

Le cinéma espagnol n'existe pas Vive les cinéastes espagnols !

Philippe CASTELLANO

Résumé

Pendant les vingt années qui vont suivre la dictature franquiste, le cinéma espagnol va connaître des changements structurels qui vont modifier profondément la production et la distribution des films. Ces bouleversements vont permettre à une nouvelle génération de cinéastes de présenter des œuvres qui abordent des thématiques nouvelles, reflétant les préoccupations, les évolutions et les contradictions d'une société qui change rapidement.

Mots-clés: dictature franquiste, cinéma espagnol, société, production, distribution, films, cinéastes, évolution, contradictions.

Abstract

During the twenty years following Franco's dictatorship, spanish cinema experienced structural changes that deeply modified the production and distribution of films. These disruptions allowed a new generation of filmmakers to present works that address new thematic, reflecting the concerns, the evolutions and the contradictions of a fast changing society.

Keywords: Franco's dictatorship, spanish cinema, society, production, distribution, films, filmmakers, evolution, contradictions.

À partir de la Transition démocratique (le général Franco meurt en 1975) le cinéma réalisé en Espagne a été un des éléments importants parmi les changements rapides et fondamentaux qui ont bouleversé la société espagnole ; en intervenant non seulement comme agent mais aussi comme révélateur de faits de société nouveaux qui ont accompagné le processus. De nombreux films sont apparus alors comme donnant à voir les évolutions des valeurs, des comportements, des regards portés sur la vie quotidienne et sur des personnages marginaux jusque-là ignorés dans le cinéma de la péninsule.

Cependant, avant d'être un art et un moyen de communication, le cinéma est d'abord une activité économique régie par des impératifs de rentabilité qui s'imposent à tous les protagonistes et ce secteur de l'économie a connu en Espagne une mutation profonde à partir des années 1980.

Le premier élément qui a été perçu par tous, du metteur en scène au spectateur, fut la baisse du nombre de salles de cinéma durant ces années :

1980 : 4 000 1985 : 3 109 1988 : 1 882 1990 : 1 802¹.

1. M. A. HUERTA FLORIANO, *Análisis fílmico del cine español. 60 películas para un fin de siglo*, Salamanca, Caja Duero, 2006.

Cette hémorragie va s'accompagner d'une mainmise des multinationales nord-américaines qui contrôlent plus de 80 % de la distribution, ce qui leur permet de favoriser l'omniprésence du cinéma «made in USA» sur les écrans espagnols. Cette baisse considérable du nombre de salles s'accompagne également d'un changement important dans la consommation de biens culturels puisque, dans le même temps, le nombre de vidéo-clubs explose :

1980 : 300 1988 : 6 000 1992 : 6 500².

À cette disparition continue des lieux traditionnels de diffusion du cinéma correspond, mécaniquement pourrait-on dire, une forte diminution du nombre de longs-métrages produits en Espagne :

1980 : 110 1983 : 99 1985 : 76 1988 : 63 1990 : 42³.

C'est pour remédier à cette évolution catastrophique qu'après la victoire du parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE) aux élections législatives de 1982, la réalisatrice Pilar Miró fut chargée de préparer une réforme du cinéma espagnol afin de lui permettre d'exister en tant que cinéma national. En s'inspirant du système français, la loi qui va porter son nom, instaure un système d'avances sur recettes, crée une catégorie «Qualité spéciale» dont les films recevront le financement de 65 % de leur budget, veut favoriser la réalisation de films espagnols en autorisant la concession de quatre licences de doublage pour chaque film espagnol produit, décide de contrôler en partie le marché de la diffusion en accordant trois jours de projection de productions étrangères pour chaque jour de projection de film espagnol et avance un certain nombre d'initiatives destinées à encourager la promotion du cinéma espagnol⁴.

La conséquence de cette loi Miró est que 70 % des films produits alors en Espagne le seront avec l'argent public et les metteurs en scène deviendront dépendants des décisions de la commission chargée de distribuer les fonds. L'arbitraire et le favoritisme inhérents à ce mode de fonctionnement conduiront à la suppression de cette commission et le nouveau ministre de la culture, l'écrivain Jorge Semprún, nommé à ce poste en 1988, va adopter de nouvelles mesures destinées à libéraliser le secteur et à privilégier la logique commerciale en allégeant la fiscalité, en favorisant les accords de coproduction avec la Télévision espagnole et en réformant le système d'avances sur recettes.

La production de films espagnols reste faible avec 52 longs-métrages en 1992 et leur place dans le marché de consommation de biens culturels

2. J. E. MONTERDE, «Miradas hacia el cine español contemporáneo», in Burkhard POHL y Jörg TÜRSCHMANN (eds), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid ; Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

3. E. LAMEIGNÈRE, *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Séguier, 2003.

4. J.-C. SEGUIN, *Histoire du cinéma espagnol*, 1994 et M. A. HUERTA FLORIANO, *op. cit.*

est toujours précaire : en 1992 on trouve 9,6 % de films espagnols pour 76,1 % de films nord-américains et 14,1 % venant d'autres pays⁵.

C'est dans ce contexte difficile qu'est votée en 1994 une nouvelle loi de « Protection et d'Encouragement du Cinéma » qui réduit l'avance sur recettes, augmente les primes fixées à partir du nombre d'entrées, prévoit des aides pour les jeunes réalisateurs. C'est en 1994 également que s'ouvre l'École du Cinéma et de l'Audiovisuel à Madrid ; une telle structure n'existait plus en Espagne depuis la fermeture de l'École Officielle de Cinéma en 1973.

Grâce à ce nouvel environnement, la production de longs-métrages va suivre une courbe ascendante à partir de 1994 et marquer enfin le renouveau du cinéma espagnol avec 59 films en 1995, 82 en 1999 et 114 en 2002. Cette embellie doit cependant être nuancée car 36 % des films n'ont pas été distribués et 33 % n'ont pas eu de distribution internationale⁶.

Le nombre de salles repart lui aussi à la hausse à partir de 1997 et la généralisation des multiplexes permet de retrouver le niveau de l'année 1980 avec 1 254 sites soit 3 464 salles en 2000 et 1 233 sites soit 4 039 salles en 2002⁷. Cependant, là encore, cette belle progression est à analyser de plus près car si le nombre de spectateurs est passé de 11 à 20 millions par an entre 1995 et 2001, pendant le même temps les distributeurs indépendants espagnols ont peu à peu disparu au profit des multinationales déjà évoquées pour lesquelles la diffusion de films espagnols est seulement un quota à respecter tandis que leurs efforts portent sur les grosses productions nord-américaines. Parmi les dix premiers distributeurs, huit sont nord-américains et les huit premiers concentrent 80 % du marché de sorte que la part des films espagnols sur les écrans du pays n'était en 2002 que de 12 %⁸.

Le point positif généré par toutes ces mesures est l'apparition d'une nouvelle génération de réalisateurs ; si les premiers films représentaient 12 % de l'ensemble des films espagnols durant la période 1990-1995, ils en représentent 25 % durant la période 1996-2001⁹.

Un autre élément à prendre en compte dans cette rapide présentation des caractéristiques du cinéma espagnol est le rôle primordial que vont jouer les télévisions : nationale, régionales, à péage. La « guerre digitale » de 1998 entre les deux principaux réseaux, Vía Digital (TVE + Telefónica) et Canal Satélite Digital (Groupe PRISA/El País), s'est achevée par un rapprochement entre les deux entités devenues les premiers producteurs du cinéma espagnol, à hauteur de 45 %.

5. Dans le monde, seuls l'Inde, la Corée du Sud, la France et le Japon réussissent à contrecarrer Hollywood avec leur cinéma national.

6. F. PELEATO, « Le cinéma espagnol », *Positif*, n° 506, avril 2003.

7. E. LAMEIGNÈRE, *op. cit.*

8. En France la proportion était de près de 30 %, elle passera à 36,6 % en 2005 et à 45 % en 2006.

9. M. A. HUERTA FLORIANO, *op. cit.*

La réforme institutionnelle de 1978 qui crée les Autonomies (parlements et gouvernements régionaux) va avoir des conséquences importantes également dans le domaine du cinéma. Il y a d'abord l'intervention des télévisions régionales qui deviennent des protagonistes importants dans le développement du cinéma espagnol en étant partie prenante de coproductions et en achetant, comme les télévisions à péage, des droits d'antenne pour la diffusion ultérieure des films.

La création de festivals de cinéma, destinés à offrir une visibilité internationale aux films produits est également à mettre au crédit des Autonomies ainsi que la mise place de cinémathèques chargées de recueillir et valoriser les archives cinématographiques. Tout ceci montre que l'ensemble de la chaîne audiovisuelle, depuis la préservation d'une mémoire collective jusqu'à la création et à la diffusion de nouvelles œuvres, est considéré comme un élément important dans les mutations de la société espagnole dont les gouvernements des Autonomies ne peuvent se désintéresser, d'autant plus que les films peuvent être un véhicule idéal pour l'affirmation d'une langue et d'une culture propres comme c'est le cas pour la Catalogne, la Galice et le Pays Basque.

C'est donc dans une structure encore fragile, qui a connu plusieurs changements importants en peu d'années, qu'une nouvelle génération de cinéastes espagnols va pouvoir s'exprimer ; ses représentants acceptent et parfois revendiquent la dimension économique et commerciale du cinéma (droits d'antenne, subventions du gouvernement central et/ou des gouvernements régionaux, primes indexées sur billets d'entrée) et la considèrent davantage comme un défi à relever que comme un frein à leur statut de créateur.

Le premier élément à noter à propos de leurs œuvres est la diversité, l'absence de projet théorique commun. Si l'absence d'école de cinéma en Espagne de 1973 à 1994 peut expliquer en partie les références multiples nées d'une approche individuelle du cinéma, il faut y voir également l'adéquation entre la démarche des créateurs et l'évolution de la société où les projets communs, les programmes politiques, ont de plus en plus laissé la place aux valeurs individualistes.

Le deuxième élément est, là encore à l'instar du changement sociétal, que le poste de metteur en scène, rôle-clé dans la réalisation d'un film, soit occupé par des femmes qui souvent remettent en question l'habituel regard masculin et explorent des thématiques originales.

Le troisième élément à noter, qui a sans doute favorisé le succès international de certains films, est que la majorité des œuvres sont situées à l'époque actuelle et obtiennent une résonance immédiate chez des spectateurs partageant les mêmes références culturelles ou affrontant le même type de situation.

Le quatrième élément concerne le langage cinématographique dans lequel apparaissent les influences de la bande dessinée, du design, du clip vidéo, de la musique rock, de la science-fiction. Tout ceci souligne la porosité des frontières entre ces différents moyens d'expression et cette intertextualité est voulue et revendiquée par ces réalisateurs. Toujours à propos du langage cinématographique, il faut souligner la qualité technique remarquable de la plupart des longs-métrages. Cette virtuosité technique, associée à une certaine vitalité narrative a donc permis d'aboutir à des réalisations commercialement rentables et internationalement reconnues.

Parmi les cinéastes des années 1960, celles du «nouveau cinéma espagnol», seuls Carlos Saura et Mario Camus ont continué à réaliser des films.

Quelques cinéastes des années 1970, celles du «cinéma de la réforme», ont représenté des valeurs stables; on peut penser à Fernando Trueba, Fernando Colomo, Imanol Uribe, Bigas Luna, Ventura Pons.

Parmi les cinéastes des années 1980, celles des «années socialistes», Pedro Almodóvar reste la figure centrale, accompagné de Montxo Armendáriz, José Luis Cuerda.

Pour les années 1990 apparaissent de nouveaux talents: Julio Medem, Alejandro Amenábar, David Trueba, Gracia Querejeta, Iciar Bollain, Isabel Croixet.

Parmi les genres revisités par ces cinéastes on peut noter une préférence pour la comédie et le thriller. C'est dans les films documentaires, malheureusement très peu distribués en France, que les réalisateurs s'interrogent sur l'histoire – en particulier la Guerre civile et ses conséquences¹⁰ – et sur la société actuelle, à travers les questions politique et sociale comme J. Medem dans *La pelota vasca*, ou bien le film choral *Hay motivo* réunissant en 2004 les courts-métrages de 32 réalisateurs qui décident de protester contre la politique de José María Aznar.

Parmi les thèmes abondamment développés, il faut noter la place prépondérante de la famille¹¹; la famille comme lieu où passé et présent se télescopent, où la récupération de la mémoire sert à construire une identité; la famille comme lieu de tensions entre générations qui s'affrontent dans la provocation ou la violence et où les rôles traditionnels de l'homme et de la femme sont remis en question dans la recherche chaotique d'un nouvel équilibre.

Le cadre spatial de la plupart des films présente une culture urbaine majoritaire, caractéristique de la société espagnole moderne, avec une place prépondérante pour la capitale Madrid¹², souvent personnage

10. J. CORCUERA, *La guerrilla de la memoria*, 2002, 35mm, couleur, 67 min.

11. C. F. HEREDERO, A. SANTAMARINA, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Soc. Estatal Nuevo Milenio, 2002.

12. R. JUNKERJÜRGEN, «Cuando Nueva York imitó a Madrid. Perfiles de la capital en el cine español de los años noventa», in *Miradas locales, op. cit.*

à part entière comme dans certains films de P. Almodóvar, avec ses quartiers défavorisés ou branchés qui soulignent la solitude, les tensions inhérentes à toute grande métropole.

Souvent ce cadre permet aux cinéastes d'intégrer les problèmes de société dans leurs œuvres de fiction, comme B. Zambrano avec *Solas* (1999) qui évoque l'opposition des générations, I. Bollaín avec *Flores de otro mundo* (1999) qui s'intéresse à l'immigration des femmes sud-américaines, A. Mañas avec *El bola* (2000) qui dénonce la maltraitance des enfants, I. Bollaín avec *Te doy mis ojos* (2003) qui fait un réquisitoire de la violence domestique, P. Almodóvar avec *La mala educación* (2004) qui stigmatise la pédophilie, A. Amenábar avec *Mar adentro* (2004) qui revendique la possibilité de choisir une mort digne.

Tous ces films ont joué un rôle primordial dans la prise de conscience du public et ils ont déclenché d'intenses débats avec, comme dans le cas des deux derniers cités, la discussion du rôle de l'Église, souvent perçue en Espagne comme une institution rétrograde, déconnectée de la société réelle et de ses interrogations. La transgression des tabous, des habitudes, des idées reçues – qui est un trait commun à beaucoup de ces films – contraint souvent les spectateurs à une réflexion et à un questionnement qui prolongent la séance de cinéma.

Cette évocation rapide de quelques caractéristiques du cinéma espagnol permet de souligner les forces et les faiblesses de cette production culturelle face à la concurrence internationale. Sa force essentielle est la place prépondérante accordée à la jeunesse dans nombre de films, associée à un discours cinématographique inventif qui permet aux spectateurs des autres pays d'être à l'unisson des références culturelles utilisées par les metteurs en scène. Sa faiblesse est de souvent considérer la réalité à travers les stéréotypes venus de l'étranger, en particulier dans la représentation de la violence¹³.

Ces quelques notes ont voulu aussi montrer l'importance des facteurs économiques et institutionnels qui déterminent production et diffusion. On ne peut que souhaiter un meilleur environnement pour l'avenir du cinéma espagnol lui permettant d'augmenter production et diffusion, afin d'abord de ne pas rester outrageusement minoritaire dans son propre pays et, ensuite, d'être vu de manière régulière par d'autres publics européens.

13. D. SCHMELZER «La violencia enfocada: tres visiones cinematográficas españolas», in *Miradas globales*, *op. cit.*