans laquelle c'est la dynamique du système qui limite l'expression contraire à la morale et à la politique de l'Etat. La classe dirigeante utilise deux moyens : la contrainte et le consensus. Ce dernier ne réprime pas mais s'inculque depuis les médias.

De plus, nous devons tenir compte que la censure n'est pas statique mais dynamique, et est différente à chaque moment historique et dans chaque pays. Dans le domaine spécifique du cinéma, le professeur González Ballesteros commente combien il est erroné de parler de censure au singulier, vu qu'il n'existe par une seule censure mais de multiples, dont toutes ont un même sujet passif : le public⁴⁰. Homero Alsina Thevenet explique comment le censeur officiel se justifie en disant qu'il y a un contenu qui peut exercer une mauvaise influence sur le public, et opine que les équivoques commencent juste ici, vu que la conception de la réalité est modifiée⁴¹. Pedro Baños souligne l'influence du cinéma de la manière par laquelle les individus comprennent la réalité. Dans le cas espagnol un clair exemple serait le documentaire que nous avons commenté antérieurement, *Operación Palace (2014)*, qui peut être le parfait exemple démontant que des moyens comme le cinéma peuvent se convertir « en produits de qualité dans la psyché collective⁴² ». Aussi bien Homero Alsina Thevenet que Teodoro González Ballesteros opinent qu'il y a moins de contrôle des moyens des salles commerciales. Par exemple, la télévision est plus surveillée que le cinéma. Cependant, durant la période de la dictature, le cinéma a subi un contrôle exhaustif, bien que ses normes ne soient pas claires jusqu'à

³⁹G. Bernard Shaw", extraído de T. González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de...* ob. cit., page 19.

⁴⁰Cf. Ibid., page 20.

⁴¹Motion Picture Production and Distribution of America.

⁴²Cf. P. Philips, « Spectator, audience and reponse » en J. Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies*, Londres, Routledge, 2007, page 151.

la publication des Normes de Censure Cinématographique en 1963, promotionné par García Escudero. Celles-ci ne peuvent pas se comprendre sans le Code Hays, un code de censure de grande importance à Hollywood qui eut son influence dans les normes espagnoles. Le Code Hays tient son nom de William Hays président de MPPDA⁴³ qui, conjointement à Daniel Lord (jésuite) et Martin Quigley (journaliste) forment ce code de censure. Hays créé un bureau (Production Code Administration) et à partir de 1934 tous les scripts passent par là. Il faut comprendre le contexte dans lequel il est implanté : en un moment de crise qui fait que le système vacille, les pouvoirs économiques, politiques et religieux se mettent d'accord pour créer un cadre où, en dehors de celui-ci, aucun récit n'aurait de sens. Les lignes sur lesquelles se base le récit étaient, à grands traits, une naturalisation du système capitaliste ; une morale manichéenne et étroite d'absolus ; et une confiance totale dans les institutions qui les incarnent. De cette manière on comprend que les idées hégémoniques représentent le sens commun, le reste sont des menaces pour la société⁴⁴.

En Espagne ce ne sera pas avant l'Arrêté du 9 février 1962 pour que soit publié le premier Code de Censure ; bien que cela ne veut pas dire qu'il n'existait pas avant. Le 27 novembre 1912 Alfonso XIII publie une Arrêté Royale pour protéger les enfants des effets pernicieux que peuvent avoir les films sur eux. Depuis ce moment la censure existera, bien qu'elle n'ait pas un rôle important pour deux motifs : il n'y a pas de commission de la censure et le cinéma n'avait pas beaucoup d'influence sur la population. Durant la Guerre Civile elle acquière une plus grande relevance vue que chacune des deux factions l'utilisera comme moyen de propagande, et ce sera durant ce conflit fratricide lorsque la faction insurgée créé le 12 mars 1937 à Séville le Cabinet de Censure Cinématographique. Après la guerre, le 15 juin 1939, il est publié un Arrêté qui établit une section pour la censure préalable de scripts dépendant de la Direction Générale de Propagande. Première mesure de censure en matière cinématographique. A partir d'ici l'interventionnisme a été continu ; mais complètement arbitraire, sans aucun type de directives pour orienter ce qui pouvait ou non se produire.

En 1962 Manuel Fraga Iribarne entre au Ministère de l'Information et du Tourisme, et García Escudero à la Direction Générale de Cinématographie qui sera le promoteur du premier code de censure du cinéma espagnol, publié dans l'Arrêté du 9 février 1963. Cet Arrêté se divise en quatre blocs (normes générales, normes d'application, normes spéciales pour mineurs et normes complémentaires) basées sur l'éthique-morale du régime franquiste. Dans ce code il est spécifié, *grosso modo*, qu'il est nécessaire d'évaluer le film dans son ensemble ; respecter la morale et les valeurs

⁴³Motion Picture Production and Distribution of America.

⁴⁴Cf. P. Philips, « Spectator, audience and reponse » chez J. Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies*, Londres, Routledge, 2007, page 151.

chrétiennes ; respecter la religion, spécialement l’Eglise Catholique ; censurer les aspects politiques et protéger les interprétations de personnages historiques et les principes fondamentaux du régime. Aussi durant la période de Escudero il est publié le Décret 99/65 le 14 janvier 1965, par lequel la Commission de Classification et Censure est abrogé et il est créé la Commission de Censure et Appréciation, formé à son tour par trois Commissions : Commission de Scripts ; Commission de Films et Publicité ; et Commission d’Appréciation de Projets et Films. Cette Commission conservera son titre jusqu’en 1972 lorsque par le Décret 2284/72 la Commission de Censure et Appréciation est remplacé par la Commission d’Aménagement et Appréciation. En réalité les fonctions sont exactement les mêmes, mais nous pouvons observer une préoccupation pour éliminer le mot « censure ». De la même manière, l’année suivante en octobre 1973 l’article 33 du règlement de ce Conseil est modifié, dans lequel il était spécifié « autorisation ou interdiction du film ». Avec ce nouvel Arrêté il devient « autorisation ou rejet ». L’utilisation d’un tel euphémisme peut nous mettre en contexte de l’intérêt pour paraître une libéralisation qui n’arrive toujours pas, mais où on veut préparer le « terrain ». Quelques mois avant la mort de Francisco Franco le 19 février 1975, la publication d’un nouvel Arrêté établie des nouvelles normes dues à García Escudero. L’unique différence substantielle para rapport à celles de 1963 c’est que la nudité (justifiée) est admise et, bien entendu, un autre changement de plus : le mot « censure » disparaît, et ce ne sont plus des Normes de Censure Cinématographique comme en 1963, maintenant ce sont des Normes de Qualification Cinématographique. A partir de la mort du dictateur les changements se succèdent et de la même manière se matérialisent à travers de la loi : La fin de la censure préalable de script arrive le 14 février 1976, bien que la censure dans les films n’est pas abolie ; le 1 avril 1977 un Royal Décret Loi est publié pour la liberté d’expression que affecte aussi au cinéma, mais encore avec limitations ; et finalement le 1 décembre 1977 le Royale Décret 3071/1977 est publié, par lequel la censure cinématographique est officiellement abolie en Espagne.

Chapitre 4 : Les mutations de la censure à la *criptocensure*

Le Décret Royal 3071/1977 se compose de 21 articles, un accord dérogatoire, deux accords transitoires et six finales. C’est l’épicentre de notre étude vu qu’elle exerce un avant et un après en matière de censure. De ce Décret Royal nous pouvons souligner certains points importants qui seront ensuite fondamentaux pour comprendre le développement de l’analyse de chaque film. Les licences de tournage n’existeront plus pour les films espagnols mais, dans les articles trois et quatre il est indiqué l’obligation de solliciter la licence de projection qui sera délivrée par la Direction Générale de Cinématographie. L’article cinq établit la Commission de Visa et ses deux Sous-

commissions : Sous-commission de Classification et Sous-commission d'Evaluation. Cet organe est celui qui remplacera les fonctions de l'ancien Conseil de Qualification et Aménagement, avec évidemment la différence qu'il n'y aura plus de censure pour les films. Celui-ci agit comme organe conseiller et ses décisions ne sont pas contraignantes. L'article six expose les deux types de salle qui peuvent être destinées aux films : commerciales et spéciales. Les salles spéciales seront destinées aux films dont le thème principal est la violence ou le sexe et ce qui est sûr c'est qu'elles restent soumises à une diffusion très limitée, vu que tous film destiné à ce genre de salle ne peut pas recevoir d'aides, la publicité est réservée aux locaux, les salles doivent avoir moins de 200 fauteuils ; un Arrêté est établi par lequel il ne pourra y avoir qu'une salle pour dix commerciales, limitant beaucoup les populations. Le dixième article signale la séparation entre l'Arrêté administratif (licence de projection) et judiciaire (Arrêté pénal), pour rappeler que le cinéma n'en est pas exempt. Depuis le onzième jusqu'au seizième article il est question des subventions. Le dix-huitième article indique que les films documentaires, entre autres, peuvent être marginalisés des aides, ce qui se produisait déjà avec l'Arrêté du 12 mars 1971, avec la différence que dans celui-ci les films avec plus de 70% de matériel d'archives étaient exclus, et avec le nouveau Décret Royal cette mesure diminue : films avec plus de 50%.

Ce Décret Royal est développé par l'Arrêté du 7 avril 1978. Le deuxième chapitre explique la documentation qu'il est nécessaire de joindre et la nouvelle catégorie d'âges, y ajoutant les films destinés aux plus de 16 ans. Cela peut paraître un progrès significatif mais avec l'Arrêté d'octobre de 1972 les mineurs pouvaient assister à tout type de films accompagnés de leurs parents, et maintenant non. L'anagramme « S » est aussi établie pour les films pouvant blesser la sensibilité du spectateur, ce qui doit être parfaitement indiqué, aussi bien dans la salle comme durant la projection pour prévenir le public. Au sujet de la documentation à joindre c'est la même qu'avant mais il n'y a plus de lettre où les producteurs indiquaient qu'ils acceptaient des changements, vu qu'il n'y a plus de censure.

Si nous nous fixons sur les différences entre l'Arrêté du 19 février 1975 et le Décret Royal 3071/1977 nous trouvons qu'il y en a, mais aussi de grandes ressemblances. Au sujet des différences nous pouvons clairement les trouver dans leur structure (dans l'Arrêté il y a dix articles concentrés dans le premier chapitre, et dans le Décret Royal 21 articles) et dans leur objectifs (l'Arrêté veut réglementer les normes de qualification et le Décret Royal l'activité cinématographique). Cependant, bien qu'ils soient séparés dans le temps, que l'un ait été établi des mois avant la mort de Franco et l'autre deux ans après, nous trouvons des analogies. Dans les préambules des deux l'on parle de pluralisme démocratique et de liberté d'expression. Au sujet des films excessivement violents ou

dont le thème principal est le sexe, ils sont interdits par l'Arrêté de 1975 ; et bien que dans le Décret Royal ils sont autorisés, il est sûr qu'avec beaucoup de limitations. Dans l'Arrêté on met l'accent sur le respect des Principes et Lois Fondamentales, défense nationale et sentiment religieux ; et bien que le Décret Royal ne l'inclue pas, on y parle de « blesser la sensibilité du spectateur moyen ». Dans ce sens nous pensons que cela ouvre la voie à ce que l'Administration l'interprète comme bon lui semble. Au sujet de la publicité les deux l'interdisent si elle porte atteinte aux droits, et en ce qui concerne les mineurs il y a un traitement particulier.

Avec tout cela nous voulons dire que, bien que la censure disparaisse juridiquement parlant, il existe d'autres manières de limiter la projection des films, y compris dans certains cas nous pouvons trouver des similitudes avec des normes antérieures. Malgré l'abolition officielle de la censure, nous avons deux films victimes de la censure durant la Transition : *El crimen de cuenca* (1979) de Pilar Miró, et *Rocío* (1981) de Fernando Ruiz Vergara. Bien que les deux films présentent des différences (différents genres, la date ne coïncide pas, ni non plus la thématique), nous trouvons des similitudes qui peuvent nous donner quelques pistes quant à la raison pour laquelle ces deux films ont souffert un procès judiciaire : ils sont basés sur des faits réels survenu en Espagne, dénoncent des injustices et exposent des aspects en relation avec la Transition (tortures des corps de sécurité de l'Etat et l'Amnistie).

Dans le cas de Pilar Miró elle fut inculpée par un Tribunal Militaire et le film fut confisqué par l'Administration. Fernando Ruiz Vergara pour sa part, fut dénoncé par des particuliers, les enfants de José María Reales Carrasco, qui est accusé dans le film de commettre une chasse aux « rojos⁴⁵ » dans le village de Almonte, durant le soulèvement de la guerre.

Le plus intéressant de tout cela est de comprendre la dimension qu'ont atteint chacun de ces cas si particuliers. La répercussion politique et médiatique qu'eut *El crimen de cuenca* (1979) de Pilar Miró fut un triomphe. Finalement il y a une réforme du Code de Justice Militaire et le jugement passe à la juridiction civile. En février de 1981 on lui concède la licence de projection et on annule sa mise sous séquestre. Mais de plus cela a supposé un point d'inflexion pour la législation du cinéma et on entendit qu'il y avait un aspect du Décret Royal qu'il était nécessaire de perfectionner, pour que on ne puisse plus dire « censure d'un film ». En raison de cette odyssée la loi change : les articles trois et quatre du Décret Royal 3071/1977 sont abrogés par le Décret Royal 1664/1980 du 6 juin. Par conséquent le processus de la licence de projection est éliminé. De plus, dans le troisième paragraphe, point quatre, il est stipulé que si l'administration croit qu'un film

⁴⁵«Rouges» mot péjoratif donné aux gens de la faction qui perdit la guerre civile ; aussi dit communiste.

peut être constitutif de délit, elle le mettra à la connaissance du Ministère Fiscal. C'est-à-dire qu'on ne peut plus parler de séquestration car le film n'est plus retenu d'aucune manière, mais il dépend du distributeur et du producteur de projeter ce film, en sachant que celui-ci peut être considéré comme un délit.

Par conséquent il reste un autre mécanisme de censure par le biais de l'intimidation. Le film de *Rocío* n'eut pas la même chance ; le jugement de Fernando Ruiz Vergara eut lieu en juin 1982, et il fut condamné à deux mois et un jour d'arrêt, 50.000 pesetas d'amende et à une indemnisation de dix millions de pesetas. De la même manière la projection et distribution de *Rocío* fut interdite sur le territoire espagnol tant que la mention à Reales Carrasco ne serait pas supprimée, laissant le film mutilé par les coupures, objets de la polémique.

Nous pouvons, par conséquent, comprendre le point d'inflexion qu'a supposé *El crimen de Cuenca*, non seulement du point de vue cinématographique, sinon comment il a influencé la Transition (réforme du Code de Justice Militaire). De la même manière, le contexte instable de la Transition a influencé sur le fait que le film a souffert tant de problèmes : le film était incommode car sa thématique avait sa comparaison avec le présent (la torture comme méthode utilisée par les corps de sécurité de l'Etat). Le cas de *Rocío* est beaucoup plus désolant, sans laisser de trace d'un avant et d'un après, et de plus son réalisateur dû s'exiler au Portugal sans produire aucun film jusqu'à sa mort. Ce que les deux films nous laissent voir, c'est la complication d'écrire des films avec un discours dissident, par rapport à celui imposé par le consensus des pactes du silence.

Troisième partie : La coexistence de la censure et la *criptocensure* dans le cinéma de la Transition

Chapitre 5 : Analyse des films produit antérieurement au Décret Royal 3071/1977 : 1975-1977

***La ciudad quemada* (1975), de Antoni Ribas**

Le réalisateur de ce long métrage était Antoni Ribas, licencié en Droit et Economies qui ne fit pas partie de l'Ecole Officielle du Cinéma, vu que pour pouvoir y entrer il fallait renoncer à travailler simultanément dans l'industrie cinématographique. C'est cet empêchement qui le poussa à se former comptant sur ses mérites : il travailla comme stagiaire, script, aide de direction... dans différents postes et à divers niveaux de la hiérarchie dans la production, ce qui le mena à acquérir une riche formation.

Si nous pouvons déceler des « divergences thématiques »⁴⁶ dans ses œuvres, nous trouvons aussi une certaine cohérence. L'intérêt et la préoccupation pour l'histoire sociale

⁴⁶M. Rom, "Antoni Riba y *La ciudad quemada*", *Cinema* 2002 16, juin 1976, page 47.

et politique de Catalogne est palpable tout au long de sa production. Il montre déjà cette inquiétude en 1970 en réalisant *Amor y medias* (1970), film qui aborde la problématique entrepreneur-ouvrier dans une usine de Catalogne. Avec *La ciudad quemada* commence ce que nous pouvons nommer « trilogie catalane », et après son succès il réalise *Victòria! La gran aventura d'un poble* (1982-1984) et *Tierra de cañones* (1999). Tous les deux parlent de la Catalogne et abordent des thématiques sociales et politiques : dans le premier la Catalogne est décrite pendant la Restauration, en se centrant sur l'action révolutionnaire des anarchistes et de des Conseils de Défense Militaire ; et dans le deuxième l'histoire de deux familles catalanes, une gagnante et l'autre perdante de la guerre civile depuis 1938-1952. Ce ne seront pas ses seuls films qui montrent de l'intérêt pour le catalan : *Catalanas Universals* (1979), *El primer torero porno* (1986), *Dali* (1991) et *Centenario* (2004) sont d'autres exemples. Ribas travaillait au moment de son décès sur un film autobiographique à propos des dix mois de proteste qu'il passa dans la place Sant Jaume (dû au fait que la Generalitat ne voulut pas subventionner son film *Tierra de cañones*), endroit où il tomba malade et qui provoqua son décès en 2007.

Au départ, lorsque Miquel Sanz (scénariste), Antoni Ribas (réalisateur) et José María Forn (producteur) veulent réaliser un projet, ils se proposent de faire un film sur le Football Club de Barcelone. L'initiative ne progresse pas et ils décident de faire un film sur l'histoire de Catalogne, avec un prêt de la Banque Catalane de 20 millions de pesetas, et où travaillait Jordi Pujol. Au début Miquel Sanz propose un cadre chronologique très ample (1889-1927) ; mais à José María Forn cela lui paraît très vaste et irréalisable vu le budget initial avec lequel ils comptent. De ce fait, et en plus avec de sérieux doutes que le projet puisse aller de l'avant, ils arrivent à un accord et décident de laisser un cadre chronologique vaste, mais non insensé, de 1899-1909. Bien que le tournage dure un an, il est interrompu en deux occasions par José María Forn qui avait averti que la production serait stoppée une fois le budget épuisé. Cela nous mène à une solution totalement inusuelle jusqu'alors dans le cinéma espagnol : le *crowdfunding*. Par le biais de Josep Espar i Tiró (politicien de Convergencia), des cautions individuelles financées par la citoyenneté catalane sont obtenues, sous forme de polices qui vont depuis 100.000 jusqu'à 20.000 pesetas. Fernando Repiso (producteur et propriétaire de Leo Film) apparaît aussi et, finalement, si José María Forn avait commencé ayant 100% de la production grâce à P.C. Teide, à la suite de toutes ces opérations il finit avec 15%.

Pour mener à bien le scénario et le film, Antoni Ribas et Miquel Sanz prennent conseils auprès des historiens Josep Termes, Josep Benet et Isidro Molas. Si le film compte des acteurs reconnus (Marsillach dans le rôle de Cambó et Lopez Vázquez dans le rôle de Prat de la Riba), il compte aussi des politiciens catalans comme figurants. À Laia, Comín demande à Ribas pourquoi il n'apparaissait pas dans le film. A partir de ce

moment il y eu des pourparlers avec plusieurs politiciens qui interviendraient postérieurement dans le long métrage, entre autres : Jordi Solé Tura y Jordi Baroja du parti PSUC, Pallach du Parti Socialista Catalá, Reventós du parti Convergencia Socialista, et Heribert Barrera du parti Esquerra Republicana⁴⁷. Il y avait aussi des représentants de la culture (par exemple l'auteur-compositeur Serrat) et Ribás commente qu'à la fin il y avait plus de volontaires que de rôles⁴⁸. Nous pouvons pourtant comprendre que, autant grâce au financement que de la participation dans le film, la société catalane voulait s'impliquer en appuyant le film, comme une forme de revendication relationnée avec la période de Transition, et une forme de demander une récupération de la mémoire historique. En plus, le fait que les politiciens catalans avec présence pendant la Transition apparaissent dans le film, comme bien dit Antoni Rigol « approfondi encore plus dans le parallélisme entre les deux époques et accentue le message catalan de *La ciudad quemada* »⁴⁹.

Le film d'une durée de 156 minutes a pour objet la période de Restauration à travers la Régence de Marie Christine et les premières années de Alfonse XIII à travers une famille bourgeoise de Barcelone : les Palau. La figure principale est Josep, un ouvrier qui finit par faire partie de la famille. Nous pourrions diviser le long métrage en trois blocs différenciés : le premier avec le début du film en 1899, avec la perte des dernières colonies et l'arrivée de Josep à Barcelone ; le deuxième, la grève générale des ouvriers en février 1902 ; et en dernier, le Semaine Tragique de Barcelone en 1909.

Nous considérons que la situation entre une époque (période de la Restauration) et l'actualité du moment dans lequel elle se produit (Transition), est ce qui provoquera un harcèlement sans précédent de la part de l'Administration contre le film.

La première analogie entre une période et l'autre, nous la trouvons au début du film : nous pourrions associer la perte des dernières colonies en 1899 (Cuba) avec la perte du Sahara en novembre 1975, qui non seulement signifiait une perte de territoire ou un signe de débilité par le régime en place, sinon une « attaque à la morale » des Espagnols.

Dans le film on peut voir la démission du docteur Robert (maire de Barcelone) en octobre 1899 dû à son refus de signer les ordonnances de saisies du Gouvernement, ce qui donna lieu à l'épisode connu comme « *Tancement de Caixes* »⁵⁰. Le ministre catalan Duran i Bas démissionnera aussi pour démontrer sa non-conformité. Josep Termes

⁴⁷Il n'y avait personne du PTE (Parti du Travail Espagne) dans la répartition. Ribas commentait qu'en cas de tournage d'une deuxième partie, il ferait un appel plus systématique pour inclure des gens du PTE.

⁴⁸Cf. T. Declos, "Entrevista con Antoni Ribas. Censura no se atreve con *Ciudad Quemada*", *Nuevo Fotogramas*...ob. cit., pág. 2

⁴⁹A. Rigol, "La historia de Cataluña en la pantalla: *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas" dans S. Alegre, J.M. Caparrós Lera, M. Crusells (eds.), *El Cine en Cataluña: una aproximación histórica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, page 93.

⁵⁰"Fermeture de caisses", dû au refus des entreprises catalanes de payer des impôts pour essayer de compenser l'argent perdu par la perte des dernières colonies.

souligne que « la genèse de la question catalane est ici »⁵¹. Nous pouvons trouver une relation avec la Transition vu que dans ces années-là on demandait plus d'indépendance de l'Etat. Nous ne devons pas oublier qu'au moment du tournage du film, les deux premiers dimanches de février 1976, il y a des manifestations en Catalogne sous la direction de l'Assemblée de Catalogne, dont les principes sont la devise « Liberté, Amnistie et Statut d'Autonomie ».

En ce qui concerne la forme de gouvernement république-monarchie on peut constater une grande comparaison entre une période et une autre. D'après ce que montre le long métrage, au cours des élections de 1901 les monarchiques-conservateurs perdent les élections et les républicains-régionalistes l'emportent. Comme nous le savons, au cours des élections de 1977 les gagnants sont l'UCD, et à Barcelone concrètement le PSOE. Si bien ce parti est historiquement républicain, tout au long du processus de la Transition il n'a pas posé la question de la forme de Gouvernement, à la différence de Heribert Barrera (parti de Esquerra Republicana) qui lui sollicitera un referendum à niveau national pour poser cette question. Il est important de comprendre le contexte : durant la Transition la grande dichotomie ne partait pas de république-monarchie, mais de démocratie-dictature.

Un autre sujet sans précédent et inévitable est, précisément, la monarchie. Dans la fameuse scène de la gare, Antoni Rigol explique que l'on exhibe « toute la complexité de la société catalane de la première décennie du siècle »⁵². Précisément, dans cette scène nous pouvons voir une autre similitude avec la Transition, une période de beaucoup d'agitation durant laquelle un roi est nommé Chef d'Etat : dans le cas du film, le couronnement de Alfonse XIII en mai 1902 ; et dans la période que se produit le film, celui de son petit-fils Juan Carlos I le 22 novembre 1975. Autre scène à souligner de Alfonse XIII, c'est celle qui correspond à la visite qu'il réalisa à la ville de Barcelone et à la mairie le 7 avril 1904. Dans sa critique cinématographique dans *Diario 16*, Semprún reproche le manque de naturalité de celle-ci : lorsque Cambó a une conversation familière avec Alfonse XIII, en réalité ce sont les auteurs qui sont en train de l'avoir avec le roi⁵³. Les dernières scènes, avec le déroulement de la Semaine Tragique qui commença le 26 juin 1909, sont une façon de questionner la répression des forces de l'ordre, et cela a aussi son analogie avec la Transition.

Au sujet du traitement administratif el 13 mai 1975, le Conseil de Qualification et Appréciation de Films sollicite des changements dans le scénario (au sujet de quelques mots grossiers et autres d'aspects passionnels). Un peu moins d'un mois après, le 11 juin

⁵¹Ibid., page 86.

⁵²Ibid., page 88.

⁵³C. Semprún Maura, "El discreto encanto de la burguesía catalana", *Diario16*, 6-11-1976, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *La ciudad quemada*.

1975, le permis de tournage est accordé, étant nécessaire en ce moment pour mener à bien de manière légale n'importe quelle production. La première copie standard en 35 millimètres s'obtient le 18 mai 1976, et la Direction Générale de Cinéma reçoit une lettre du Ministère d'Affaires Etrangères, dirigée à Rogelio Diez (directeur général) pour traiter rapidement le film (vu que la première était prévue pour le 24 mai 1976 au Cinerama Florida de Barcelone). Seulement un jour après, la productrice sollicite la licence de projection (en catalan et en espagnol), salles commerciales et qualification pour tous publics. Malgré d'avoir tous les documents en règle et l'insistance depuis le Ministère d'Affaires Etrangères pour l'imminente première, le processus se complique.

Le 20 mai la Commission de Qualification de Films se réunit et décide que le film soit évalué par un expert en histoire. Les membres de ladite Commission sont préoccupés surtout sur trois aspects : l'histoire, le parallélisme avec la Transition et la mauvaise image des corps de sécurité de l'Etat. De plus, nous devons exposer qu'entre ces membres nous trouvons d'anciens censeurs franquistes malgré que Franco était déjà mort et, surtout, qu'en 1973 on parlait déjà que ces derniers censeurs franquistes allaient être licenciés⁵⁴. Cependant entre les membres nous trouvons à Jesús Acevedo, Eugenio Benito et Pio G. Viñolas, tous anciens censeurs franquistes. Dans le cas des deux premiers, ils spécifient dans leurs rapports que le film ne s'ajuste pas au scénario présenté en son jour, ce qui est totalement inopérant vu que, bien que le scénario ait été présenté en mai 1975, l'Arrêté du 14 février de 1976 qui abolit la censure de scénario est rétroactive, et pourtant affecte positivement les producteurs de *La ciudad quemada*.

Pendant ce temps la Commission d'Évaluation se réunit et accorde deux points au film. Entre les membres nous pouvons trouver à nouveau d'anciens censeurs (Juan Mariné, Saénz de Heredia et Luis Gómez Mesa). A partir d'ici se produit le silence administratif. Le 28 juin les producteurs (Fernando Repiso y José María Forn) prennent contact avec la Direction invoquant souffrir de graves préjudices économiques dus à ces délais. L'Administration s'accroche à la Loi, vu que l'avis est susceptible de rester en suspend jusqu'à ce qu'une Commission Spéciale l'analyse, s'il en ait besoin. Le 5 juillet on leur répondra. Entre temps, le 1 juillet Arias Navarro présente sa démission et le 3 juillet Adolfo Suárez est nommé nouveau président. C'est à ce moment lorsque Andrés Reguera Guajardo (antérieurement Adolfo Martín Gamero) entre que ministère et, d'une manière astucieuse, Antoni Ribas envoie un télégramme le 7 juillet le félicitant et lui laissant entendre que les problèmes du film sont *vox populi* ; et que « l'ouverture » dont on présume depuis le gouvernement doit se démontrer, ce à quoi le ministre répond le

⁵⁴A. García Rayo, "El discreto encanto de la burguesía catalana", *AGR* 38, 2008, disponible sur Internet :<http://estrenosdevideo.com/notis/algunos-ejemplos-de-la-censura-cinematografica-durante-el-franquismo> [acceso: 18-10-2019].

même jour indiquant qu'il s'occupera de l'affaire. Entre temps la Commission Spéciale donne le feu vert au film et le 30 juin lui accorde la licence de projection et une qualification pour majeurs de 18 ans. Le 15 août la Commission de Qualification se réunit à nouveau, cette fois pour qualifier la version en catalan, ce qui est très significatif, vu que nous ne devons oublier qu'antérieurement on ne projetait pas de films dans une langue qui ne soit pas l'espagnol. Finalement il surmonte ce filtre et on lui accorde (logiquement) la qualification pour majeurs de 18 ans. Ce ne sera pas avant le 8 février 1977 lorsqu'on finit par lui accorder la qualification pour tous publics.

La Commission d'Évaluation se réunit à nouveau en novembre 1976 et on lui accorde, encore une fois, le score de deux points, en le qualifiant de film confus et dangereux pour la citoyenneté. Malgré le fait de recevoir un prix important au Festival de Film de Montréal au Canada, et en dépit de ce que les producteurs demandent à l'Administration de reconsidérer le sujet des subventions, celles-ci ne leur seront pas accordées.

Pendant que le film passe par ses différentes phases, la presse se fait écho de ses péripéties. De fait celle-ci avait déjà prédit qu'il aurait des problèmes avec la censure. Cependant dans ce cas la presse ne sert pas seulement pour informer, sinon que Antoni Ribas l'utilise de manière astucieuse pour dénoncer la situation vécue.

Les chroniques de l'époque racontent la sortie du film qui finalement eu lieu au Cinéma Florida de Barcelone le 20 septembre 1976, où la salle n'eut pas la capacité pour accueillir à tous le public, et il y eu des gens qui durent rester dehors. Tout au long de la projection il y eu de multiples applaudissements, surtout au cours de quatre moments concrets : le discours de Cambó au roi, lorsque retenti *Els Segadors*, l'apparition du Football Club de Barcelone et pendant l'information finale. Malgré que le directeur de la salle de projection ne voulût pas, Antoni Ribas dit quelques mots à la fin qui finirent accompagné par la devise de l'Assemblée de Catalogne, ce qui peut nous expliquer la connexion existante entre le film et la Transition.

Le magazine *Sábado Gráfico* encourage à voir le film et on demande au lecteur de « ne pas être raciste » pour le fait de ne pas vouloir voir le film en catalan. On argumente qu'en plus de gagner en qualité, on récupérerait une partie de la culture et c'est quelque chose qui nous affecte à tous. Dans ce sens, il y eut des bagarres au cours des premières aussi bien à Valence qu'à Palme de Majorque, pour être projetées en espagnol. Dans l'île Baléar la salle de projection argumenta qu'elle ne l'avait pas en catalan, tandis qu'Antoni Ribas niait cette affirmation. Si bien le film finit par être exhibé en catalan, nous ne devons pas nous étonner de la négative de certaines salles de cinéma à projeter le film dans cette langue vu que, derrière les salles il y a aussi des personnes et celles-ci ont leur idéologie. Nous pouvons pourtant comprendre le point culminant que suppose *La*

ciudad quemada pour récupérer une mémoire escamotée ; mais aussi pour attiser des revendications qui continuaient dans le présent. Fernando Repiso averti que « il est très triste le cas qui nous uni, le cas d'un film qui n'est pas interdit, mais qui ne se déclare pas non plus innocent »⁵⁵.

***Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.**

Le réalisateur du film suivant commença Architecture en 1975 et retourne au Pays Basque (d'où il est d'origine) pour faire du cinéma, au début en ikastolas⁵⁶. En 1976 il crée son entreprise de production et de distribution : Araba Films (qui se charge de financier le film *Estado de excepción*) et produit le court métrage *Vera, un ensayo de arquitectura popular* (1976). Il se dédit aussi à la projection avec le cinéma Mikerdi à Vitoria. Grâce à Iñigo Silva il réalise *Toque de queda* (1978), un projet de long métrage divisé en chapitres, desquels à la fin ne sera réalisé que celui de Iñaki Nuñez, dans lequel étaient racontés les derniers jours des condamnés à mort par Franco, dont la principale guide de la narration était une militante du FRAP, qui fut finalement graciée car elle était enceinte. Ce ne seront pas les seuls films à caractère politique. On peut dire que la carrière de ce réalisateur s'affaiblit avec d'autres films de connotations politiques comme *Sueño y mentira de Franco* ou *Saski*, tous les deux de 1979, et *Solo* de 1983.

Dans ses œuvres comme réalisateur nous trouvons plusieurs thèmes d'actualité ; identité et écologisme, mais axé sur le monde basque. Problèmes, conflits, culture... Comme réalisateur nous trouvons plusieurs œuvres de lui au long des années 70 et 80 mais actuellement il se dédit à la production.

Le scénario du film *Estado de excepción* commence à se réaliser en été 1975, un an avant sa production. Il trouve l'inspiration pour réaliser ladite bande dans les histoires de ses voisins, avec lesquels il vivait ensemble au jour le jour. Le tournage se réalisa l'été suivant et nous devons signaler qu'il se même à bien de forme clandestine, vu qu'ils ne sollicitèrent pas le permis de tournage qui était obligatoire à l'époque. Le tournage a lieu dans la province d'Alaba, et principalement dans une ferme à Etura.

Le film est un hommage à la lutte du peuple basque et une plainte pour l'oppression souffert durant des décennies de dictature. Il est construit en utilisant le photo-montage pour deux motifs : une nouvelle forme d'expérimentation de la narration et la facilité de montage. Les photographies en noir et blanc donnent un plus grand caractère documentaire au film, ainsi que le musique de Mikel Lafonda (il donne du son à un film sans dialogues) et une voie en *off* en euskera (langue basque) au début. Au

⁵⁵T. Valero, *Historia de España contemporánea...* ob. cit., page 434.

⁵⁶Ikastola est un centre éducatif coopératif qui utilise comme langue l'euskera (langue basque).

moment de construire une séquence, une photographie est la plus indiquée pour cela, et pour obtenir un plan-séquence celui-ci se réalise par le mouvement de la caméra sur la photo. Les 16 minutes que durent ce court métrage développe l'action au long de 40 années (1935-1975), que nous pouvons diviser en cinq parties : en 1935 un couple de basque qui vive à la campagne ont un fils et le père part avec les *gudaris*⁵⁷ ; les photographies qui alternent avec le tableau de El Guernika et les images d'archives réalisent une comparaison entre ce qui représente ce que s'est passé et ce qui s'est réellement passé, le père de famille meure ; une ellipse nous établit le contraste entre la vie bucolique à la campagne de la mère et de son fils, et les mauvais traitements qu'il subit à l'école ; une deuxième ellipse nous montre le jeune qui a grandi, a 20 ans, est enrôlé par ETA, est détenu, torturé et fusillé, en train d'écrire une lettre à sa mère avant de mourir ; finalement se montrent les cinq dernières exécutions du franquisme et la manifestation du 1 octobre 1975 dans la place de Oriente en appui à Franco. La mère de famille, complètement seule, pleure la mort de son mari et de son fils pendant qu'elle lit la lettre que ce dernier lui a remis.

Nous pouvons souligner comme éléments problématiques de la période qui nous intéresse, d'un côté les images de tortures qui montrent de manière explicite comment le détenu était sodomisé avec une barre de fer et qui peut nous rappeler qu'actuellement (bien que Franco soit mort) des abus de la part de la police continue de se produire, le cas le plus récent étant celui des événements de Vitoria⁵⁸ qui se déroulèrent pendant que se produisait le film.

D'autre part nous ne devons pas oublier que la violence de ETA se déchaîne avec le plus de force après la mort de Franco et que c'était une bande qui allait contre le *statu quo*, et en aucun moment on ne pouvait pas de représenter une autre image qui ne soit pas péjorative.

Nous devons signaler comme élément crucial pour comprendre le caractère actuel du film, la scène de la femme lisant la lettre de son fils et de laquelle nous tirons trois grandes leçons : la première, c'est que la lettre est une ode à la mémoire si vivante comme nécessaire ; la deuxième, lorsqu'on lit « la guerre continue et le peuple souffre », en

⁵⁷Gudaris, signifie guerrier en langue basque ; nom donné aux soldats basque qui luttèrent pendant la guerre civile ; ETA nomme ainsi ses membres.

⁵⁸Ceux-ci font référence aux faits qui se sont passés à Vitoria le 3 mars 1976, lorsque des ouvriers se trouvaient réunis dans l'église San François de Asis et de nombreuses personnes aux alentours. La police chargea sans pitié contre tous tuant 5 personnes et laissant une grande quantité de blessés. En B. Martínez, "Vitoria, 3 de marzo: crónica de una masacre policial", *El Periódico*, 2-5-2019, disponible sur Internet: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190502/entrevista-victor-cabaco-estreno-vitoria-3-de-marzo-masacre-policial-7435955> [accès: 20-12-2019]

réalité on parle du moment présent ; et en dernier, nous considérons que la lettre dans son ensemble est un appel à la mobilisation sociale des basques.

Bien qu'au départ le film se conçoit comme clandestin, le 27 septembre 1976 Iñaki Nuñez décide de solliciter le permis de tournage, avec perspective positive de futur, pour pouvoir déposer le film plus tard. Le réalisateur prend comme référence l'Arrêté du 14 février de 1976 pour ne pas présenter le scénario ; mais il présente un résumé qui est une tergiversation de la thématique pour pouvoir ainsi passer le filtre administratif. Peu de temps après, le 4 octobre 1976, Juan María de Araluce président de la Députation de Guipúzcoa à San Sébastien, est assassiné. Dû à la psychose collective, Carlos Knor est arrêté pendant qu'il faisait des photographies dans la Députation de Alava, et de lui ils arrivent jusqu'au siège d'Araba Films et obtiennent les photos du tournage. Pour comprendre ce que se passe ensuite nous devons contextualiser que c'est à ces moments-là que les photos de tortures exercées sur Amparo Arango y Téllez apparaissent au grand jour. L'équipe du film est arrêtée (excepté Iñaki Nuñez qui se trouvait en voyage de noces) et le délégué de la province de Álava, Blasco Argiles, écrit une lettre le 21 octobre au directeur général de cinéma, l'informant de plusieurs nouvelles publiées à propos du cas où il apparaît qu'ils avaient un permis de tournage (*Norte Expres* et *El Correo Español*), et lui exposant que la famille se plaint pour la fausse accusation des détenus d'avoir des liens avec ETA. Depuis la Direction Générale on lui répond le jour d'après qu'ils n'avaient pas le dit permis de tournage, et on lui demande de, surtout, continue d'informer.

Entretemps Iñaki Nuñez revient de sa lune de miel et se cache dans une ferme en Galicie où il prépare la défense avec son beau-père, vu que Gomez Chaparro le juge du Tribunal d'Ordre Public qui mène son cas, expose qu'il ne lâchera pas le reste de l'équipe jusqu'à ce qu'Iñaki Nuñez apparaisse. Celui-ci est mis en arrêt durant un mois et, lorsqu'il sort (vu qu'il n'y avait pas de preuves contre lui), il sollicite de nouveau le permis de tournage.

En janvier 1977 l'Administration ne sait pas quoi faire au sujet du permis de tournage de ce film et, entre temps, le film est présenté dans divers festivals à l'étranger : à Oberhausen (Allemagne) et au Festival de Cinéma Documentaire et de Court Métrage à Bilbao. Le film reçoit plusieurs prix et aussi est télévisé sur ZDF (Allemagne), ce que l'ambassade espagnole trouve scandaleux. Pour comprendre comment Iñaki Nuñez est capable de réaliser cela, il faut tenir en compte de deux questions : la publication des deux Décrets Royaux en mai 1977, qui complètent l'amnistie publiée en août 1976, par lesquels le réalisateur résulte complètement libre de charges ; et que pour la présentation dans les festivals il n'est pas nécessaire d'avoir une licence de projection. Iñaki Nuñez profite du fait que le 15 juin 1977 se déroulent les premières élections démocratiques et le Ministère

d'Information et Tourisme se transforme en Ministère de Culture, en changeant de ministre (entrée de Pio Cabanillas) et de directeur général (José García Moreno), et notre réalisateur infatigable écrit de nouveau en novembre 1977 à l'Administration faisant mention à une situation politique passée, et expliquant que le film avait été réalisé pour démontrer son innocence (entre le 22 octobre 1976 et le 3 février 1977) bien que le jugement n'eut pas lieu. Le Décret Royal 3071/1977 entre en vigueur à partir du 1 décembre 1977, ce qui remplit de confiance le réalisateur et il dépose finalement le film au Ministère (il ne l'avait pas fait jusqu'à maintenant), et les correspondantes Sous-Commissions de Classification se réunissent (faisant partie maintenant de la Commission de Visa). Le 23 décembre 1977 on sollicite les traductions en espagnol de la voie en *off*, et on les présente le 5 janvier 1978. Le 20 janvier ils se réunissent de nouveau : le verdict final est destiné aux salles commerciales, majeurs de 14 ans et informer le Ministère Fiscal.

Le 8 avril 1978 le Parquet interpose une plainte contre Iñaki Nuñez. Le 17 mai 1978, *Egin*⁵⁹ publie un article complet à propos de la situation du film. Depuis le Parquet il est accusé de : injures contre la Police National et apologie du terrorisme. Dans le même article on indique que le 13 mai Iñaki Nuñez déclare devant le juge : il fait valoir que ce n'est pas la police qu'il représente commettant les tortures, sinon la Brigade Politique Sociale qui agissait durant le franquisme ; que la lettre n'est pas une apologie du terrorisme, mais qu'elle est basée sur un poème de Bertold Brecht ; et en dernier, que ce qu'il essayait était d'exposer la lutte du peuple basque contre la répression franquiste. Dans *Informaciones*⁶⁰ on parle d'un communiqué de l'Association de Cinéastes Basques qui protestent contre les poursuites engagées contre le réalisateur.

Le 19 mai Iñaki Nuñez explique que la plainte est prématurée, vue que le Parquet a reçu le film le 30 janvier 1978, et il a deux mois pour poser une plainte. Par conséquent le 8 avril elle aurait expiré. De plus nous devons tenir en compte le silence administratif, qui selon la loi en vigueur, indiquait l'octroi de la licence de projection (selon l'article 3, point 4). Pareillement nous devons nous souvenir que le film se déposa en novembre de l'année d'avant, pour solliciter sa licence. Le 25 août il reçoit la réponse confirmant tout ce que le réalisateur avait exposé, et le 30 novembre le kidnapping est levé. Iñaki Nuñez reçoit la nouvelle le 15 décembre et celui-ci, infatigable, sollicite la « Qualité Spéciale ».

Le 27 janvier 1979 la Sous-Commission d'Evaluation se réunit avec six membres et où tous votent en faveur de lui accorder la subvention additionnelle, sauf Andrés Zabala

⁵⁹«*Estado de excepción, secuestrada*», *Egin*, 14-5-1978, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Estado de excepción*.

⁶⁰D.B. «*Procesados el director y los actores de Estado de excepción*», *Informaciones*, 17-5-1978, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Estado de excepción*.

(ancien censeur franquiste). Lorsqu'est publiée la résolution des films auxquels on accorde la « Qualité Spéciale », celui du réalisateur basque ne se trouve pas entre les élus. Le 12 avril Iñaki Nuñez réclame en expliquant que ce sont des questions politiques qui se dissimulent derrière le verdict administratif, et que ceci pourrait se définir comme un genre de censure économique, aussi légal que d'autres utilisées antérieurement. La Sous-Commission se réunit de nouveau le 12 juin et, cette fois, l'aide est refusée. Un des membres, Luis Cunillés, refuse d'opiner car il se considère comme partie affectée. Depuis l'Administration on s'accroche au fait que la Sous-Commission d'Evaluation est un simple organisme conseiller et, bien que cela est vrai et apparaît comme tel dans la législation correspondante, il est indéniable que dans la majorité des cas la résolution que celle-ci accordait était celle qui s'appliquait. Le document envoyé au réalisateur donne comme clos l'affaire, et lui communique que s'il veut continuer il doit le faire par contentieux-administratif. Le dernier accusé de réception de cette documentation est du 23 septembre 1979, et Iñaki Nuñez décide de clore ici ce long épisode.

Au sujet de la presse, dans certains journaux on utilise les faits passés pour les sortir de leur contexte et pour réaliser une campagne de discrédit contre les détenus, en les relationnant avec ETA. Le cas de ce film n'eut pas la répercussion qu'eut *El crimen de Cuenca* (1979) de Pilar Miró. Le réalisateur basque sollicita de la discrétion au Tribunal et que l'information ne soit pas filtrée, pour protéger son image. L'histoire de ce film aurait été autre, avec peut-être plus de présence médiatique. Par rapport au film de Miró, nous devons aussi tenir en compte que celui de Nuñez fut un cas périphérique (spécifique au pays basque) et que les thématiques traitées étaient différentes, bien qu'avec un lien commun, pouvant susciter méfiance celles relationnées avec ETA.

Nous ne trouvons pas de critiques au sujet de la première par ce qu'il n'y en a pas eu. En ce qui concerne sa projection, Iñaki Nuñez raconte comment toutes les salles refusèrent de le projeter par peur (peut-être d'autres pour motifs idéologiques), sa projection restante limitée aux ciné clubs et circuits alternatifs.

Donc les critiques demeuraient encadrées dans des revues spécialisées et dans les journaux. Le scandale supposait pour certains que le film faisait l'apologie du terrorisme, et pour d'autres c'était le grand attentat que tout le processus supposait pour la liberté créative.

Ce que ce processus laissait de clair, c'est qu'ETA n'est pas un sujet tabou *per se*, mais oui la version qu'on prétendait lui donner, qui doit se limiter à une unique et non questionnable version.

Con uñas y dientes (1977), de Paulino Viota

Paulino Viota réalisateur de Cantabrie dont la passion pour le cinéma s'éveilla à douze ans, a travaillé comme réalisateur de cinéma pendant une durée de temps relativement courte : de 1966 à 1982. Dans ses entrevues il a toujours commenté que c'est le cinéma qui l'a abandonné, et non l'inverse. Après sa carrière comme réalisateur a travaillé dans le domaine académique (professeur d'université) et a aussi écrit comme critique dans *El diario montañés* ou dans la revue de cinéma spécialisée *Contracampo*. Il réalise sa première œuvre dans son Santander natal avec la caméra super 8 que lui offre son père. Son premier court métrage, *Ferías* (1966), est le prélude de ce que nous pouvons cataloguer comme « trilogie de Santander » : *José Luis* (1967), *Tiempo de búsqueda* (1967) et *Fino invierno* (1968). Il arrive à Madrid en 1969 avec l'intention d'étudier à l'École Officielle de Cinéma mais il n'y parvient pas ratant le concours à deux reprises. Il étudie Economies mais sa passion pour le cinéma ne faiblit pas. C'est un cinéphile invétéré qui ira aux sessions de cinéma avec carnet et stylo, inventant sa nomenclature pour mieux étudier et analyser les films.

Au long de sa carrière comme réalisateur il réalise trois longs métrages : *Contactos* (1970), *Con uñas y dientes* (1977) et *Cuerpo a cuerpo* (1982). Bien que nous puissions trouver dans les trois un intérêt pour les relations humaines, il y a des différences significatives entre eux (tant techniquement que thématiquement parlant). Le premier et le second sont plus relationnés, vu que ce sont des films qui traitent l'aspect politique : le premier depuis le point de vue de la vie clandestine de militants de gauche, et le second aborde la problématique d'une grève ouvrière en période de Transition. Nous pouvons aussi interpréter que, tandis que les années passent, ce qui se passe dans les longs métrages de Viota est le reflet de la vie quotidienne du pays : *Contactos* nous montre tôt dans les années 70 pendant lesquels existait la vie militante et engagée de personnes de gauche forcées à la clandestinité ; dans *Con uñas y dientes* un contexte différent nous est montré, en 1977, lorsque les premières élections démocratiques se menèrent à bien et il existait une mobilisation sociale et une violente tension dans l'ambiance, qui termina en déception pour les secteurs les plus enclins à la rupture ; et finalement *Cuerpo a cuerpo*, de l'année 82, après le 23 F et les élections qui mènent le PSOE au pouvoir, moment où il y a le plus de désintérêt de la société pour la politique et une démobilisation sociale, période dans laquelle on entre dans une dé-sécularisation des coutumes.

Bien que nous ayons signalé qu'il existe des dissimilitudes entre les longs métrages de Viota, nous trouvons aussi des constantes : sa femme Guadalupe G. Guermes est un pilier fondamental dans toutes ses productions, travaillant dans différentes zones, ainsi que Javier Vega, scénariste. Avec ce dernier, Viota écrit un scénario présentant un changement de régime, qui déboucha au film que nous analysons en profondeur : *Con*

uñas y dientes. Cinq scénarios ont été réalisés, le dernier *No es sordo el mar* (1976) traitait d'une ouvrière et une vieille femme.

Con uñas y dientes est un long métrage d'une durée de 97 minutes, que Hopewell a défini comme le film le plus ambitieux de la Transition portant à l'écran les intérêts économiques qui ont permis le processus. Viota expose comment, lorsque Arias Navarro démissionne, il a fini obséder pour faire le premier film de lutte de classes, prenant comme point central un sujet d'actualité : il y eut en 1976 1.568 conflits ouvriers, une participation de 3,5 millions d'ouvriers et 110 millions heures se perdirent. Cependant, pour mener à bien ce projet, Viota se rendit compte qu'il nécessitait un producteur expérimenté, c'est pour cela que 70% sont à charge de Piquio Films (entreprise de Viota et de son père) et le reste de Gondola Producciones (Ángel Huete).

Le scénario est écrit en moins d'un mois (du 22 février au 8 mars 1977), pendant des dates terriblement virulentes, sans lesquelles on ne pourrait pas comprendre ce film et la violence qui en découle ; le 11 décembre 1976 ETA kidnappe le président du conseil d'Etat, Oriol Uquijo ; le 24 janvier sont tués les cinq avocats du travail de la rue Atocha à Madrid ; la police avait tué Mariluz Nájera dans une manifestation et le groupe GRAPO kidnappe le président suprême de Justice Militaire ; le 28 janvier GRAPO tue deux policiers et un garde civil. Le tournage se déroule entre le 29 août et le 16 octobre, et entre le moment où se termine le scénario et le début du tournage des faits importants surviennent : légalisation du PCE, premières élections démocratiques en juin 1977 et la légalisation de la UGT.

Le film se déroule entre la Loi de Réforme Politique de décembre 1976 et les élections générales de juin 1977. Ce long métrage fuit de toute complaisance pour le spectateur et traite de l'échec d'une grève. Il se structure en chapitres (pareil que *Páisa* de Rosellini) qui marquent les jours tout au long d'une semaine avec des lettres surimprimées sur écran noir. Le personnage principal n'est pas présenté comme un héros exemplaire (ouvrier qui dirige la grève), sinon comme un personnage avec un énorme ego qui lui empêche de partager l'information avec ses compagnons (le *stock* de l'entreprise est fini et peuvent donc résister la grève). Nous pouvons aussi observer un grand symbolisme dans le film, nous pouvons interpréter que tout ouvrier mène au salut : ceux-ci ont des noms évangélistes, comme Marcos, Jean et Lucas ; d'autres, Salvador y Epiphanie ; ainsi que toute femme (Aurora et Lucia⁶¹) donnent de la lumière à une nouvelle époque. De plus le film se déroule au long d'une semaine qui pourrait bien être une métaphore des sept jours de la création ou du *via crucis*. « La qualité messianique

⁶¹Ce sont les deux femmes protagonistes (féminines) du film. Aurora est la professeure d'Histoire qui aide à Marcos. Lucía est l'épouse de Marcos.

s'accentue »⁶². Cela veut dire que le caractère « religieux » du film est devenu très évident : le protagoniste, Marcos est une espèce de « messie ».

Bien que le film traite du conflit ouvrier-patron, nous pouvons trouver l'utilisation de ce thème pour faire une métaphore du processus de Transition. Aussi de manière implicite on fait part de sujets d'actualité et aussi on tourne en extérieurs qui ont une signification caractéristique.

Dans la première scène du film (« premier jour ») le personnage principal s'affronte à des voyous dans une zone de banlieue. Dans cet endroit un travailleur en grève a été poignardé. La scène qui débute le chapitre du « quatrième jour » nous montre à deux ouvriers qui discutent avec le patron à propos du conflit, avec comme sujet sans précédent la Transition. Un des ouvriers explique si l'on veut résoudre les problèmes, il faut comprendre la position du patron et maintenir une attitude de conciliation ; de la même manière que durant la Transition, il y eu un secteur de gauche plus enclin à la rupture que d'autre. Cela se reflète de nouveau dans une autre scène dans le chapitre « sixième jour » où les ouvriers tiennent une assemblée, et où le sujet du conflit ouvrier-patron est de nouveau soulevé de manière métaphorique. Un d'eux explique « qu'il faut maintenir l'unité bien que cela oblige à finir la grève. C'est-à-dire : il est nécessaire de promouvoir le consensus politique et renoncer à la lutte pour la rupture. Un autre ouvrier souligne que « la direction est en train d'exploiter la peur que nous avons tous dans le ventre ». Dans ce cas il fait référence à la peur de se retrouver sans travail ; mais nous pourrions aussi l'interpréter comme la peur des espagnols à perdre la démocratie. Le chapitre qui ouvre le septième et dernier jour est le plus dévastateur. L'article d'un journal annonce l'assassinat de Marcos (le dirigeant syndical) et comme il était menacé il devait se cacher, comme dans les pires moments de la dictature, ce fait soulevant le point que peut être les choses n'ont pas tellement changés d'une époque à l'autre. La dernière scène nous montre le meeting du nouveau directeur de l'entreprise (l'antérieur s'est enfui) dans laquelle à travers un plan-séquence la caméra fait un *zoom* vers l'est, laissant les travailleurs hors du champ de vision, qui sont évacués de l'image comme du terrain de décisions⁶³. Ce recours nous souligne aussi que le meeting n'est pas exclusivement dirigé aux ouvriers, sinon au spectateur en qualité de citoyen, vu qu'on peut faire de ce discours une double lecture. De fait, nous pouvons interpréter le directeur de l'entreprise comme figure allégorique du Gouvernement, et les ouvriers dans le rôle de citoyens Espagnols

⁶²A. Elduque, «Pequeño déjà-vu», *Contrapicado* 42, octobre 2011, disponible sur Internet : <http://contrapicado.net/article/2-2-con-unas-y-dientes-1977/> [acceso: 13-4-2019]

⁶³M. S. Rodríguez, « Un thriller politique pendant la Transition : *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota » chez Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano et alii (eds.), *La construction de la démocratie en Espagne (1968-2014). Espaces, représentations, agents y projets*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019, page 289.

ou de la gauche politique. Dans le discours il est question de réintégrer tous ceux qui ont été licencié et en retour une vision réaliste de la situation. Nous pouvons associer cela avec les grèves commencées en janvier 1976, où le retour au travail fut encouragé par le PCE à condition de réintégrer tous les licenciés et en acceptant les conventions. C'est-à-dire, ainsi que dans cette scène, la maturité des travailleurs permet une solution raisonnable. On peut aussi interpréter cette condition de « réintégration » avec la légalisation du PCE ou la mise en liberté des prisonniers politiques à travers la Loi d'Amnistie en octobre 1977. Le nouveau directeur parle aussi de son engagement de « mener à bien une saine économie », qui est le même objectif d'un autre événement transcendantal de la période, les Pactes de la Moncloa. Au cours du meeting on ne donne pas d'alternative possible à la situation, il est exposé que « il faudrait aller à la fermeture et liquidation de l'affaire », ce dont nous pouvons tirer deux conclusions : il y a un clair chantage et on tire profit de la peur. De la même manière on présume que la Transition telle quelle a été menée correspondait à l'unique voie possible, sinon cela aurait été le chaos ou un possible conflit fratricide. Le discours se termine avec une phrase : « Et rien de plus messieurs, maintenant c'est vous qui avez la parole », ce que nous pouvons aussi interpréter comme un appel citoyen de mettre le point de mire sur ce que chaque individu et la société *per se* peut réaliser. Nous pouvons constater que, bien que le président de la compagnie ait changé, la dynamique reste la même. Par conséquent les méthodes totalitaires demeurent avec un autre visage. De fait, dans le film *Aurora* la professeure d'histoire affirme « mêmes chiens avec différent collier ». Ernesto Pérez Morán indique que « le film peut-être une métaphore de l'Espagne à cette époque »⁶⁴, argument que nous partageons pleinement.

Préalablement au tournage, le 16 aout 1977, les bénéfices de « Spécial Intérêt » sont demandés, en base à l'Arrêté du 12 mars 1971 (nous devons tenir en compte que le Décret Royal 3071/1977 n'était pas encore publié). Pendant ce temps-là, la revue *Nuevo Fotogramas* maintient une entrevue avec la Direction Générales de Cinématographie, et depuis le cabinet technique on leur dit que la nouvelle Commission qui verra le jour avec la nouvelle Loi n'aura pas de compétences de censure. Entretemps se produisent des changements dans l'Administration : le directeur général de Cinématographie Felix Benito de Lugo fait sa sortie, et José García Moreno prend ses fonctions.

Le 10 décembre 1977 les producteurs présentent une instance pour solliciter la classification. Nous devons tenir en compte que la réponse ne vient pas avant avril du 78, et peut être que cela se fit ainsi pour avancer les formalités (assez commun), vu que la première copie standard ne sera pas prête jusqu'au 13 mars 1978. Le verdict de la Sous-

⁶⁴E. Peréz Morán, “*Con uñas y dientes*” chez J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social*, Barcelona, Laertes, 2014, page 187.

Commission de Classification est unanime : Qualifiée pour majeurs de 18 ans pour salles commerciales. Ils se réunissent de nouveau un mois plus tard, le 2 mai, le verdict étant le même. La Sous-Commission d'Evaluation se réunit le 8 mai 1978 avec un total de neuf membres. Nous pouvons y trouver des personnes du monde du cinéma : Carlos Gortari (critique et licencié de la EOC); Jesús Gárgoles (directeur de production); et Manuel Andrés Zabala (chef de la Section de Cinéma et Théâtre dans les années 40-50, secrétaire de la Commission Nationale de Censure de 1943 à 1946 et, pour finir, secrétaire de la IIEC, de 1942 à 1962). Le résultat est catastrophique, la subvention est déniée. Andrés Zabala est celui qui s'étend le plus dans son rapport, exposant que c'est un « mélange » érotique-social et qu'il n'y a pas d'intérêt dans la forme de toucher le thème. Non seulement on considère ici la narration (ce qui est raconté) sinon comment elle est réalisée (le discours).

Les producteurs sont informés du verdict en mai, lesquels à la fin de ce même mois envoient un écrit sollicitant la reconsidération de l'évaluation. Entre temps, José García Moreno (directeur général) expose qu'une « nouvelle » acquisition entre à l'Administration, Arturo Claver⁶⁵, bien qu'en réalité elle est « ancienne » vu qu'il faisait partie du corps de techniciens d'Information et Tourisme depuis 1972, et que par conséquent il était formé par l'ancien régime⁶⁶. La Sous-Commission d'Evaluation se réunit le 26 juin mais le recours est dénié.

Le dernier écrit à ce sujet est du 3 avril 1979, dans lequel il est stipulé que la voie administrative est définitive et qu'ils devraient continuer par la voie contentieux-administrative, chose qui ne se passe jamais. Tous ces problèmes attisent les difficultés dans la coproduction vu que les délais administratifs et l'impossibilité d'obtenir la subvention additionnelle provoquent plus de tension et débouche sur le fait que, finalement, se produise un désintérêt total de la part de la distribution. D'autre part, dans l'industrie des salles de projection certains refusent de projeter la première pour des questions idéologiques et d'autres pour le manque d'intérêt du public, provoqué en réalité par les salles de projection, qui se refusent à afficher ce genre de films.

La première a lieu le 7 avril 1978 à Séville, mais cela ne convainc pas le réalisateur qui réalise un second montage en changeant les *flashbacks* et en faisant un doublage des voix. Ce second montage se réalise au long du mois d'avril (la copie déposée à la Direction est du premier montage). En septembre 1978 le XXVI Festival de San Sébastien est inauguré, dans la section Nouveaux Réalisateur, mais la projection va mal dû à des problèmes techniques dans la salle. La première a aussi lieu pendant la X Semaine Internationale de Cinéma d'Auteur à Benalmádena, où personne ne voulut discuter les possibilités réelles

⁶⁵«Actualidad. Nuevos cargos en cinematografía», *Nuevo Fotogramas* 1547, 9 juin 1978, [s/p].

⁶⁶BOE, Num. 195, du 15 août 1972, page 14.992.

d'un cinéma qui utilise des références politiques directes de l'histoire du présent⁶⁷. La première est présentée à Madrid le 28 mai 1979 (la bande du second montage) dans un local du centre et plusieurs en banlieues. Miguel Bayón parle de mauvaise date de première⁶⁸. On attendait un rendement économique d'entre 55 et 150 millions de pesetas. La recette fut de 52.494,64 € et les spectateurs 79.605, par conséquent nous pouvons voir que les chiffres ne donnèrent pas de bons résultats. S'il y a une chose que ce film peut être fier c'est qu'il n'eut aucune auto-censure.

La plupart des critiques de l'époque se produisent entre 1978 et 1980, surtout en 1979. *Mundo Obrero*⁶⁹ souligne son compromis social sans renoncer au social. Des journaux du signe contraire comme *El Alcázar*⁷⁰ et *Arriba*⁷¹ la dénature complètement, en lui donnant une évaluation nulle et mettant entre parenthèses des mots comme « professionnel » ou « intellectuel » pour se référer de manière péjorative au film. Dans *contracampo*⁷² Gerardo García résume en trois les problèmes du film : désintérêt de l'industrie, de l'Administration et des gestionnaires, et critique de la gauche. Tout cela influe et affecte directement à l'objectif du cinéma commercial : sa diffusion entre le public. Selon notre jugement, le critique donne une bonne définition de son critère, vu que tous ces facteurs provoquent des limitations et que le public potentiel ne puisse accéder. Pour cette raison (entre autres) des films tellement puissants comme ceux de Viota auraient un destin catastrophique, et peut servir d'exemple à d'autres réalisateurs et producteurs pour les prévenir de quelles sont les thématiques qui ne sont pas bienvenues, ni de la part de l'Administration ni de l'industrie.

Chapitre 6 : Analyse des films produits après le Décret Royal 3071/1977 : 1978-1982

El proceso de Burgos (1979), de Imanol Uribe

Né au Salvador en 1950 Imanol Uribe est fils de parent basque. Il est envoyé au pays basque à l'âge de six ans. En 1972 il entre à l'Ecole Officielle de Journalisme, ce qui lui permettra de connaître de près les événements de l'époque (comme le processus de Burgos), et en 1974 à l'Ecole Officielle de Cinéma.

⁶⁷A. Fernández Torres & J. G. Requena, "El presente como historia", *Contracampo* 2, mai 1979, page 22.

⁶⁸M. Bayón, "El libre juego mata al cine español", *Diario 16*, 29-5-1979, page 79, en FNE, dossier de presse de *Con uñas y dientes*.

⁶⁹G. Ugidos, "Estreno de Con uñas y dientes", *Mundo Obrero*, 31-5-1979, page 21, en FNE, dossier de presse de *Con uñas y dientes*.

⁷⁰C. Álvarez, "Con uñas y dientes", *El Alcázar*, 2-6-1979, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Con uñas y dientes*.

⁷¹Arroita-Jauregui. "Con uñas y dientes. Empanada panfletaria", *Arriba*, 10-6-1979, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Con uñas y dientes*.

⁷²"Cine español amordazado (1)", *Contracampo* 2, mai 1979, page 13.

En 1975 il crée la productrice Zeppo Films avec Fernando Colomo et Miguel Ángel Díaz, avec laquelle il produira *Ez* (1976), un court métrage qui traite sur la construction de l'usine nucléaire à Lemóiz, qui est la première approche du réalisateur au Pays basque au travers du cinéma. Avec ce projet il y eut déjà des pressions non officielles, vu qu'en réalité le film était une allégation contre la construction de l'usine. Deux ans après il s'embarque dans le projet *De fresa, limón y menta* (1978) qui fut un fiasco et la productrice disparaît. Cependant Uribe ne renonce pas et en 1979 il crée la productrice Cobra Films conjointement avec Fernando López Letona, se lançant dans le projet d'un film co-dirigé avec Javier Maqua à propos des événements de Casas Viejas, qui ne donnera aucun résultat. A partir d'ici il décide de faire un projet avec un budget contrôlé par lui-même : *El proceso de Burgos* (1979).

Nous pouvons trouver dans la production de Uribe une constante assez évidente qui est l'intérêt pour la problématique de la situation socio-politique du Pays basque et, concrètement, pour ETA : après *Le processus de Burgos* (1979) nous trouvons *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1984), *Días contados* (1994) et *Lejos del mar* (2015). Il a travaillé comme réalisateur, scénariste, producteur, interprète et professeur, et en 1983 il fonde Aiete Films avec Javier Aguirresarobe, José Ángel Rebolledo et Gonzalo Fernández Berridi. Bien que, comme il dit lui-même : « Seuls peu de privilégiés peuvent vivre de la production ».

Le processus de Burgos est un documentaire dans lequel 16 condamnés sont interviewés en 1970 dû au processus judiciaire mené à bien à Burgos. Ils sont jugés pour appartenance à la bande terroriste ETA et pour l'assassinat de trois personnes. Six peines de mort et 712 ans de prison étaient demandés. Le verdict de la sentence sera neuf peines de mort et 519 ans de prison, bien que finalement les peines de mort sont commuées.

En septembre 1978 il va au Festival de San Sébastien et noue amitié avec Teo Uriarte (un des anciens condamnés et fondateur de Euskadiko Ezkerra), qui sera son premier contact et celui qui lui facilitera le contact avec les autres. Uribe lit aussi le livre de Horgado dans lequel viennent recompilées les transcriptions des bandes du processus.

Le documentaire est conçu avec une structure très ouverte, sans scénario préétabli, et en trois parties : la première, les antécédents et les arrestations ; la seconde, le procès ; et la troisième, le retour à la vie normale. La troisième partie ne se réalisa pas car le film aurait perdu du rythme, et pouvait ainsi se centrer sur le moment du procès, en 1970. Uribe commente qu'on tourna pour réaliser une deuxième partie (bien que la durée du film soit de deux heures et quinze minutes, 16 heures de documentaire avaient été enregistrées), mais que ce matériel passa de mains en mains et finalement se perdit.

Le 1 novembre 1978 l'Administration est informée du démarrage du tournage sous le titre *Burgos 1970 ; historia de un proceso*. Nous devons rappeler qu'à partir du

Décret Royal 3071/1977 le permis de tournage n'est plus nécessaire, mais il faut avertir la Direction compétente (avec 15 jours d'avance). Avant le début du tournage et pour le célébrer, l'équipe du film organise un dîner, au cours duquel Uribe et López Letona discutent car ce dernier veut que le film se fasse depuis la perspective politique du Mouvement Communiste. Uribe refuse et la coproduction finit par se dissoudre. Cette difficulté tout juste au moment de commencer provoque que pour pouvoir payer les frais de production, l'équipe donne une partie de son salaire, et par la suite contacte Iñigo Silva (producteur de Vitoria), qui les met en contact avec un distributrice, Irudi, laquelle à son tour crée la productrice Irrintzi à condition de que celle-ci assume les paiements de laboratoire du film, toujours que Irudi soit la responsable de sa distribution. Finalement cette productrice ne tiendra pas sa parole de paiement (par peur à de possibles représailles) et ce sera la distributrice Ibercine qui assumera la distribution du film.

En janvier 1979 commence le tournage qui se déroule dans les trois provinces basques, le pays basque français et navarre. Celui-ci dure un mois et sans complications. En juin se réalisa l'enregistrement de plans-recours pour exonérer tant d'interviews. Le plus cher du film fut l'acquisition de « matériel d'archive à l'étranger, relatif aux mobilisations populaires dans diverses villes d'Europe contre le Gouvernement de Franco, à la suite du processus »⁷³. Au sujet des images du jugement on eut recours à des enregistrements clandestins réalisés depuis l'extérieur de la Caserne Militaire où se célébra le processus, et qui furent aussi acquises à l'étranger par l'agence Visnews de Londres.

Le film est un documentaire qui peut se diviser en prologue, premier bloque et second bloque. On y utilise différents recours : voix en off, lettres surimpressionnées et musique.

Le prologue est un plan-séquence dans lequel apparaît Francisco Letamendia (avocat durant le processus et membre de Herri Batasuna) exposant l'histoire du peuple basque et les origines de ETA, faisant mention au présent et revendiquant que la lutte continue.

Dans le premier bloque la caméra reste neutre pendant que les condamnés sont interviewés : qu'est ce qui les a motivés pour faire partie de ETA, leurs souvenirs, leurs sentiments, militance, etc. A travers des plans moyens, entiers et du *zoom* la caméra nous approche plus aux interviewés. Dans celui-ci Josu Abrisketa parle de l'oppression que souffrait le peuple basque, surtout à l'époque de Franco. La locution adverbe « surtout » nous indique que ce n'est pas la seule époque et cela peut nous rappeler les Evènements de Vitoria du 3 mars 1976, lorsque la police entra dans une église où il y avait des ouvriers réunis et chargea contre eux provoquant autant de morts que de blessés. On parle des

⁷³L. Beraza, "El proceso de Burgos", dans Equipo Reseña (coord.), *Cine para leer...* ob. cit., page 244.

mauvais traitements de la police d'une manière très superficielle, où aussi bien Jokin Gorastadi comme Itziar Aizpurúa coïncident en un nom : Sainz. En réalité, ils font référence à José Sáinz González, chef de la Brigade Politique Sociale de 1970 à 1974 y nommé Sous-Directeur Général de la Police durant le Gouvernement de Adolfo Suárez⁷⁴. De nouveau bien qu'on parle de la perspective du passé nous pouvons voir comment il nous renvoie dans le présent. Autre curiosité de ce bloque c'est que non seulement les condamnés parlent, mais aussi les époux Félix Ochoa et Vicenta García. Ces deux civils cachaient chez eux des membres de ETA et les définissent comme « affectifs » et « combattants ». Antolín Matías expose que, en réalité, à travers cette scène Uribe fait une apologie du héros⁷⁵, faisant appel à la partie la plus humaine des membres de ETA. Cette réflexion nous rappelle ce qu'expose le juriste Norberto Álvarez, qui précisément dit que la désinformation est une arme de l'Etat⁷⁶ pour éviter toute complicité avec des terroristes et mouvements dissidents, sans permettre de connaître leur côté humain.

Le deuxième bloque traite de la semaine au cours de laquelle s'est déroulé le processus (du 3 au 9 décembre 1970). A la fin le procès s'interrompt avec la déclaration d'un des membres de ETA qui en plus commence à chanter « Eusko Gudariak ». La séquence se termine avec tous les condamnés critiquant la farce qu'a supposé le processus et la revendication de la liberté du peuple basque. En opposition à cela, la scène suivante montre une succession de photographies dans lesquelles on voit des manifestations en faveur de Franco entre le 16 et le 24 décembre. Sur une des photos sur lesquelles on voit à Franco sur la place de Oriente, on peut voir à son côté le prince Juan Carlos. En nommant la mort de Roberto Pérez Jaúregui (mort dans une manifestation contre le processus) Castells dénonce la violence policière, et comment le peuple basque se joue la vie chaque fois qu'il sort dans la rue et de nos jours. La dernière séquence du film sont des images en noir et blanc des manifestations. Le film commence et termine de la même manière : en revendiquant la situation du peuple basque et présentant son admiration.

Il faut souligner dans le film que, même si tous les condamnés sont bien unis au moment du procès, ils n'apparaissent ensemble dans aucune séquence, ce qui peut nous indiquer plus de désunion que d'union entre eux. De fait, au moment du tournage du film il y a de grandes différences entre tous, vu que les 16 condamnés sont divisés en quatre forces politiques : Ligue Communiste Révolutionnaire, Mouvement Communiste de Euskadi, Eusakiko Ezquerria et Herri Batasuna.

Une fois que le film est prêt Uribe devait d'abord le présenter aux condamnés pour compter avec leur approbation, au cas où au moment de réaliser le montage il pouvait

⁷⁴«El Gobierno acaba con la sindicación obligatoria», Diario 16, 3-6-1977, page 2.

⁷⁵A. Matías, «Entrevista con Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*», Cinema 2002... ob. cit., page 78.

⁷⁶N. Álvarez González, «La nueva censura. (Luces y sombras del Estado liberal)», *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho*... ob. cit., page 4.

avoir mal interprété quelque chose, comme lui-même expose : « j'étais un débutant dans le sujet politique »⁷⁷. Au cours des premières présentations il n'y a aucun problème, mais lorsqu'il le montre à Herri Batasuna le 7 juillet à Irun oui : Uribe décide de retirer le prologue où apparaît Francisco Letamendia (pour une question cinématographique) ce qui provoque la colère de celui-ci, qui termine en le menaçant et se retirant du projet avec le reste de sa formation. Cela provoque que le film reste incomplet et qu'il ne puisse pas acquiescer la condition qu'Uribe s'était imposé depuis le début : s'il manquait quelconque des 16 condamnés, il ne dirigerait pas le film. Grâce au musicien du film Iñaki Rekondo et à son père, les membres de Herri Batasuna décident de continuer avec leur participation, mais imposent une condition *sine qua non* au réalisateur : le prologue de Letamendia devait se maintenir. Comme bien dit Uribe « c'était un impôt révolutionnaire que je dû payer »⁷⁸.

Après ces premières vicissitudes le film est présenté au Festival de San Sébastien le 14 septembre 1979, non exempt de rumeurs en presse à propos de sa possible censure et bien entendu, avec des pressions politiques. Un jour avant la première Jaime Mayor Oreja (député de UCD) se présente au festival pour faire pression sur le réalisateur. Il paraît que aussi bien son oncle Marcelino Oreja Aguirre, ministre des Affaires Extérieures, comme Milans del Bosch, étaient très préoccupés par la première du film. Uribe ne succombe pas à l'intimidation et après avoir déposé les rouleaux du film dans le double fond d'une fourgonnette (pour le protéger en cas de pires situations), la première du film est présentée.

Moins d'un mois après, le 1 octobre 1979, le procureur Felipe Rodríguez Franco sollicite une copie, et nomme le procureur Enrique Abad Fernández pour la superviser. Les deux procureurs ont des liens avec le franquisme. Le directeur général d'alors Luis Escobar de la Serna annonce qu'il n'a pas de copie ; mais lorsque celle-ci est déposée le 18 de ce mois, le Parquet en est informé. A partir d'ici tout se retarde, bien qu'à la fin le Parquet donne le feu vert. La Sous-Commission d'Evaluation se réunit le 4 décembre refusant la protection économique invoquant l'article 18, paragraphe c, du Décret Royal 3071/1977, par lequel les films avec plus de 50% de matériel d'archive ou d'interviews peuvent en être exclus. Les membres font mention au contenu politique et l'accuse d'apologie du terrorisme et de propagande politique. La Sous-Commission de Classification se réunit aussi, laquelle le désigne pour majeurs de 18 ans (bien que la productrice eût demandé pour 16 ans) et salles commerciales. De même que l'antérieure Sous-Commission, il est jugé d'apologie du terrorisme et le membre De Andrés demande si ce genre de film de devrait pas être interdit. Imanol Uribe reçoit le refus de la protection

⁷⁷Interview réalisée à Imanol Uribe le 31-10-2019.

⁷⁸Interview réalisée à Imanol Uribe le 31-10-2019.

le 28 décembre, mais ne renonce pas. Le 22 janvier 1980 il envoie un recours citant d'autres films avec interviews qui ont pu accéder à la protection, et de l'arbitraire auquel s'est vu exposé le film par son caractère politique. De plus les 10 et 16 janvier, les délégués provinciaux de différentes provinces basque (Vizcaya et Guipúzcoa) écrivent au directeur général de Cinématographie pour l'informer de ce qui se dit dans la presse à propos de la situation de Uribe et du film. Le 25 janvier le maire de Burgos écrit expressément à Luis Escobar de la Serna pour le remercier de ne pas avoir accordé la protection du film.

Dans cette situation Manuel Clavero Arévalo démissionne de son poste comme ministre de la Culture et Ricardo de la Cierva le remplace, lequel nommera comme directeur général Carlos Gortari, qui prendra possession comme tel le 26 janvier 1980. Ce dernier était licencié de l'Ecole Officielle de Cinéma et n'avait pas de passé ayant des liens avec le franquisme mais cependant, son arrivée ne modifie pas la situation du film. De nouveau le panorama au Ministère change et, par conséquent, aussi au niveau de la Direction : le 8 septembre Iñigo Cavero i Lataillade entre comme ministre de la Culture, et Matías Vallés comme directeur général le 10 octobre. Le 30 décembre 1980 on répond au recours interposé par Uribe en niant qu'il y ait des pressions politiques (par manque de preuves), il est accusé d'exposer des idées de facile invocation, et on lui nie que les Sous-Commissions se soient ajustées à des critères de parti. Devant cette situation Uribe décide d'aller par la voie contentieux-administratif en février 1981 et, cependant, le juge Benito S. Martínez (ayant des liens avec le franquisme) statue contre lui le 30 juin 1982.

Au sujet de sa projection, elle est très satisfaisante dans les festivals, avec des salles bondées et sans altercations. Dans les salles du Pays basque il fonctionne très bien mais dans d'autres parties d'Espagne oui il rencontre des difficultés : d'une part par les menaces téléphoniques de groupes extrémistes, comme c'est le cas au cours de sa première à Oviedo et Gijón, ou des graffitis extrémistes aux alentours d'un local à Saragosse ; en plus, il se trouva aussi avec des salles qui ne voulurent pas projeter son film pour des critères politiques. Au sujet de la recette la billetterie fut bonne, 182.059,49 € et un total de 203.548 spectateurs, tenant en compte de plus que c'est un film documentaire qui généralement a moins d'audience. Le film fut rentable vu que son cout total a été de 10.120.000 pesetas.

Bien que le réalisateur commente qu'il n'a pas souffert d'autocensure, dans des interviews antérieures il exposa qu'il aurait aimé que les personnes interviewées parlent du présent, mais il ne les a pas réunis pour éviter des frictions entre elles ; d'autre part il ne parle pas non plus de l'armée, sujet tabou. Bien que le film ne subisse pas de coupures, nous ne devons pas oublier que Letamendia obligea à Uribe à laisser le plan séquence comme mode de prologue dans le film. Uribe l'aurait enlevé de la version finale et,

cependant, il dut le laisser et dut changer son critère à cause de l'imposition de Herri Batasuna.

La presse de l'époque réalisa son travail en informant de tout ce qui se passait en relation avec le film, mais aussi ce fut celle qui provoqua certains avatars : nous ne devons pas oublier que Irudi abandonna le projet et le conséquent paiement du laboratoire dû à toutes les rumeurs qui étaient en train de se créer au sujet de la projection de ce film dans le festival. De plus la presse est une arme puissante. Nous ne pouvons pas oublier que les sous-délégués provinciaux informaient le directeur général au sujet des publications les plus problématiques et intéressantes, pratique qui se réalisait en temps de la dictature, et qui n'encadrerait pas dans un Etat supposément déjà démocratique.

Después de... (1979), de Cecilia et José Juan Bartolomé

Cecilia Bartolomé naît en 1943 à Alicante, et son frère José Juan trois ans après, et peu de temps après ils vont vivre à l'île de Poo en Guinée Equatoriale, pour des motifs de travail de leur père. Curieusement c'était ce dernier le responsable de réaliser une deuxième censure des films qui arrivaient de la péninsule, et Cecilia et son frère allaient à la zone française au Cameroun pour pouvoir voir les films sans censure. Ils rentrent en Espagne étant jeunes et Cecilia Bartolomé commence la carrière d'Economies qu'elle abandonnera pour entrer à l'EOC (Ecole Officielle de Cinéma), où elle se licenciera avec la spécialité de direction. Son frère, en plus d'étudier Economies et Sociologie, entre aussi à l'EOC et ensemble ils réalisent le travail de fin de carrière de Cecilia, *Margarita y el lobo* (1969), qui lui coûtera de ne plus pouvoir diriger de film jusqu'après la mort de Franco, lorsqu'elle réalisera *Vámonos Bárbara* (1977). *Margarita y el lobo* est un film musical qui dénonce la situation des femmes à cette époque, bien que ce n'est pas la première ni la seule de ses œuvres qui fonctionnent comme dénonces : *La siesta* (1962), *La noche del doctor Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel* (1964) et *Plan Jac Cero Tres* (1967).

José Juan Bartolomé termine le service militaire en 1971 et voyage en Amérique Latine, s'installe au Salvador où il donne des cours à l'Université, et ensuite il travaillera au Chili pour la revue *Triunfo*. Il coïncide avec Patricio Guzmán (ancien compagnon de l'EOC) avec qui il travaillera comme aide de direction dans *La batalla de Chile* (1973-1979), documentaire divisé en trois parties qui raconte la situation au Chili depuis le coup d'Etat de Pinochet en septembre 1973. Après cela le réalisateur retourne à Madrid, et ensuite fera des voyages à Cuba pour terminer de monter *La batalla de Chile*. En 1975 il revient en Espagne et travaille pour *El Diario Económico*. Entre 1977 et 1983 il travaille comme fonctionnaire et concilie avec le tournage. C'est à cette étape lorsque Cecilia et lui décident de travailler de nouveau ensemble sur un projet cinématographique, avec

l'idée initiale de réaliser une comédie féministe très en ligne avec la déjà nommée *Vámonos Bárbara* (1977). Cependant au moment de commencer le scénario ils se rendent compte qu'ils ne parlent que de ce qui se passe dans les rues, et c'est alors qu'ils décident de réaliser un documentaire en pleine rue pour recueillir ce qui s'y passe : *Después de...* venait de naître.

Après celui-ci ils travailleront de nouveau ensemble sur *Lejos de África* (1995), un film de fiction chargé de relents autobiographiques et écrit par tous les deux. Aussi bien Cecilia que José Juan travailleront pour la télévision (la réalisatrice fera en 2005 le chapitre spécial de Carrero Blanco pour la série *Cuéntame*). En 2014 Cecilia Bartolomé a reçu la médaille d'or du mérite aux Beaux-Arts.

José Juan Bartolomé a toujours été très intéressé par le courant anthropologique, ce qui le mena à réaliser un cinéma rigoureux à caractère documentaire ; Cecilia pour sa part a montré une claire préoccupation pour refléter la vie quotidienne des femmes et les limitations auxquelles elles s'affrontent, ainsi que pour dénoncer les relents machistes sur un ton de comédie qui n'a rien de léger. Le total des deux styles peut se voir parfaitement reflété dans *Después de...* (1979), documentaire que décrit depuis en bas et en direct comment se vit la Transition Espagnole.

Le documentaire *Después de...* (1979), se divise en deux parties : la première, *No se os puede dejar solos* et la deuxième, *Atado y bien atado*. A début ils voulurent faire une troisième partie qui s'intitulerait « *Todos al suelo* », mais suite à de nombreux avatars ils décidèrent de ne pas la faire.

Le tournage commença sans financement jusqu'à ce qu'Ales Producciones pris en charge la majeure partie du projet. Entre 1979 et 1980 l'équipe technique (les cinq personnes qui tiennent dans une voiture) se déplacèrent d'un bout à l'autre de la géographie espagnole : Andalousie, Castille et Léon, Catalogne, La Rioja et le Pays basque. L'autonomie de la caméra était de quinze minutes et la plupart du tournage se réalisait en extérieurs, mais aussi en intérieurs et dans des bureaux, vu que l'on montre aussi bien des personnages anonymes que publics. Pour mener à bien le projet on part depuis un schéma (comme le fit José Juan Bartolomé dans *La batalla de Chile*) de ce que l'on voulait raconter, et on identifie dans la presse à quels endroits ils devaient aller, ce dont se chargeait Marcos Roitman, qui était aussi collaborateur dans le documentaire chilien et travailleur dans l'ombre depuis Madrid pour *Después de...*

Les ressources qu'ils utilisaient pour la narration sont une voix en *off* et des titres surimpressionnés à l'écran qui vont marquant chapitre à chapitre, chacune des parties.

La première partie *No se os puede dejar solos*, de 90 minutes recueille l'opinion de divers groupes collectifs et montre la crispation existante dans l'ambiance. Les chapitres thématiques qui s'ouvrent en lettre surimpressionnés sont les suivants :

Prologue ; La démocratie est venue ; Les artifices de la réforme ; Ceux qui regrettent le passé ; Commencent les changements ; La récupération du passé ; Les nouvelles mairies ; Les nouveaux chrétiens ; Le mécontentement ou les limites de la réforme ; Malaise chez les femmes ; Une jeunesse marginée ; chômeurs ; La campagne proteste ; Les petits entrepreneurs se rebellent ; Les ouvriers se sentent déçus et L'autre visage du mécontentement.

La deuxième partie *Atado y bien atado*, de 95 minutes expose les événements sociaux et politiques comme conséquence de l'établissement des communautés autonomes. Les chapitres thématiques sont ; *Prologue ; La démocratie hypothéquée ; Le malaise de la gauche ; La stratégie de la tension ; La rébellion contre le centralisme ; Euskadi, que veut un peuple ; Andalousie, l'autonomie pauvre ; Catalogne, l'autonomie raisonnable ; Castille, rébellion dans le berceau du centralisme ; La crise de la réforme, le franquisme se mobilise ; Le labyrinthe basque ; Le détonant andalou ; Ce qui demeure.*

La première et la deuxième partie présentent une étude sociologique des changements survenus à cette époque de pleine transition, montrant une ambiance de crispation dans le pays. Les principales méfiances et préoccupations qui se montrent sont : le cadre économique du pays ; l'abandon des groupes collectifs les plus vulnérables et sans défense de la part de l'Etat ; les abus et violences continuels de la part des corps de sécurité et les actes violents terroristes qui se traduisent en insécurité ; autonomies insuffisantes ; questionnement de la continuité et la qualité du système.

Le dernier chapitre de la deuxième partie, *Ce qui demeure*, est pour le moins visionnaire de ce qui va se passer : l'Armée se présente comme la grande inconnue du processus de changement et on expose comment Milans del Bosch a parlé contre la démocratie. Ce final en or pour le film paraît augurer ce que le mois de février de 1981 allait nous réserver.

Le 13 février 1981 une copie du film est déposée pour classification et évaluation. Peu après c'est le 23F et à partir de là commence les délais administratifs anormaux. Le film est retenu plus de deux mois (ce qui est contraire à la loi en vigueur) et même la distributrice (Suevia Films) dit que le film a été kidnappé ; Cecilia se présente à la Direction Générale de Cinéma pour le récupérer et où on lui demanda de ne pas parler de kidnapping. Nous devons tenir compte que ça ne faisait pas longtemps que s'était arrangé toute la problématique suscitée par *El crimen de Cuenca*, et qu'ils ne voulaient pas un nouveau scandale. Le 2 mai 1981 arrive un communiqué à la productrice l'avertissant que, tel qu'indique le Décret Royal 3071/1977, le Parquet sera informé et que des mesures seront prises pour déterminer si le film constitue ou pas un délit. La stratégie a changé : le film ne peut plus être kidnappé par l'Administration, mais on continue de donner information au Parquet, et on prend un autre chemin pour essayer de freiner sa projection :

l'intimidation. Pour sa part, la Sous-Commission d'Evaluation décide de ne pas lui donner la protection économique s'accrochant aux mêmes motifs que pour *El proceso de Burgos*, et la Sous-Commission de Classification la désigne pour majeurs de 18 ans et salles commerciales. Dans ces sous-commissions se trouvent, entre autres, deux anciens censeurs récalcitrants du franquisme que nous avons déjà nommé dans les films antérieurs ; le dominicain Eugenio Benito et Andrés Zabala. Presqu'un mois plus tard, José Luis Arnesto Chinarro, représentant de Ales Producciones, envoie un communiqué au ministre de la Culture sollicitant que la résolution soit révisée.

Le 15 janvier 1982 la résolution interposée est révisée (bien que la date du rapport indique que c'est le 31 décembre 1981) et lors de cet examen sont présents Carlos Serrano Osma, ancien directeur de la EOC et José López Clemente, membre des Commissions de Censure en 1971, 1972 y 1974. Le verdict est le même qu'antérieurement : protection refusée. En décembre 1981 il y a un autre changement au ministère : Iñigo Cabero i Lataillade s'en va et Soledad Becerril est nommée comme ministre. Cecilia a l'intuition « d'une possible alliée », s'approche au ministère, mais celui qui la reçoit est Matías Vallés qui lui expose ouvertement qu'elle a fait un film incommode pour le pouvoir, pour la UCD.

En janvier 1982 José Luis Arnesto interpose une plainte pour le délai dans la réponse, mais le 16 février il reçoit un communiqué dans lequel on lui indique que la plainte est inopérante. Tout paraît indiquer que le film va à suivre un chemin de calamités, mais le panorama politique change le 28 octobre 1982. Le 15 décembre est publiée la nomination de Pilar Miró comme directrice générale de Cinématographie, qui avait été une ancienne compagne de l'EOC des frères Bartolomé. Ceux-ci lui écrivent le 21 décembre et le 18 janvier 1983, dans une lettre signée par le ministre Javier Solana et Pilar Miró, les actes administratifs faisant référence à l'article 18 sont abrogés pour donner la protection au film (vu que celui-ci indique que, bien qu'il y ait du matériel d'archive ou des interviews, s'il présente d'importantes valeurs culturelles, on peut lui accorder). On invoque que le documentaire ne se limite pas à reproduire des spectacles, sinon qu'il reproduit *ex novo*, donnant une nouvelle signification aux images. Conjointement à ce film, *El proceso de Burgos* reçoit la même chance.

Bien que le film a bien vieilli, dans ses premières années il n'eut pas un accueil spécialement glorieux : en 1981 il passa sans peine ni gloire par le XXIX Festival de San Sébastien, bien qu'il reçut le prix du meilleur documentaire au Festival de Cinéma Documentaire de Barcelone ; le 26 de novembre 1981 a lieu la première commerciale au cinéma Saint Vincent de Séville où il n'a pas de succès, et en novembre 1983 au cinéma Groucho de Madrid où, pareil que l'antérieur, il ne fait pas une grande billetterie.

En réalité les frères Bartolomé sont sûrs que Suevia Films (la distributrice qui faisait partie de Ales Producciones) n'a aucun intérêt pour le film, ils l'utilisent dans leur liste de films espagnols pour obtenir les licences de doublage étrangers, qui étaient celles qui donnaient de l'argent. A ce moment-là, d'après la Loi 3/1980 du 10 janvier, par le fait d'avoir un film espagnol dans la liste une licence était accordée, et pour projeter une première dans une des grandes villes espagnoles (entre elles se trouvait Séville), on en accordait une autre. En aucun moment cette loi indiquait combien de temps le film devait rester à l'affiche et, par conséquent, toujours qu'il soit à l'affiche un seul jour au cinéma, ce serait suffisant pour les obtenir. L'intermédiaire de cette opération aurait été Marciano de la Fuente, homme très influent de l'industrie cinématographique avec un passé administratif ayant des liens avec le franquisme.

Au sujet de l'autocensure, nous constatons que les frères Bartolomé ont évité de parler du GRAPO, car comme dit José Juan Bartolomé : « Nous pensions que parler des GRAPO à ce moment-là... vu que la seule chose qu'ils faisaient était de tirer des balles dans la nuque des gens... ainsi que nous avons décidé que nous ne voulions pas risquer à ce qu'ils nous tirent une balle »⁷⁹. D'autre part, nous devons ajouter qu'ils auraient aimé interviewer des militaires de l'Armée, mais ce fut impossible vu que ce n'était pas autorisé et que c'était très problématique.

On peut dire que le film subit deux changements exigés par la productrice : le premier se trouve dans le titre du film, qui devait s'intituler « *Después de Franco* », et ils durent enlever le nom du dictateur. Bien que la raison pour cela soit économique (il pourrait perdre de la popularité entre le public), en dessous affluent des raisons politiques. Il y eut aussi un changement dans l'information finale où on parlait du commissaire Merino et du général Milans del Bosch. On sollicita que l'on enlève l'un ou l'autre, vu qu'un commissaire ne pouvait pas apparaître au même niveau qu'un général. Ces deux changements sont motivés par ce qui doit être politiquement correct et, dans le cas de ce dernier, nous intuitions que c'est par respect à l'Armée.

La presse de l'époque est utilisée par les deux fronts pour donner chacun sa version respective à propos de l'odyssée administrative. Tandis que les Bartolomé dénoncent la situation dans la revue *Contracampo*, Matías Vallés ne doute pas en acceptant une interview dans le journal *El País* pour témoigner et réfuté un agissement dû à des critères politiques contre *Después de...*, sinon simplement législatifs. De cette manière on omet de manière intentionnée que la législation comprend la possibilité de donner protection à un documentaire. D'autre part, après sa première nous trouvons des critiques en faveur et en contre du film. Pedro Crespo fait une dure critique du film⁸⁰ sans

⁷⁹A. Alvarado, *La postcensura en el cine...*, ob. cit., page 253.

⁸⁰P. Crespo, *Después de...*, de Cecilia et José Bartolomé", *ABC*, 10-11-1983, page 72, en FNE, dossier de presse de *Después de...*,

s'en remettre aux avatars administratifs souffert par celui-ci, tandis que dans *Pueblo*⁸¹ et *Actual*⁸² on critique les abus de l'Administration.

Cada ver es... (1981), de Ángel García del Val

En 1948 Ángel García del Val naît à Valence, réalisateur autodidacte et marginal qui commence son parcours dans le monde du cinéma durant la période de la Transition. Il commence en étudiant Economies et finalement il se forme comme ATS (Auxiliaire Technicien Sanitaire) tandis qu'il dessine des bandes dessinées et donne des cours de yoga. Entre 1970 et 1977 il sort dans la rue et enregistre tout ce qu'il voit, tourne en 16 millimètres et s'autofinance.

Il collabore avec la revue de cinéma *Banda aparte. Formas de ver*⁸³ et les Guerriers de Christ Roi le cherche continuellement (pas dans le bon sens) vu qu'il s'est toujours déclaré de gauche, ce qui peut se sentir dans toutes ses œuvres, ainsi que son intérêt pour la thématique politique.

Son premier long métrage *Resurrección* (1975) est projeté à la Faculté de Médecine de Valence, où son exposition se déroule avec des altercations de la part de groupes d'extrême droite qui essaient d'arracher l'écran de projection. Le film, avec des connotations religieuses, montre à Christ comme un héros du peuple.

En 1977 il réalise son second long métrage, *Salut de Lluita*, dans lequel il enregistre dans la rue les faits survenus à Valence durant la manifestation Taula des Forces Politiques et Syndicales du Pays de Valence jusqu'en février 1977. Del Val a commenté comment il enregistrerait la police et que lorsqu'il envoyait le matériel à Madrid à Ecofilms, on le lui retournait d'une autre manière. Cette année il tourne aussi le documentaire *Motín* à propos des prisons espagnoles et les actions de la COPEL (Coordinatrice de Prisonniers Politique en Lutte). Y compris lorsque García del Val est en train de tourner à l'intérieur de la prison Modèle (Valence), il se produit une émeute et peu de temps après le directeur général de prisons est assassiné, étant nommé Carlos García Valdés comme substitut, lequel donne son autorisation au réalisateur de Valence pour tourner à l'intérieur d'une prison vide. Finalement celui-ci saisira le film et García del Val restera deux jours incommunicué en prison.

⁸¹Vaquero, "Rescatado un documental maldito", *Pueblo*, 10-11-1983, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Después de...*

⁸²A. Parra & J. Esteba, "Fantasmas de cine", *Banda Actual*, 28 novembre 1983, [s/p.], en FNE, dossier de presse de *Después de...*

⁸³A. García del Val, "Fantasmas de cine", *Banda aparte. Formas de ver 12*, 1998, pages 49-53. Dans cet article le réalisateur fait des interviews fictives à de grands réalisateurs de cinéma qui, précisément sont déjà morts. Cet article se publia originalement en 1991 dans *La guía*, Valence.

La dernière œuvre réalisée par le réalisateur de Valence est le long métrage *El Sueño de Cristo* (1977) qui semble évoquer sa première œuvre avec des teintes religieuses et politiques, dans lequel on présente à un Christ qui s'oppose à la domination de Rome sur la Judée.

Dans ses œuvres nous pouvons percevoir qu'il y a toujours une constante historique et socio-politique, étant sa caméra de 16 millimètres le témoin d'une période dans laquelle se déchainaient tout type de problèmes. « L'héroïne, les psychiatres, les prisons, les prisonniers, les fachistes, la violence policière »⁸⁴. *Cada ver es...* (1981) est un œuvre tourné en 16 millimètres qui au départ allait être un court métrage et qui finalement se converti en un long métrage d'une durée de 72 minutes. Logiquement, du fait d'étendre la durée de temps, le budget initial s'épuise et le projet va de l'avant grâce à García del Val, quelques amis et l'aide de prêts bancaires, de manière qu'ils finissent par fonder une productrice : Ciné magique. Plus tard, Oasis films s'intéresse pour le film et se chargera de réaliser les démarches administratives.

Ce documentaire d'esthétique underground se tourne en 1981 à la Faculté de Médecine de Valence, avec un seul protagoniste qui parle à la caméra. Juan Espada (responsable de la conservation des cadavres) expose devant l'objectif ses souvenirs, confessions, peurs et rêves tandis qu'il montre son travail quotidien : traiter avec les cadavres.

Les recours qu'utilise Ángel García del Val sont variés : la *voice en over*, l'*attrezzo*, musique et scène d'autre film, concrètement de *Les oiseaux* de Hitckok (1963). En réalité, les réflexions de Juan Espada qui à l'occasion peuvent paraître banales, et en d'autres abstraites, cachent aussi la variable socio-politique, ce dont le réalisateur s'en sert toujours dans ses films, comme nous l'avons déjà dit. Nous pouvons constater comment à travers l'histoire du protagoniste (un homme dont les étudiants de Médecine se rient), le réalisateur essaie de lui octroyer dignité et mémoire, ainsi que pour générer une dénonciation qui va de l'individuel au collectif.

Le protagoniste du film, Juan Espada, fit partie d'une levée de troupes républicaines : la fameuse Quinta del biberón (troupes du biberon). García del Val a dit qu'il sent une prédilection pour les héros d'origine humbles, et nous ne devons pas oublier que cette troupe était formée pas des enfants (en majorité orphelins) qui périrent dans la bataille de l'Ebre, une des plus sanguinolentes de la Guerre Civile. De retour à la maison (comme lui-même l'explique) on le place dans la zone des infectieux, où personne ne voulait travailler. Nous pensons que, dans ce cas, le réalisateur dénonce l'ostracisme social qu'on du souffrir les perdants de la guerre civile, qui furent vilement maltraités.

⁸⁴A. Muñoz, *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*, Valence, Filmothèque du Gouvernement de Valence, 1999, page 99.

Bien que Juan Espada ne montre aucun type de crainte envers les cadavres avec lesquels il travaille (il a plutôt de la tendresse pour eux), il confesse devant la caméra que le seul mort qui lui a fait peur et qu'il ne saurait pas expliquer pourquoi, c'est le cadavre d'un garde civil. En réalité, cette peur supposément « irrationnelle » peut s'interpréter comme une réaction à la terreur que les corps de sécurité de l'Etat ont instaurés durant la dictature, et encore, durant la Transition, en opprimant les plus dissidents. Dans cette même scène Espada se répète à soi-même au sujet du cadavre du garde civil, et comme pour se convaincre ; « il faut surmonter cela, le mort ne fait rien ». En réalité, on dirait qu'on est en train de parler du cadavre de Franco, vu qu'il faut signaler que le film a été tourné en 1981, année du 23F, lorsque se généra de l'incertitude au sujet d'une possible régression à une dictature et qui, d'une certaine manière, la figure d'un chef de guerre (caudillo) puisse revenir à la vie.

Au long du film on voit des cadavres avec ceux qu'Espada travaille et, à l'occasion, on peut observer des plans de fosses dans lesquelles se trouvent les corps sans vie qui forment une masse blanche irrégulière. Nous pensons que cela pourrait s'interpréter comme une construction métaphorique des fosses communes dans lesquelles se trouvent, encore de nos jours, les corps des Espagnols qui périrent dans la Guerre Civile, étant cela une sorte de dénonciation à l'oubli de la mémoire espagnole.

Nous considérons que derrière le film s'appuie une construction métaphorique d'une partie de l'histoire d'Espagne, de son passé récent et du présent dans lequel se déroule le documentaire. D'un côté, dans le passé, Juan Espada est présenté comme une victime de la Guerre Civile, étant enfant soldat et utilisé à des fins politiques ; et après sa survie, victime de la marginalisation à laquelle les perdants furent soumis, sa figure représentant un hommage aux victimes. D'un autre côté, dans le présent, où la figure de Juan Espada représente une gauche marginée qui, bien que nous soyons en démocratie, demeure dans les marges de la société, étant cela représentatif de l'exclusion des secteurs les plus radicaux de la gauche.

Le plus intéressant du film c'est qu'en aucun moment Juan Espada formule une critique ou mentionne la politique du présent, d'autant plus frappant tenant en compte tous les avatars et événements qui eurent lieu durant la Transition et, nous pensons aussi que cela symbolise quelque chose : la concrétisation de l'acceptation du *status quo* formé par la monarchie parlementaire à travers la peur générée à la suite du coup du 23F. Jamais avant la figure du roi Juan Carlos I n'avait eu autant d'acceptation.

Une fois que le film est terminé il se présente à l'Administration el 31 décembre 1981, à travers la productrice Oasis Films, sollicitant la qualification pour salles commerciales et plus de 16 ans.

Ce même jour la Sous-Commission de Classification se réunit lui accordant une étrange qualification : pour majeurs de 18 ans, distinctif « S » et salles commerciales. Nous devons rappeler que le distinctif « S » indique « Sensibilité », c'est-à-dire que le contenu du film peut perturber d'une certaine manière le spectateur et, dans sa majorité, ce type de films était destiné aux « salles spéciales », lesquelles étaient réservées pour les films dont le contenu était principalement de thématique violente ou sexuelle. L'examen des membres est pour le moins sanglant : ils exposent que c'est une œuvre nécrophile et « non apte pour personnes normales », vu qu'elle peut blesser la sensibilité du spectateur normal. La membre Piedad Espinosa est la seule qui pense qu'il y a du didactisme dans l'œuvre au sujet des expériences répétitives du préparateur de cadavres, ce qui évidemment fait référence à ses expériences relationnées avec la Guerre Civile. Bien que le film ne soit pas explicitement socio-politique, la membre n'ignore pas ce contenu dans le film. Nous opinons que la réaction de la Sous-Commission est totalement démesurée, vu qu'en aucun moment le film traite de manière irrespectueusement les cadavres, ni se présente de manière violente ou répulsive.

Le 17 février 1982, le directeur général de Cinématographie Matías Vallés rédige un communiqué exposant que le format de 16 millimètres n'est pas susceptible d'exploitation et qu'il doit se présenter en copie de 35 millimètres. La productrice Oasis Films présente un recours alléguant que le Décret Royal 3071/1977 n'indique rien du format, et que de plus il y a des cas précédents de films espagnols et étrangers qui ont été projetés commercialement avec ce format en Espagne ; et que, pour couronner le tout, la productrice et la salle de projection (Ecran Distribution) ont signé un contrat pour son exploitation. Bien qu'il soit certain que le format 35 millimètres est le plus utilisé pour l'exploitation commerciale, il y a aussi des cinémas (surtout dans les principales villes espagnoles) qui ont des projecteurs de 16 millimètres, donc réellement le verdict de l'Administration ne paraît pas très cohérent. Mais le plus remarquable de tout cela est que, seulement trois ans avant, le film en 16 millimètres *Por la gracia de Dios* (1978) de Carlos Tallefer, non seulement fut projeté commercialement à Barcelone au cours d'un programme double avec *El proceso de Burgos*, sinon qu'il reçut de l'Administration la tant appréciée protection économique et, en plus, le prix de « Qualité Spéciale ».

Le 30 mars 1982 la Sous-Commission d'Évaluation se réaffirme dans le verdict antérieur et dénie la protection. Le 16 avril le directeur général Matías Vallés réalise un rapport dans lequel il indique que, bien que s'il ne vient pas dans l'article 18 du Décret Royal 3071/1977, l'article 11 indique que l'Administration exigera des conditions minimums. De nouveau, on utilise la loi comme une caisse à outils pour faire et défaire comme bon leur semble. Le réalisateur l'envoie à la Sous-Direction Générale de Recours et Services (qui en ait responsable) et Tomás Gómez Ortiz rédige la résolution : le film

reste qualifié pour majeurs de 18 ans, distinctif « S » et ne peut pas prétendre à la protection. C'est la fin de la voix administrative, la suivante serait la voix contentieux-administratif. Ceci est totalement néfaste pour le film, vu que la protection suppose des revenus dont on peut difficilement se passer. De fait le 2 septembre, Oasis Films prend contact avec l'administration pour expliquer les graves préjudices économiques, et sollicite un certificat stipulant que le film n'est pas terminé, et pouvoir ainsi ajourner la dette qu'ils ont avec la Trésorerie de Madrid. Peu après le PSOE gagne les élections le 28 octobre et le panorama politique change, mais pas la situation de ce film : en mars 1983, dans le journal *El País* une lettre ouverte est écrite dirigée au Ministre de la Culture (Javier Solana) et à la Directrice Générale de Cinématographie (Pilar Miró) pour dénoncer l'état du film du réalisateur valencien⁸⁵. Celle-ci est signée par de nombreux personnages du monde de la culture ainsi que de critiques de cinéma de la revue *Contracampo*, comme Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce et Rosa Álvarez ; de réalisateurs de théâtres, comme Adolf Sirera et Juli Leal; en plus de deux conseillers municipaux et un dans les listes du PSOE, en autres. García del Val envoie une lettre écrite par lui-même à Pilar Miró où il expose sa situation personnelle, son désarroi et, finalement, essaie d'obtenir une complicité avec elle vu son amour pour le cinéma⁸⁶. Pilar Miró ne tarde pas à lui répondre par une lettre écrite de sa main où elle expose laconiquement qu'elle ne peut pas l'aider. Ce même mois d'avril, la Mairie de Valence, la Députation et le Conseil de la Culture de la Généralité de Valence s'engagent à assumer les frais d'agrandissement du négatif. Finalement en juin tout fini dans l'oreille d'un sourd et Ecran Distribution abandonne le projet, celui-ci étant assumé par Tabarca Films.

Le 13 août 1983 le député de Valence Gil Lázaro écrit au Gouvernement pour lui faire part de ses doutes sur le sujet de la situation critique du film de García del Val, où il expose ne pas comprendre les critères et la situation arbitraire de l'Administration. L'Administration répond le 19 septembre en niant tout type de d'agissement arbitraire et se justifiant. La néfaste situation de *Cada ver es...* provoque que de nouveau une autre distributrice l'abandonne et Tabarca Films transfère totalement les droits à Araba Films qui, finalement, dépose une copie de 35 millimètres le 3 décembre à l'Administration. Trois jours plus tard celle-ci répondra et la Commission de Qualification (organisme équivalent à la Commission de Visa qui apparaît avec la publication du Décret Royal de 1983) se réunit, et l'approuve.

Le cas d'Ángel García del Val se prolonge dans le temps y compris durant la période socialiste et, ce qu'il y a de commun avec les films antérieurs, c'est que le réalisateur se sert de la presse pour dénoncer son injuste situation en utilisant le journal

⁸⁵AGA, caja 42/03494 "Carta abierta al Ministro de Cultura y a la Directora General de Cinematografía". *El País*, *El País*, [10 mars 1983], [s/p.].

⁸⁶AGA, caja 42/03494. "Carta de Ángel García del Val dirigida a Pilar Miró". [11 avril 1983], [s/p.].

El País le 8 avril 1983. Presqu'un mois plus tard, la directrice répond à travers le même journal, où elle expose : « Ce qui nous conduit ici pour éclairer ce sujet qui, n'ayant rien à voir avec la démocratie ou la liberté d'expression, a pris une ampleur d'une dimension publique absolument injustifiée »⁸⁷. La préoccupation pour donner une apparence d'Etat libre et modéré est évidente dans ses paroles, bien que nous devons rappeler que ce n'est pas le seul cas de censure au cours de la première époque socialiste.

L'hebdomadaire culturel *Cartelera Turia* annonce la première du film comme « le film le plus attendu et insolite ». Comme nous avons dit antérieurement, certaines salles étaient munies de projecteur en 16 millimètres, comme le cas de Valence. Cependant le film n'obtient pas une balance économique positive car « nous constatons que la recette a été de 9.152,97 € pour 5.430 spectateurs⁸⁸. Comme nous l'avons constaté, la décision de l'Administration influe inévitablement sur l'industrie, provoquant la fuite des différentes distributrices qui, logiquement, prétendent obtenir un bénéfice économique. Au moins le film *Cada ver es...* n'a pas subi d'autocensure.

Chapitre 7 : autres exemples de la censure et de la *criptocensure* pendant la Transition.

Tout au long de la Transition les cas de censure et de *criptocensure* se sont succédé dans des films de différents genres (pas seulement politique) : ce fut le cas des films de type érotique comme *Mi primer pecado* (1977), de Manuel Summers, *Los placeres ocultos* (1977), de Eloy de la Iglesia et *Los claros motivos del deseo* (1977), de Miguel Picazo. A différents degrés et par diverses stratégies, l'arbitraire de l'Administration se manifeste pour les films jugés appropriés. A l'occasion, l'industrie cinématographique fait de même, mais dans plus d'une occasion, sans être motivé par l'idéologique ou l'économique, sinon par la peur. Effectivement, les fameux attentats contre des librairies de la part de groupes d'extrême droite, se produisirent aussi contre les cinémas qui osaient projeter des films hors de l'orthodoxie impérieuse jusqu'à ce moment, ou des films qui montraient une autre histoire différente à celle officielle : *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino; *La vieja memoria* (1976), de Jaime Camino; *Dolores* (1977), d'Andrés Linares; *Companys, Proceso a Cataluña* (1978), de José María Forn i Costa et *Siete días de enero* (1979), de Juan Antonio Bardem, *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, suscitèrent que les salles de cinéma qui osaient les projeter recevaient des menaces, des graffitis y compris quelques altercations. Non seulement les films qui révisaient le passé, les personnages historiques ou bien qui traitent de sujet

⁸⁷Ibid., AGA, caisse 42/03494. P. Miró, "Cartas al director: Puntualizaciones sobre *Cadáveres*", *El País*, 3-5-1983, page 12.

⁸⁸El Diccionario del audiovisual valenciano...ob. cit.

d'actualité, les films à caractère social souffrirent aussi ces avatars, comme la première œuvre d'Álvaro Forqué, *La tercera puerta* (1978).

Bien que notre hypothèse ne tourne pas autour de la censure exercée de la part de groupes violents aux salles de cinéma, il est intéressant pour le moins, d'avoir exposé quelques exemples et d'y réfléchir. Le fait que certains discours se tenaient dans les salles de cinéma au lieu de le faire dans des circuits « marginés » était objet de controverse politique.

D'une part c'est une démonstration d'un certain type de violence exercée durant la « pragmatique et pacifique » Transition. C'est aussi une preuve de continuation et de changement : nous pouvons constater la continuité dans l'action des groupes extrémistes, dans de nombreux cas non identifiés et avec une claire idéologie réactionnaire, qui refusent la projection de certains discours à l'écran et ne doutent pas à utiliser la violence pour éviter que les films, qui autrefois étaient proscrits, puissent voir le jour ; on peut apprécier le changement dans le fait que, malgré les menaces et les contraintes souffertes, ces films sont projetés, d'une pire ou meilleure manière, dans les salles de cinéma.

Il faut aussi souligner ici le rôle des citoyens qui, malgré l'effroi que pourrait infliger la connaissance de ces attaques, surmontaient la peur et assistaient aux sessions où se projetaient ces films. Ceci est extrêmement important pour deux raisons : la première, car c'est un symbole de résistance contre ce genre d'actes et cela montre que certaines choses étaient en train de changer dans le pays ; la deuxième, mais non moins importante, c'est que sans audience le cinéma ne subsiste pas ; et être public de ce genre de production impliquait le fait de les appuyer, et de promouvoir implicitement à ce que ces films survivent et soient favorisés. Nous ne devons pas sous-estimer la prépondérance du spectateur, qui est le sujet récepteur et qui influe décisivement pour appuyer ce genre de cinéma.

Conclusions

Une fois ce travail de recherche effectué, il est temps de vérifier si les hypothèses avancées au départ se sont avérées exactes. Dans cette conclusion, nous devons vérifier le niveau de réalisation des objectifs proposés. Pour cela, nous présentons les principales conclusions tirées.

Concernant le contenu dissident des films que nous avons analysés, il faut souligner qu'il est essentiellement politique. Les films de notre corpus, bien que présentant des métrages différents et appartenant à des genres distincts critiquent la remise en cause du *statu quo* qui se construisait à l'époque de leur production : la Transition (1975-1982). Malgré le Royal Décret 3071/1977, ces films continueront d'avoir des problèmes administratifs et économiques. Ces difficultés sont dues au fait que

ces films abordent des sujets désagréables pour le pouvoir car celui-ci n'a pas encore eu le temps ou la volonté de les traiter. Ces sujets présentent des contextes chronologiques différents. En premier lieu, à travers la représentation d'un passé qui semble être un miroir du présent et qui montre des revendications d'une autre époque qui n'ont pas disparu aujourd'hui, remettant en doute un système insuffisant et une démocratie incomplète. Ces affirmations de type nationaliste (du point de vue basque et catalan) et critiquent l'oppression et la torture exercées par les forces de l'ordre public, comme on peut le voir dans *La ciudad quemada*, *Estado de excepción* et *El proceso de Burgos*, tout en donnant une autre vision du phénomène du terrorisme de l'ETA dans ces deux derniers. Concernant ce dernier film, nous observons que le problème ne réside pas dans le fait de parler de l'ETA, mais dans l'approche qui est donnée à ce sujet. En deuxième et dernier lieu, la représentation d'un présent dans lequel il n'y a pas de changement réel dans le système, mais plutôt une continuité comme dans le cas de *Después de...* et, de manière métaphorique, dans le cas de *Con uñas y dientes* et *Cada ver es*. Cela se reflète dans les films sous différentes approches : la persistance au pouvoir des anciens membres du Régime, la situation alarmante de différents secteurs de l'économie, la violence et la perte de la mémoire historique collective. Malgré le fait que dans cette période il y ait une forme de libéralisation du genre cinématographique politique, il y a encore des sujets tabous et les films qui osent en parler en souffrent.

Lorsque l'on considère l'évolution de la censure à cette période, nous sommes confrontés à un problème terminologique puisque la censure des films est officiellement abolie le 1er décembre 1977, avec la publication du Décret Royal 3071/1977. À partir de ce moment, nous identifions alors le phénomène que nous avons baptisé *cryptocensure*. Nous concluons que le Décret Royal 3071/1977 a représenté une avancée pour le cinéma espagnol en termes de censure car il encourage les cinéastes, d'une part, à aborder certains sujets et, d'autre part, à affronter le domaine bureaucratique. En ce sens, il y a moins d'obstacles et les lourdes procédures administratives sont réduites, bien que cela ne signifie pas qu'elles soient exemptes d'obstacles. Nous devons différencier les obstacles administratifs en termes quantitatifs et qualitatifs. Ainsi, le simple fait que les formalités administratives soient réduites n'implique pas nécessairement que le film rencontre moins de difficultés pour être vu par le grand public. Pour les films les plus politiquement dissidents, il y a un avant et un après ce Décret Royal dans le *modus operandi* spécifique de la censure, mais pas dans son essence même. C'est pour cette raison que nous concluons que l'Administration passe de l'application de la censure *de iure* à la censure *de facto*, en réalisant une véritable ingénierie de la censure qui implique une évolution et une amélioration continue de son application tout au long de la Transition. Ainsi, pendant

cette période, il existe une coexistence entre la censure et la *cryptocensure*, certains films sont même victimes des deux à la fois.

En ce qui concerne l'appréciation de l'influence des agents que nous considérons comme des censeurs (politico-administratif, économique et autocensure), nous avons déterminé que ces derniers sont les trois pointes d'un même triangle : l'agent politico-administratif serait situé au sommet de ce triangle : ses normes et les évaluations faites par l'Administration irradient vers les deux autres pointes, et peuvent les influencer. De la même manière, les deux autres pointes interagissent aussi car l'agent économique influe aussi parfois sur l'autocensure. Nous observons donc comme tous les côtés de ce triangle peuvent devenir interconnectés.

Nous concluons donc en définissant le terme *cryptocensure* comme un mécanisme par lequel une fonction de censure subtile est exécutée et commence à fonctionner (fondamentalement) après l'abolition officielle de la censure au cinéma par le biais d'un réseau invisible agissant à partir d'agents politico-administratifs, économiques et d'autocensure. Ce phénomène révèle avant tout des raisons idéologiques et économiques.

Dans le cas de l'agent politico-administratif, nous avons observé que l'Administration réduit ostensiblement les restrictions légales dans le domaine cinématographique, sans que cela ne soit un obstacle au maintien d'un contrôle strict sur ce domaine. L'action de censure est camouflée par des mécanismes tels que l'autorisation de diffusion (initialement, car cela changera par la suite), la classification du public et le type de salle qui laissent une large marge de discrétion administrative, les retards, l'incertitude et l'insécurité générés par l'Administration lorsqu'elle met en garde contre la possibilité de délit de la part des films. Une caractéristique inhérente à la *cryptocensure* est le fait que l'Administration nie à tout moment et par différents moyens l'exécution de tout type de censure. Du point de vue politique, ce n'est pas seulement le gouvernement qui exerce des pressions par le biais des lois : comme nous l'avons montré, il y a aussi des partis politiques qui exercent leur influence.

Dans le cas de l'économie, on opère à partir de deux domaines : le public et le privé. Dans le domaine public on utilise l'outil de protection de l'État pour exclure les films de subventions. Dans le privé, les sociétés de production coupent des scènes au montage et réalisent des changements dans les films; les distributeurs pour leur part, négligent leurs fonctions pour certains films, puisque l'intérêt pour ces derniers cache d'autres intentions commerciales, comme par exemple l'obtention de licences de doublage pour les films étrangers. Dans le cas des exploitants de salles, certains refusent même de montrer des films.

Pour ce qui est de l'autocensure, parfois conséquence des deux agents précédents, elle fonctionne également de manière autonome et on constate que c'est l'auteur même qui la réalise par précaution quand il s'agit d'aborder certains thèmes sensibles.

Pour finir, nous avons exposé que l'analyse du dernier film du corpus, *Cada ver es...* (1981), d'Ángel García del Val, pourrait ouvrir la voie à un nouveau point d'investigation : la censure pendant la période démocratique qui commence le 28 octobre 1982 avec le premier gouvernement de Felipe González. Ce ne sera pas le seul épisode de ce type en pleine démocratie en Espagne. En 1986, TVE a supprimé la retransmission dans laquelle le chanteur-compositeur-interprète Javier Krahe a chanté *Cuervo ingenuo*, une critique de la politique du PSOE pointant du doigt l'entrée controversée de l'Espagne dans l'OTAN, contre laquelle le parti socialiste avait toujours manifesté une opposition farouche pendant le gouvernement de l'UCD. Après avoir remporté les élections le 28 octobre 1982, le PSOE a changé son fusil d'épaule et a demandé aux Espagnols de dire «OUI» à l'OTAN dans un référendum.

Par ailleurs, on pourrait aussi comparer les effets de la censure et de la *cryptocensure* sur le cinéma en Espagne et dans d'autres pays européens et démocratiques. En effet, on estime que l'Europe avait censuré dans plusieurs pays dans les années 60 et 70. Dans les pays scandinaves, le pays le plus conservateur était la Norvège qui avait une censure locale très active : 80 % des salles étaient la propriété des municipalités, qui subissent la pression des collectives locales. La Suède disposait d'un organisme central de censure indépendant du gouvernement. Si bien que s'il y avait une quasi totale liberté concernant les problèmes sexuels, il y aura sévérité en matière militaire et en matière de violence. Au Danemark, depuis 1969 il y'a plus de censure à l'égard des plus de 16 ans. En France on constate aussi une censure dans le but de sauvegarder l'image de la république française : *Le petit soldat* (1960), de Jean Luc Godard, qui était une critique du colonialisme français. Aussi *Le chagrin et la pitié* (1969), de Marcel Ophus, a eu des problèmes de censure car l'œuvre allait à l'encontre de l'image de « la France résistante » imposée par Charles de Gaulle. Peu de temps après, le même réalisateur avait des problèmes de censure pour son film *The memory of Justice* (1976), puisqu'il faisait une comparaison entre la conduite des nazis et le comportement des Français en Algérie. Alors, on estime qu'on pourrait ouvrir un nouveau champ d'investigation plus globale sur la censure en l'Europe.

Ces situations ne sont pas seulement du siècle dernier et ne viennent pas exclusivement de la sphère publique : nous trouvons actuellement des situations de censure dans la sphère privée relayées non seulement par les réseaux sociaux sous forme de reportage, mais aussi par la presse. Les fameux pactes du silence, imposés pendant la Transition, semblent avoir atteint le 21e siècle et le septième art, c'est une manière

métaphorique de dire que l'Espagne s'est construite et continue de se construire à partir du silence. Cependant, même si on tente de mettre des barrières à la créativité, à l'art et à la liberté d'expression, ils finissent toujours par trouver un endroit pour naître, grandir et s'épanouir.