

Vision du franquisme dans le cinéma d'auteur espagnol.

Convergence entre imaginaire et témoignage dans quatre films :
Cría cuervos, El Espíritu de la colmena, El sur et *Los motivos de Berta.*

LAPRA Dorian

Mémoire de Master 2

Rédigé sous la direction de M. Pierre ARBUS MCF, HDR

Session 21 Juin 2023

Membres du jury :

M. Philippe FORO MCF et M. Loïc Diaz Ronda Co-Directeur du festival Cinespaña

Université de Toulouse, UT2J, France

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Vision du franquisme dans le cinéma d'auteur espagnol.

Convergence entre imaginaire et témoignage dans quatre films :
Cría cuervos, El Espíritu de la colmena, El sur et *Los motivos de Berta.*

LAPRA Dorian

Mémoire de Master 2

Rédigé sous la direction de M. Pierre ARBUS MCF, HDR

Session 21 Juin 2023

Membres du jury :

M. Philippe FORO MCF et M. Loïc Diaz Ronda Co-Directeur du festival Cinespaña

Université de Toulouse, UT2J, France

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de recherche, monsieur Pierre Arbus, qui a accepté de diriger mon mémoire de recherche. Mais également pour ses conseils donnés et sa confiance accordée.

Je tiens également à remercier monsieur Loïc Diaz Ronda pour ses enrichissantes recommandations mais également pour son aimable acceptation à être membre de mon jury au même titre que monsieur Philippe Foro que je remercie également.

Aussi, je tiens à remercier madame Asun De La Villa pour ses précieux conseils prodigués tout au long de mon avancée. Je tiens également à la remercier, tout comme mon père, pour leur aide à la relecture.

Puis, je voudrais également remercier l'Université Toulouse Jean Jaurès pour m'avoir permis de réaliser ce mémoire de recherche.

Enfin, je voudrais dédier cette recherche à la mémoire du réalisateur Carlos Saura, décédé pendant la rédaction.

Sommaire

Introduction.....p.9

Première partie : Représentation de l'Espagne au cinéma

- 1.1. Brève histoire du cinéma espagnol
 - 1.1.1. Période de 1896 à 1955 : histoire et cinéma.....p.19
 - 1.1.2. Conversations de Salamanque : questionnement du cinéma..p.22
- 1.2. Un réalisme espagnol
 - 1.2.1 Une esthétique documentaire.....p.27
 - 1.2.2. Représentation de la diversité des quotidiens.....p.31
- 1.3. Thématiques de l'Espagne du régime à l'aune du *corpus*
 - 1.3.1. Premiers motifs récurrents.....p.38
 - 1.3.2. Motifs représentant le régime.....p.40

Deuxième partie : Une réalité soumise au regard de l'enfant

- 2.1. Esthétiques des représentations du regard de l'enfant sur le monde dans lequel il évolue
 - 2.1.1. Le regard intérieur.....p.47
 - 2.1.2. Le regard de l'enfant.....p.52
- 2.2. Interprétation du monde par un regard innocent
 - 2.2.1. L'enfant et le monde merveilleux.....p.57
 - 2.2.2. L'enfant tueur de l'ancien régime.....p.62
- 2.3. Une enfance en décalage
 - 2.3.1. L'intervalle.....p.67
 - 2.3.2. Le témoin.....p.70

Troisième partie : Dire l'histoire d'un point de vue contemporain aux événements

- 3.1. Construction de l'identité de l'enfant dans une Espagne meurtrie
 - 3.1.1. L'enfant comme portrait de l'auteur.....p.75

3.1.2. La figure de l'enfant.....	p.77
3.2. L'imaginaire dans le regard filmique porté sur l'histoire	
3.2.1. Le référent dans l'histoire de l'art.....	p.81
3.2.2. L'imaginaire symbolique dans l'histoire.....	p.85
3.3. Possibilité d'un travail de témoignage dans une histoire continue	
3.3.1. Archive et mémoire collective.....	p.91
3.3.2. Le film face à l'histoire qui s'écrit.....	p.95
Conclusion.....	p.101

Introduction :

Le régime franquiste est un régime autoritaire mis en place par Francisco Franco en 1939 suite à la réussite du coup d'état l'ayant opposé aux républicains et engendré la guerre civile espagnole. Le régime perdure jusqu'à la mort du dictateur en 1975. C'est une période qui a laissé une profonde empreinte sur l'Espagne, à un point tel que certains réalisateurs continuent aujourd'hui de la questionner. C'est le cas de Guillermo del Toro, qui a réalisé deux films sur ce sujet, *El espinazo del diablo* (*L'échine du diable*, 2001) qui traite de la guerre civile et *El laberinto del fauno* (*Le labyrinthe de Pan*, 2006) qui traite, lui, de la dictature et de la guérilla anti-franquiste en 1944 ; deux films usant du fantastique et de l'imaginaire de l'enfant pour aborder cette période.

« Une autre caractéristique de son cinéma est un attachant tissage entre une imagination sans limites et un contexte historiquement précis, deux composantes souvent opposées qui cohabitent néanmoins chez certains artistes ibériques. Cela le rattache à certaines tendances de la peinture du XX^e siècle, notamment au Pablo Picasso de Guernica, mais aussi à celui des Arlequins. Le souci de del Toro est celui de bien des artistes : une innocence rattachée à l'enfance face au mal tout-puissant, associé à un instant de l'Histoire ou du social. »¹

Cet extrait d'article issu de la revue *Positif* met en valeur deux éléments : D'une part, l'association de l'imagination sans limite, et du contexte historiquement précis. Cela se traduit dans les deux films précédemment cités par l'association de l'enfant et, d'un côté de la guerre civile dans *El espinazo del diablo* et d'un autre côté de l'année 1944 dans *El laberinto del fauno*. Et d'autre part, un héritage artistique ibérique, provenant de la peinture du XX^e siècle associée à l'héritage d'un cinéma ibérique des années 70, qui, pour faire face à une recrudescence de la censure a dû employer d'autres moyens pour traiter de son sujet comme la métaphore ou encore l'utilisation d'enfants au centre de l'intrigue. Cette figure de l'enfant qui porte un regard innocent sur une Espagne violente subissant le franquisme, est un élément que l'on retrouve notamment chez Víctor Erice dans *El espíritu de la colmena* (*L'esprit de la ruche*, 1973) sorti deux ans avant la fin du régime, qui use de la figure de l'enfant à des fins critiques envers le régime, dans une histoire se déroulant en 1940. De plus, cette figure est présente dans d'autres films du *tardofranquismo* et de la transition démocratique, notamment dans un cinéma d'auteur, qui relie cette question de l'imaginaire, au travers de l'enfant, à celle du témoignage d'une Espagne anti-régime, soit contestataire de la dictature. Nous entendons ici, par cinéma d'auteur,

1 VIVIANI Christian, « Les deux charlatans », *Positif*, n°732, Février 2022, p.26.

des films auxquels le cinéaste apporte une signature artistique lui étant propre. Dans le cadre du cinéma espagnol, nous pouvons considérer que le cinéma d'auteur entretient un lien fort avec une volonté engagée. Car le cinéma d'auteur s'oppose au cinéma de propagande ou plus largement au cinéma pro-régime de Franco. Aussi, dans *Le degré zéro de l'écriture*, le philosophe et critique littéraire Roland Barthes explique que le style va de pair avec l'artificialité. Pour atteindre une certaine justesse c'est un style neutre qui doit être préféré. Neutre ne signifie pas réaliste pour autant, au sens littéraire du terme, mais plutôt innocent, c'est ce qu'il appelle le degré zéro.² C'est pourquoi, l'œuvre de l'auteur peut s'inscrire dans l'histoire de l'art, et de ce fait dans une Histoire plus générale. Cet attrait pour un certain style neutre est un élément commun aux œuvres du *corpus* de films que nous allons étudier au sein de ce mémoire, composé de films réalisés par trois cinéastes différents. D'abord, Carlos Saura, qui est un réalisateur né en 1932 et diplômé de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)* en 1957 et réalisateur d'une quarantaine de longs métrages initiés avec *Los golfos (Les voyous, 1960)*. D'autre part, par Víctor Erice, qui est né en 1940, diplômé de *Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)* et qui a réalisé quatre longs métrages, dont le dernier *Cerrar los ojos (Fermer les yeux, 2023)* a été présenté en avant-première au festival de Cannes en 2023. Et enfin, José Luis Guerín, qui est né en 1960, il s'agit d'un réalisateur autodidacte qui a fait une dizaine de films. Ces trois réalisateurs ont en commun, dans leurs filmographies respectives le fait d'avoir fait le constat d'une Espagne à une certaine époque.

Bien qu'étant un moyen de contourner la censure, l'utilisation de cette figure de l'enfant pourrait laisser transparaître un quotidien espagnol de l'époque. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier un possible vécu sous le régime franquiste et cela à travers une étude esthétique. Pour l'historien Marc Ferro, il est possible d'étudier l'histoire par le cinéma en traitant ce dernier comme une source de témoignage : « Agent et produit de l'histoire, le film et le monde du cinéma entretiennent avec le public, avec l'argent, avec l'État, une relation complexe qui constitue l'un des axes de son histoire. »³ . Un film peut donc être un document de témoignage par sa propre existence, car il est le reflet de sa production et sa distribution et par conséquent de son époque. Ici par exemple, la fin de la dictature espagnole et la transition démocratique. Cela peut être rapproché de l'idée du sociologue et critique de cinéma, Siegfried Kracauer qui compare un écran de cinéma au « bouclier poli d'Athéna ».

2 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du seuil, 1953, p.109.

3 FERRO Marc, « Le cinéma au service de l'histoire », *CinémAction*, n°60, 1991, p.172.

« Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin. Comme tels, ils invitent le spectateur à les recueillir en soi et à intégrer ainsi dans sa mémoire le véritable visage de choses trop épouvantables pour être regardées dans la réalité [...]. [C]ette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fut peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder son reflet dans le bouclier »⁴.

Le cinéma pourrait alors jouer le rôle du bouclier en reflétant une réalité tout en renvoyant au spectateur une image métaphorique ou en rapport avec l'imaginaire. Il serait intéressant de mettre en valeur le quotidien, les mœurs et plus généralement un possible vécu de la période historique qu'est le franquisme. Cela à travers une étude des thèmes et de la mise en scène de films espagnols réalisés dans un contexte de censure et d'autocensure régie par un régime dictatorial, en les traitant comme sources de témoignages.

Il convient à présent de définir certains termes importants. Tout d'abord, la notion d'imaginaire. Jean-Paul Sartre dans *L'imaginaire* en donne la définition suivante :

« Il n'y a pas un monde des images et un monde des objets. [...] Les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont constitués par les mêmes objets ; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient. Ce qui définit le monde imaginaire comme l'univers réel, c'est une attitude de la conscience. »⁵

Bien que la définition de Sartre soit intéressante, nous déciderons de la compléter avec les études de Gilbert Durand pour qui l'imaginaire est universel aux humains. De plus l'image se définit comme un régime de symboles diurnes ou nocturnes.⁶ Ensuite, les deux principales périodes historiques que nous allons aborder. Le *Tardofranquismo*, qui est la période du régime s'étalant de 1969 à la fin du régime en 1975 et qui se caractérise par un retrait progressif de Franco aux rênes du pouvoir dû à la dégradation de sa santé, mais aussi par une recrudescence de la censure. Le *Tardofranquismo* fait suite au *desarrollismo*, la période de dictature libérale, où le régime tentait de s'offrir une image d'Espagne ouverte au monde, notamment par le biais du tourisme. La seconde période que nous devons définir est la Transition démocratique. Cette période historique commence à la mort du dictateur

4 KRACAUER Sigfried, *Théorie du film* (trad. Blanchard Daniel et Orsoni Claude), Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », Paris, 2010, repris in. Banda Daniel et Moure José (anthologie établie par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2011, p. 377-379.

5 SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2017.

6 DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Armand Colin, 2021.

en 1975, succédant donc au *tardofranquismo*. Mais si la date initiale de cette période est communément admise, la fin de la transition est changeante selon l'évènement désigné pour la délimiter, comme l'expliquent Bartolomé Bennassar et Bernard Bessière dans *Espagne histoire société culture*⁷, cela peut aller de 1981 à 1986. Face à la difficulté à baliser avec exactitude cette période, nous ferons le choix dans ce mémoire de définir la date du 14 janvier 1984 comme date marquant la fin de la transition démocratique, cette date correspondant à l'adoption de la « loi Miró »⁸. Cette loi mise en place par Pilar Miró, membre du Ministère de la Culture en Espagne de 1982 à 1985, vise à une modernisation du cinéma espagnol et de ses moyens de production. Aussi, pour définir le courant cinématographique du *corpus* étudié, nous nous accorderons sur une seule et même période historique, qui regroupe le *tardofranquismo* et la transition démocratique. En effet, ces films sortent à la fin d'une époque, dans une période de transition, d'une part avec la fin du régime commençant à se faire sentir puis avec la transition vers la démocratie du gouvernement lui succédant et aussi avec une période de transition artistique. L'art est envisagé d'une nouvelle façon, notamment avec la notion de postmodernisme développée à l'aube des années 1980 par Jean François Lyotard.⁹ Les films que nous étudierons s'inscrivent donc dans une idée de transition de par leur appartenance à cette période. C'est pour cette raison que transparaît une certaine esthétique commune au travers des films du *corpus* choisi. Il serait donc justifié d'une part, de définir la période cinématographique qui nous intéresse comme d'un cinéma d'idées anti-régime, bien qu'elles soient encore camouflées. Notre période d'étude commence donc en 1969 et se termine en fin d'année 1983. Et d'autre part, nous pouvons la définir comme courant esthétique aux vues de sa capacité à perdurer dans le temps, comme nous le montre la filmographie de Guillermo del Toro, de par son emprunt à cette esthétique.

Dans ce mémoire de recherche, nous nous attacherons à répondre à la problématique suivante : comment, Carlos Saura, Víctor Erice et José Luis Guerín, tentent-ils, par un recourt d'une part à la fiction et d'autre part à des enfants acteurs d'une lutte, durant le *tardofranquismo* et la transition démocratique, de résoudre une

7 BENNASSAR Bartolomé, BESSIERE Bernard, *Espagne Histoire Société Culture*, Paris, La Découverte, 2012, p.83.

8 HEITZ Françoise, *Pilar Miró vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Lettres et Civilisations Etrangères », 2001, p.68.

9 LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « critique », 1979.

crise ainsi que de représenter la réalité d'un vécu du régime franquiste dans un contexte de censure encore présente ?

Nous répondrons à cette problématique au cours d'un plan en trois parties. Nous commencerons par une étude de séquence représentative de nos trois parties. La séquence étudiée est celle des funérailles du père d'Ana dans *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura. La séquence débute à la treizième minute du film.

En premier lieu, il sera question de la représentation des quotidiens espagnols. Cette première partie fera l'étude d'une approche objective de la réalité par l'objet filmique. Dans la mise en scène, cela se manifeste par une approche semblable au documentaire. Cela s'exprime premièrement par la caméra portée dans le plan d'ouverture de la séquence, suivant la descente des escaliers des protagonistes jusqu'au cercueil. La caméra portée peut ici évoquer la possibilité de suivre l'action et la possibilité de capter l'imprévu. Nous approfondirons cette étude au travers des séquences d'autres films du *corpus* au cours de notre première partie. De plus, à plusieurs reprises des travellings optiques sont réalisés, dans la descente des escaliers isolant Ana et Irene avant de revenir en plan américain afin de récupérer l'action dans son intégralité. Ou encore lorsqu'Ana avance vers le cercueil, de nouveau, un travelling optique est réalisé, isolant la petite fille et la replaçant au centre de l'action. Enfin, un chandelier électrique apparaît dans le cadre, objet pouvant paraître anodin, mais relevant bien d'une esthétique du documentaire. C'est une source lumineuse apparaissant délibérément dans le cadre, exprimant l'idée d'une certaine authenticité ou de vue prise sur le coup liée à l'idée de caméra portée pouvant être plus mobile et suivre plus facilement l'action et qui aurait laissé cette source de lumière apparaître dans le cadre. Nous reviendrons sur cet élément dans la première partie à travers l'étude d'une séquence de *El Espíritu de la colmena*.

En second lieu, il sera question de la réalité soumise au regard de l'enfant. C'est à dire, cette fois-ci une vision subjective de la réalité, les choix de mise en scène dévoilant au spectateur une réalité vue par un enfant. La séquence s'ouvre sur un travelling horizontal d'Ana et sa sœur, Irene, qui descendent les escaliers, suivit d'un panoramique présentant le salon, lieu où se déroulent les funérailles. Au plan suivant, la caméra qui se situait à hauteur des adultes est à présent à hauteur des yeux d'Irene. Cet effet est récurrent aux films de notre *corpus*, c'est pourquoi nous l'étudierons plus en détail au cours de notre seconde partie, notamment au cours d'une séquence du film *Los motivos de Berta* (José Luis Guerín, 1984). Aussi, dans

le panoramique suivant Ana, comme la caméra est à hauteur d'enfant, nous ne voyons presque qu'exclusivement des militaires, leurs costumes rendant leur présence oppressante, concordant avec la vision qu'un enfant peut avoir d'eux. S'ensuit un plan poitrine d'Ana, à sa hauteur, l'isolant de sa tante dont on ne voit que ses mains sur ses épaules. La caméra effectue ensuite, le même panoramique que pour Irene pour suivre et isoler Ana, passant donc à sa hauteur, toujours avec les mains de sa tante sur ses épaules. Puis après l'entrée dans le champ dans un plan subjectif, de la grand-mère handicapée, la caméra effectue un panoramique vertical la plaçant ainsi à hauteur des yeux d'Ana. Ensuite, Ana se réfugie derrière le fauteuil roulant de sa grand-mère, la petite fille de neuf ans est placée au même niveau que sa grand-mère par la caméra, nous dévoilant ainsi une certaine complicité en opposition avec tous les adultes apparus depuis le début de la séquence. Enfin la séquence se termine par l'arrivée de la femme qu'Ana a vu sortir de la chambre de son père après sa mort, dans un plan taille subjectif en contre-plongée. Dans le contrechamp de ce plan, l'angle de la caméra est toujours situé au niveau des yeux d'Ana et non en plongée, nous signifiant que la séquence nous est montrée par le ressenti de la petite fille. Il y a ensuite de nouveau un plan sur la femme en plan taille puis un travelling optique resserre le cadre en gros plan, isolant la femme du reste des invités. Puis le contrechamp sur Ana subit le même travelling optique, sauf que la jeune fille est cachée à moitié derrière sa grand-mère qui est elle-même à moitié cachée par l'amorce d'un militaire, plongeant le tiers gauche de l'image dans le noir, appuyant la subjectivité du regard de l'enfant sur cette séquence. Notre seconde partie partie étudiera plus en profondeur comment cette subjectivité transparait à l'image et comment sont exposés les rapports de forces entre les personnages.

Enfin, la dernière partie traitera du fait de dire l'histoire tout en étant contemporain aux événements. Cette partie abordera principalement le témoignage du film sur une réalité. Ici, l'idée majeure réside dans les deux points précédents, un film de fiction, semblable à l'idée de subjectivité, par sa mise en scène, ses choix de décors ou encore d'accessoires. Cela se voit dans cette séquence par la présence des médailles des militaires. Un plan rapproché en plongé sur le père fait le choix de laisser apparaître ses médailles dans le bord droit du cadre dont nous pouvons identifier certaines par leurs couleurs et leurs formes. Le père porte une médaille rouge et blanche que nous pouvons supposer être la « *Cruz con distintivo rojo* » et une autre verte et jaune semblable à la « *Medalla de Sufrimientos por la Patria* ».

Même si cela n'est pas explicité dans la scène ce sont des détails qui contextualisent un peu plus le film, car nous pouvons émettre l'hypothèse qu'au moment où le film a été tourné, ce genre de détail étaient compris par une majorité de spectateurs espagnols ; le film ayant été tourné en 1975 à la toute fin du régime. Aussi, un autre point important réside dans le fait d'avoir réalisé le film ; dans l'acte de faire un film en 1975 avec pour toile de fond le régime franquiste, malgré la censure toujours présente. Nous aurons l'occasion de traiter en troisième partie de *El espíritu de la colmena* réalisé par Víctor Erice en 1973, à un moment où Franco n'était pas encore publiquement mourant. De plus le fait que nous suivions une enfant comme vecteur du film est important, car en plus de porter un regard innocent sur le régime, l'enfant est un futur adulte, symbole de possibles changements à venir. C'est un des sens que l'on peut donner au plan subjectif dans lequel Ana regarde son père dans le cercueil. La mort du militaire concordant avec la mort du dictateur, survenue quelques mois plus tôt. Nous pourrions comparer la manière dont cet enfant porteur de changements est mis en scène dans les différents films de notre *corpus*.

Première partie : Représentation de l'Espagne au cinéma

1.1. Brève histoire du cinéma espagnol

Période de 1896 à 1955 : histoire et cinéma

Il est dans un premier temps important de revenir à l'enfance du cinéma en Espagne et de suivre son évolution afin de saisir l'héritage dans lequel les films de notre *corpus* s'inscrivent.

La genèse du cinéma espagnol se trouve dans l'arrivée du cinématographe dans le pays. Il est présenté dès le mois de mai 1896 à Madrid et il connaît rapidement un succès, notamment auprès de la famille royale. Le premier film espagnol est réalisé en octobre 1896 par Eduardo Jimeno Correas, *Salida de la misa de doce en la iglesia del Pilar de Zaragoza*, est un court-métrage de dix secondes, composé de deux plans d'ensemble montrant la sortie de l'église. Le premier film de fiction est tourné l'année suivante par le cinéaste catalan Fructuós Gelabert : *Riña en un café*, un film de trente secondes montrant une bagarre puis la réconciliation à la terrasse d'un café en plan-séquence. Par la suite, le cinéma continue de se développer même si aujourd'hui il ne reste que peu d'archives des débuts du cinéma espagnol. Il resterait aujourd'hui environ dix pour cent d'archives du cinéma d'avant la guerre civile.¹⁰ Barcelone est alors l'épicentre du cinéma espagnol avec parmi ses figures le cinéaste Segundo de Chomón, connu comme le cinéaste espagnol des effets spéciaux et dont les réalisations peuvent être comparées à celles de Georges Méliès dont il était concurrent lorsqu'il travaillait chez Pathé. Segundo de Chomón est probablement l'un des premiers cinéastes espagnols à avoir mis en scène l'imaginaire, comme dans *Superstición andaluza* (*Superstition andalouse*, 1912) en se servant de techniques de surimpression et de stop motion pour faire apparaître des monstres dans une rêverie qui démarre lors d'une rencontre en extérieur. Notre *corpus* s'ancre donc dans une tradition du cinéma espagnol de l'imaginaire. En ce sens il est intéressant d'étudier le réel face à l'imaginaire dans *Superstición andaluza* et le passage de l'un à l'autre.

Superstición andaluza est un film de dix minutes colorisé à la main. Le film s'ouvre sur un plan moyen fixe d'un homme et une femme se côtoyant en terrasse jusqu'à l'arrivée d'une gitane venant mendier puis qui repart. Après cela c'est au tour de l'homme de quitter le cadre et cela toujours dans le même plan fixe. Après un carton annonçant que Juanita, la jeune femme, est dans ses pensées, elle s' imagine que la mendicante se venge. S'ensuit un travelling avant sur le visage de Juanita de

¹⁰ GUBERN Román et al, *Historia del cine español*, Madrid, CATEDRA, coll. « Signo e Imagen », 2005, p.11.

face terminant en gros plan, puis un fondu enchaîné sur la mendicante en plan moyen pendant que le plan disparaissant sur Juanita effectue un travelling arrière. Dans ce film, la réalité et l'imaginaire sont donc clairement délimités et le passage de l'un à l'autre en plus d'un carton est identifiable par un effet de caméra et de montage.

Dans les années 1920, le cinéma espagnol commence à se forger une identité propre en réalisant des films héritant de la culture hispanique : des adaptations littéraires et la mise en scène de zarzuelas. La zarzuela est initialement un genre théâtral musical espagnol apparaissant au XVII^e siècle. En parallèle, un autre genre prend de l'importance sous la dictature du général Primo de Rivera, le film historique, créant un premier élan de nationalisme dans le cinéma hispanique. Les années vingt sont aussi la décennie d'apparition d'une avant-garde avec comme figure iconique Luis Buñuel réalisant avec Salvador Dalí en 1929 *Un chien Andalou*, un film surréaliste. L'année précédente Luis Buñuel était scénariste et assistant de Jean Epstein sur le film *La chute de la maison Usher* (1928), la même année il cofonde à Madrid le premier ciné-club espagnol.

Dans les années trente, sous la Seconde République, le cinéma connaît un premier âge d'or. Cela est en partie permis par les missions pédagogiques mises en place par le gouvernement républicain et ayant pour but d'apporter dans les zones les plus reculées et les plus rurales du pays des œuvres culturelles ; et parmi celles-ci le cinéma. C'est également une période propice au documentaire. Luis Buñuel ouvre la voie avec *Las hurdes, tierra sin pan* (*Terre sans pain*, 1932) où il y fait le constat de la misère des habitants de cette région située au nord de l'Estrémadure. Mais le documentariste le plus prolifique de cette décennie est Carlos Velo avec douze documentaires réalisés entre 1934 et 1939. Intéressons-nous à son premier documentaire *Almadrabas* (Carlos Velo, 1934), plus particulièrement à la séquence de la pêche.

La séquence s'ouvre sur un travelling arrière en plan rapproché sur des vagues dans l'océan délimité par des filets. Le travelling n'est pas stable, le cadre monte et descend au rythme des vagues. Les plans suivants sont des plans d'ensemble qui montrent des pêcheurs sur leurs barques en train de ramer. Le second de ces plans, nous présente deux barques avec sur l'une d'elle, au premier plan, un homme à la droite du cadre. Le mouvement des vagues qui fait osciller son bateau fait aussi osciller celui sur lequel est placée la caméra, faisant ainsi entrer et sortir successivement l'homme du cadre malgré les recadrages de la caméra. Plus tard dans

la séquence, cela se reproduit sur un plan d'ensemble où les pêcheurs tirent leurs filets sur leurs barques. À cause du mouvement des vagues, ils opèrent une sortie de champ par le haut du cadre avant de revenir dans le champ. La caméra semble dans cette séquence être dépassée par son lieu et son sujet, en combat permanent pour maintenir de l'ordre dans le cadre. Il se dégage ainsi une attestation du réel par le rapport entre l'environnement et le cadre. Ce cadre oscillant induit non pas la violence de la pêche, mais la difficulté que représente cette dernière en milieu hostile. La voix-off de cette séquence, quant à elle, ne mentionne à aucun moment la difficulté de la tâche. Elle est descriptive et donne des informations sur le poisson. Après cette séquence, le reste du documentaire se déroule au port de la ville et traite de la préparation du poisson jusqu'à sa vente en conserve. Ces actions sont filmées en majorité en plan fixe cadrées en plan moyen ou taille, contrastant avec la séquence de la pêche. La caméra dans cette séquence atteste en un sens de l'objectivité du film sur le quotidien des pêcheurs car même elle ne peut continuer de filmer comme elle le faisait jusque-là, puisqu'elle subit les contraintes du lieu. Cette mise en scène du réel par Carlos Velo nous montre donc l'héritage dans lequel se place notre *corpus*.

Du dix-sept juillet 1936 au premier avril 1939, l'Espagne connaît une guerre civile opposant le camp républicain au camp franquiste. Les républicains produisent deux-cent-vingt documentaires contre trente deux pour le camp franquiste.¹¹ Les républicains sont divisés en plusieurs mouvements idéologiques réalisant leurs propres films : le gouvernement de la république fonde le ministère de la propagande, les anarcho-syndicalistes avec la Confédération Nationale du Travail (CNT) majoritaires à Barcelone fondent le Syndicat unique des spectacles publics (SUEP), les communistes avec le Parti Communiste Espagnol (PCE) créent la société Film Popular ou encore la Généralité de Catalogne ou les Editions antifascistes.¹² Ces films ont pour point commun d'être en majorité des documentaires ou reportages de propagande sur la guerre. De plus, à l'international, des films sont tournés en faveur du camp républicain comme *Espoir, sierra de Teruel* (André Malraux et Boris Peskine, 1938) ou *Spanish earth (Terre d'Espagne)*, Joris Ivens, 1937) financés par une association de soutien à la république espagnole. En face, les franquistes ne se sont pas immédiatement intéressés au cinéma. Si bien que de 1936 à 1938 seuls sept films avaient été tournés par la Phalange. La guerre se finit par une victoire du camp

11 SEGUIN Jean-Claude, Histoire du cinéma espagnol, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1994, p.30.

12 LARRAZ Emmanuel, Le cinéma espagnol des origines à nos jours, Paris, Les éditions du cerf, coll. « 7e art », 1986, p.83 à 89.

franquiste et l'arrivée au pouvoir du dictateur Francisco Franco en avril 1939 après la capitulation de la capitale.

Avec la dictature, le cinéma espagnol évolue, de nombreux artistes s'exilent et le cinéma produit en Espagne est en accord avec les idéaux du régime, car il est soumis à la censure. Après une période propice au documentaire durant la guerre civile, c'est à présent la comédie qui devient le genre le plus en vogue permettant d'oublier la tragédie (voir annexe 1). Après les comédies, ce sont les films historiques et de guerre qui connaissent le plus de succès avec des sujets allant du siècle d'or espagnol jusqu'à la guerre civile. Aussi, dès le début du régime apparaît la censure, les films sont une première fois censurés dès le scénario par une commission puis une seconde fois lorsque le film était achevé, sans que les critères de censure ne soient connus. Enfin, les seuls documentaires qui pouvaient être réalisés étaient ceux du *Noticiarios y documentales cinematográficos* (NO-DO) qui avait le monopole de la réalisation des actualités cinématographiques avec ses reportages et documentaires diffusés toutes les semaines dans les salles de cinéma. La propagande va même plus loin, Franco a écrit lui-même, sous le faux nom de Jaime de Andrade, les prémices du scénario de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). L'État franquiste a donc dès ses débuts pris le contrôle de toutes les productions cinématographiques tant dans le domaine de la fiction que du documentaire par la censure et le monopole.

Conversations de Salamanque : questionnement du cinéma

Au cours des années 1950, un changement s'opère dans la politique du régime : c'est la fin de l'isolement politique du régime. C'est dans ce contexte qu'en 1951 un nouveau ministère est créé, le *Ministerio de información y turismo* (le Ministère de l'information et du tourisme). C'est de ce ministère que dépend à partir de cette année le cinéma. L'année suivante est créée la *Junta de clasificación y censura de las películas* qui est chargée de classer les films dans six catégories afin de leur attribuer des subventions. Les premières catégories sont les « films d'intérêt national » et perçoivent 50 % du budget du film en subvention et les dernières catégories sont les « films de 2^e catégorie B » qui ne reçoivent que 25 % de subventions et les « films de 3^e catégorie » qui ne perçoivent aucune subvention. En plus de permettre à l'État d'avoir un regard sur les productions du pays, cela

encourage à produire des films qui sont en accord avec les valeurs du régime car les dernières catégories ne permettent pas aux films de rentrer dans leurs frais.

Les années 1950 marquent aussi l'arrivée d'un nouveau courant dans le cinéma espagnol : les films influencés par le néoréalisme italien. Bien que les premiers films néoréalistes italiens soient sortis en Espagne dès 1945, les œuvres les plus connues comme les films de Rossellini ou de Vittorio de Sica ne sont en revanche, elles, pas importées. Nous pouvons considérer *Un hombre va por el camino* (*Je suis un vagabond*, Manuel Mur Oti, 1949) qui a reçu le titre de « premier film néo-réaliste espagnol » par la revue *Radiocinéma* comme le point de départ de ce mouvement en Espagne. Au départ, l'aspect néoréaliste de ces films provient majoritairement du tournage en extérieur, contrastant avec les films historiques de la décennie précédente qui étaient plutôt faits en studio, réservant le tournage extérieur au documentaire, c'est à dire au NO-DO. Un des premiers films évoquant le plus des aspects peu traités de la réalité du peuple espagnol l'époque est *Segundo López, Aventurero Urbano* (*Segundo López, aventurier urbain*, 1952) d'Ana Mariscal, l'une des rares réalisatrices de l'époque. L'un des films les plus marquants au départ de ce mouvement, et antérieur de peu au film d'Ana Mariscal, est *Surcos* (*Les déracinés*, 1951) réalisé par le phalangiste José Antonio Nieves Conde qui aborde lui aussi les réalités sociales du pays au travers de l'exode d'une famille de fermiers venue s'installer dans la capitale. Bien qu'évoquant une réalité sociale, le film prend soin de ne pas en évoquer les causes. *Surcos* devait être censuré dans un premier temps sous la volonté des élites conservatrices pour son sujet mais la censure, elle, le classa finalement comme film d'intérêt national.

Analysons une séquence de *Surcos*, la séquence de l'usine qui commence à la cinquante deuxième minute du film. Le père de la famille vient de décrocher un emploi à l'usine. La séquence s'ouvre sur un panoramique en plan moyen suivant l'entrée du père avec une brouette puis présentant le reste de l'usine en plan d'ensemble. Ensuite, une série de plans rapprochés et débullés exposent les ouvriers travaillant avec les machines, pouvant faire comprendre une sorte de malaise chez le fermier face à l'industrialisation et au travail à la chaîne. Le plan suivant est de nouveau un panoramique moyen suivant le père qui pousse sa brouette et qui dépose le charbon. Après cela, le père en sueur se retourne et un raccord regard sur un ouvrier en plan américain placé au centre du cadre buvant de l'eau nous signifie que le père n'en peut plus, ce que nous confirme le contrechamp du père en gros plan

serré en bas à droite du cadre s'essuyant le front. Ensuite, revient le contrechamp sur l'ouvrier finissant de boire puis un plan américain avec un léger panoramique en contre-plongée sur le père repartant avec sa brouette suivi de nouveau par un plan américain en panoramique du père passant avec sa brouette et à qui on demande d'aider les ouvriers. Puis dans un contrechamp, le plan est divisé en deux, à gauche les ouvriers et à droite la machine, tout deux donnant forme au morceau de métal. Mais là où les ouvriers ont du mal à maintenir le morceau de métal en place, la machine le frappe sans faillir. Ensuite, un plan serré, en contre-plongée et débullé nous montre le fermier à bout, titubant, puis un plan serré de la machine frappant le métal avant de revenir sur l'homme vacillant et s'essuyant le front, puis de nouveau la machine. L'échange s'accélère, le fer chaud est de plus en plus aplati sous les coups de la machine, autant que l'homme titube. Au bout du quatorzième échange, dans un panoramique, le père, à bout, finit par s'effondrer entraînant avec lui la caméra le suivant en plan moyen fortement débullé, faisant perdre ses repères au spectateur suite à l'accélération du montage. Cette séquence alterne entre des plans moyens en panoramique prenant le temps de montrer la séquence au spectateur avec de multiples plans serrés venant changer le rythme établi précédemment. Cette séquence est le ressenti du fermier dans cette usine, il est le panoramique observant cet univers qui lui est inconnu mais se faisant presser sans cesse par les plans serrés qui alternent au rythme de l'industrialisation. José Antonio Nieves Conde par le montage expose une réalité sociale, ce que l'on retrouve par exemple dans *Los motivos de Berta* qui par le montage confronte deux milieux sociaux.



Surcos

A côté de cela, de nouveaux réalisateurs émergent. C'est le cas de Luis García Berlanga qui en 1953, réalise *Bienvenido, Mister Marshall* (*Bienvenu Mr Marshall*) qui est une satire du plan Marshall en Espagne. Le film, sélectionné au festival de

Cannes en 1953 obtient une mention spéciale. Ou encore, Juan Antonio Bardem connu notamment pour *Muerte de un ciclista (Mort d'un cycliste, 1955)* qui a reçu le prix de FIPRESCI (Fédération Internationale de la PRESse Cinématographique) pour ce même film.

Du 14 au 29 mai 1955 sont organisés les Conversaciones Nacionales de Cinematografía aussi connues comme Conversations de Salamanque par le ciné-club de l'université de Salamanque. Une grande partie des cinéastes influents de l'époque y participent. Par exemple, Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga que nous avons vus précédemment ; mais aussi Basilio Martín Patino, Ricardo Muñoz Suay, Fernando Fernán Gómez, Elias Querejeta producteur de trois des quatre films de notre corpus, Carlos Saura qui est alors encore étudiant à l'IIEC, l'école de cinéma de Madrid ou encore José María García Escudero directeur de la cinématographie dans le ministère du tourisme et de l'information pendant six mois. Ce dernier avait donné son appui au film *Surcos, au nom de l'intérêt national du film*. Le but de ce rassemblement était de faire le point sur le cinéma espagnol de l'époque. La citation la plus connue de cet événement est celle de Juan Antonio Bardem : «Le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique ».¹³ Suite à cela, le réalisateur émet des propositions pour améliorer le cinéma notamment expliciter les bases de fonctionnement de la censure. Ce qui ne sera fait qu'en 1962, jusque là celle-ci n'était faite que sur le ressenti de la commission de censure. En outre, durant ces rencontres d'autres propositions sont faites, telles qu'avoir une critique honnête et libre, revoir le système de production, mettre fin au monopole du NO-DO pour permettre la création de documentaires reflétant la situation des espagnols ou encore créer une fédération nationale des ciné-clubs. Malgré l'importance de l'événement, les Conversations de Salamanque n'ont pas eu l'impact direct et immédiat escompté. En revanche elles ont profondément marqué les futurs cinéastes comme Carlos Saura.

Au cours des années soixante les réalisateurs de la décennie qui étaient déjà bien installés tels que Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem ou encore Fernando Fernán Gómez, continuent leurs carrières avec des films qui restent sur un fond social pour Luis García Berlanga et Fernando Fernán Gómez et des films plus

13 « El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico » CAPARRÓS LERA José Maria et De ESPAÑA Rafael, Historia del cine español, Madrid, T&B editores, 2018.

commerciaux pour Juan Antonio Bardem. Cette décennie voit aussi apparaître une nouvelle génération de cinéastes formant le *Nuevo cine español* (NCE) et qui regroupe des artistes comme Miguel Picazo, Basilio Martín Patino ou encore Carlos Saura. Ce dernier se fait connaître pour son cinéma engagé qui use de métaphores.

1.2. Un réalisme espagnol

Une esthétique documentaire

Bien que l'idée de faire un cinéma fortement inspiré du néoréalisme soit écartée depuis une décennie, les réalisateurs de notre *corpus* cherchent tout de même à réaliser un cinéma du réel malgré la censure. Cette mise en scène du réel réussie à passer à travers la censure grâce à plusieurs facteurs. Dans un premier temps, nous nous attacherons à étudier l'aspect objectif de cette mise en scène. Comme nous l'avons vu en introduction cette esthétique semblable au documentaire passe par des cadrages et des mouvements de caméra. Ce procédé est commun aux quatre films. C'est ce que nous pouvons voir dès l'une des premières séquences de *Los motivos de Berta*.

La séquence s'ouvre sur un plan d'un chemin en terre filmé au ras du sol avec au loin, des champs et le ciel. Les roues d'un tracteur, filmées de côté, passent dans le cadre en faisant une entrée de champ par la droite. S'ensuit pendant presque deux minutes un plan rapproché du tracteur de face, conduit par le père de Berta. La fille est assise sur le capot. Ce plan est un travelling arrière suivant le rythme de l'avancée du véhicule. Le père et sa fille échangent quelques mots ponctués de bruits de tracteur, tout en regardant droit devant eux marquant l'habitude de cette situation. La caméra est ici témoin de moments habituels, propres aux deux protagonistes. Elle enregistre l'action sans artifice, à la manière des films des frères Lumière qui immortalisent l'instant par un plan fixe. De plus, l'immobilité du cadre face aux silences, accentue le sentiment du temps réel ; à l'inverse d'un montage classique en champ contrechamp qui aurait dynamisé la séquence. Il y a ensuite, un plan d'ensemble en panoramique qui arrive lorsque les deux protagonistes n'ont plus rien à se dire. Le tracteur vu de côté, avance péniblement sur le chemin vers la gauche du cadre puis s'arrête. Berta descend et court ensuite vers le contrebass. Dans un plan rapproché sur la jeune fille accroupie dont on ne voit pas la tête, Berta attrape une grenouille. Un panoramique vertical vers le haut suit la main de la jeune fille qui tient la grenouille jusqu'au niveau de son visage. Le cadre se concentre davantage sur l'action d'attraper la grenouille que sur la jeune fille, comme si le plan avait été tourné sur le vif. C'est une idée qui avait déjà été exposée par la monteuse du réalisateur Robert Flaherty.

« L'omniprésence de la caméra ruine l'authenticité de la scène. Des films comme *Louisiana Story* devraient être tournés de sorte qu'on ait le sentiment que la caméra était là par hasard pour enregistrer l'action au moment où elle avait lieu, et sans que les personnages

aient conscience de la présence de la caméra. . Ce qui — je souligne — exclut forcément de couvrir l'action sous tous les angles, ou avec plus de deux différentes focales.»¹⁴

Dans cette séquence, bien que ce film appartienne au domaine de la fiction, l'utilisation de la caméra applique la même logique que les notions citées, ce qui donne une mise en scène qui évoque celle du documentaire.



Los motivos de Berta

Un premier élément de réponse pourrait émerger de cette séquence, avec l'importance accordée au plan qui laisse vivre l'action et une mise en scène de plan capturé sur le vif. D'une façon plus modérée, c'est ce principe qu'opère Víctor Erice dans *El espíritu de la colmena*.

La séquence qui se situe à la neuvième minute du film débute avec un plan d'ensemble fixe en plongée d'une plaine vide avec un chemin. La mère, de dos et à vélo, fait une entrée de champ par le bas du cadre et roule sur le chemin en s'éloignant de plus en plus du premier plan. Puis un plan d'ensemble avec au fond la fumée d'un train se rapprochant. La mère sur son vélo fait une entrée de champ par la droite, s'opère alors un travelling horizontal vers la gauche suivant le vélo, il se dirige vers le premier plan puis vers la gauche afin d'atteindre le quai. Le train arrive alors à quai dans un cadrage pouvant faire référence au film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) des frères Lumière. La référence n'est pas anodine. Elle est justifiée par la nature du plan qui, tout comme dans *Los motivos de Berta*, est similaire à la mise en scène des vues Lumière, constituées d'un plan-séquence cadran

14 ROTH Paul, *Robert J. Flaherty : A Biography*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1983, repris in. DELAVAUD Gilles, « La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène », AUMONT Jacques (Dir.), *La mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000, p.245-246.

l'action en plan moyen ou d'ensemble. De plus les vues Lumière, qui ont une vocation documentaire, peuvent être opposées au cinéma de Méliès qui est un cinéma de fiction reposant sur des effets et du montage. Ici, de l'arrivée de la protagoniste jusqu'au quai, l'action se tient en un seul plan, permis par un travelling.



L'esprit de la ruche

Après cela, nous pouvons voir la protagoniste marcher au travers de la fumée du train puis déposer une lettre. Le tout est filmé en plan rapproché taille, suivi tout du long par une caméra portée, qui renforce une fois de plus une certaine esthétique proche du documentaire. En effet, la caméra portée permet de suivre l'action plus aisément qu'avec l'utilisation d'un trépied ou de rails, elle permet de faire face à toutes les éventualités et de pouvoir ainsi, continuer de filmer le sujet. Enfin après un champ contrechamp entre la mère et un soldat, nous pouvons voir le train qui part, filmé en plan rapproché sur les visages au travers des vitres.



El espíritu de la colmena

Nous pouvons observer au sein des deux films, des choix de mise en scène similaires. Les séquences sont constituées de peu de plans, mais qui laissent voir l'intégralité de la scène. De plus, le sujet ou l'action sont constamment présents dans le cadre grâce à des mouvements de caméra, travellings, panoramiques ou recadrages. Cela se justifie en documentaire, par le fait que certaines actions ne se produisent qu'une seule fois. Il est donc impératif d'avoir bien pu les filmer. De plus, la fiction est associée à la subjectivité, alors que le documentaire tend à être associé à une objectivité. Et cela, même si le documentaire ne peut filmer complètement le réel, car il y aura toujours une part de subjectivité dans les choix de mise en scène du réalisateur. L'usage de ces techniques dans ces films permet d'ancrer ce qui apparaît à l'écran dans le réel, en faisant appel au spectateur, à ce qu'il éprouve lorsqu'il regarde un documentaire. Les différents choix de mise en scène peuvent donc exprimer une tentative de rendre objectif un film de fiction de façon à renforcer l'encrage historique de celui-ci.

Un autre élément des films de notre *corpus* offre une mise en scène qui rappelle le documentaire. Il s'agit de la profondeur de champ. Dans nos deux séquences étudiées, nous pouvons nettement voir ce qui se situait au plus loin de l'arrière-plan, comme par exemple l'arrivée du train dès le deuxième plan de la séquence de *El espíritu de la colmena*. Dans un premier temps, cette grande profondeur de champ permet d'offrir un décor réaliste au personnage. En effet, les plans les plus récurrents sont des plans d'ensemble ou moyens, on peut donc supposer que des plans proches de la vision que le spectateur a du monde, peut participer à l'objectivation du film. Cela apparaît d'autant plus vrai que le regard humain, à l'image de la grande profondeur de champ qui offre une image globale, ne met pas un élément plus en valeur qu'un autre.

Aussi, nous pouvons voir dans cette grande profondeur de champ un second intérêt de mise en scène. Ce que le critique de cinéma André Bazin appelle le découpage en profondeur. Bazin définit le principe du découpage en profondeur lorsqu'il évoque la mise en scène d'Orson Welles : « Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes. »¹⁵. Dans la séquence du train de *El espíritu de la colmena*, la profondeur de champ est importante car si le diaphragme de l'objectif avait été plus ouvert il n'y aurait pas eu la netteté sur toute l'image. Cela aurait rendu plus compliquée la tâche de filmer le passage du protagoniste de l'arrière-plan au premier plan ; et le train n'aurait pas été net lors de son arrivée en gare. De plus, nous pouvons considérer que le plan qui montre l'arrivée de la mère à vélo jusqu'au quai, relève en quelque sorte du découpage en profondeur, car l'arrivée du train est dors et déjà annoncé à l'arrière-plan.

Nous pouvons donc suggérer que notre *corpus* de films tente de s'ancrer dans le réel au travers d'une mise en scène se voulant proche du documentaire. Le cinéma de fiction que nous étudions semble procéder à un emprunt aux pratiques du cinéma documentaire ou du moins partager des procédés communs afin de servir son propos et tenter de représenter un réel. Cette mise en scène passe par peu de plans et couvre l'intégralité de l'action aux moyens de travelling ou de caméra portée. Cela passe aussi par une grande profondeur de champ, permettant les travellings et la caméra portée. Cela permet aussi d'effectuer des plans donnant l'impression qu'ils ont été tournés sur le vif, recréant en quelque sorte l'urgence et l'unicité de l'instant présent du réel.

Représentations de la diversité des quotidiens

Dans ce second point, nous nous attacherons à étudier la représentation de quotidiens au sein de la mise en scène des films de notre *corpus*. Mettre en scène un quotidien permet d'ancrer l'idée de réel dans un film, car le quotidien est rattaché à l'idée de répétitivité donnant aux personnages une existence hors de l'écran. Il convient en premier lieu de définir ce qu'est dans notre cas le quotidien.

15 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7e art », 2011, p.73.

« Par Quotidien (que cela renvoie à la vie ou au monde qu'il qualifie), nous entendons tout ce qui, dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière. [...] Est quotidien, par exemple, la façon de faire son lit, le trajet habituel, le trajet habituel jusqu'à son lieu de travail, [...] bref, comme l'indique son étymologie latine [...] tout ce qui se répète jour après jour. »¹⁶.

Le quotidien évoque soit quelque chose de banal de la vie de tous les jours, soit une action ou un événement se produisant chaque jour. Le quotidien se construit donc sur une idée de répétitivité dans le temps et induisant une tâche ou une production.

Pour étudier cette mise en scène de la répétitivité, il est intéressant d'observer *Cría cuervos* de Carlos Saura. Au début du film, Ana lave un verre vide alors qu'elle pense avoir empoisonné son père. A la fin du film, Ana pense avoir réussi à empoisonner sa tante et nous retrouvons alors une nouvelle fois cette action de laver le verre. Les deux séquences sont en premier lieu identiques. Ana, dans la cuisine filmée en plan taille de trois-quarts dos, lave le verre avec une éponge dans l'évier puis elle le rince et le met à sécher. Mais la jeune fille ne met pas simplement le verre à sécher sur le bord de l'évier. Elle déplace le verre, l'échangeant avec un autre. Le fait que dans la seconde séquence ce geste soit répété le ritualise. La ritualisation est aussi visible par le fait d'utiliser le même cadrage que la première séquence pour filmer la seconde.

Première séquence dans laquelle Ana lave le verre apparaissant à la septième minute

Seconde séquence dans laquelle Ana lave le verre apparaissant à une heure quarante





Cría cuervos

Le fait de filmer de nouveau cette séquence avec le même cadrage retranscrit ce rituel dans la mise en scène. Ce rituel marque alors une fracture avec la volonté de meurtre, qui n'est pas ordinaire et le fait de laver un verre qui est un geste du quotidien. On observe aussi un agencement similaire de la cuisine ainsi que la même robe de nuit. Après cela, Ana quitte la cuisine, filmée de face en travelling arrière. A partir de ce moment, les deux séquences diffèrent. Dans la première, Ana ouvre directement le réfrigérateur. Le plan est suivi d'un contrechamp d'Ana en trois quart face avec le réfrigérateur qui occupe le tiers gauche de l'image. La mère de la jeune fille fait une entrée de champ en sortant de la partie du cadre gauche du cadre, occultée par le réfrigérateur, ensuite nous pouvons voir un insert sur les pattes de poules dans une assiette dans le réfrigérateur. Dans la seconde séquence, Ana dépasse le réfrigérateur, s'arrête, regarde le réfrigérateur et l'ouvre. Il y a alors un travelling optique sur les pattes de poules dans le réfrigérateur. La seconde séquence est ici filmée en plan séquence apportant une fluidité qui auparavant était cassée par le montage. L'attente que le spectateur peut avoir est confrontée à une évolution de la séquence. Bien que le rituel d'Ana reste inchangé, l'absence de coupe dans le montage marque l'évolution du personnage. La jeune fille a grandi, elle est parvenue à faire le deuil de sa mère ou du moins elle parvient à avancer sans avoir besoin de l'appui de sa mère. Les pattes de poules, en tant que membre d'êtres décédés,

pourraient alors signifier qu'Ana garde quand même une pensée pour sa mère ou pourrait aussi faire partie du rituel. Carlos Saura, lui, donne un sens intimiste à la présence de ces pattes en expliquant que sa mère avait l'habitude d'en conserver dans son réfrigérateur.¹⁷ Le réalisateur donne ici un élément intéressant relatif au quotidien. Il a intégré au film une habitude de sa mère et par conséquent il a intégré dans le film un quotidien lui étant propre. Le quotidien peut donc également être un moyen de permettre au spectateur de s'identifier aux personnages par une représentation à l'image de quotidiens qui sont connus et communs au spectateur et aux personnages.

Cet aspect du quotidien relevant de la banalité ne s'arrête pas aux pattes dans le réfrigérateur. C'est quelque chose que Carlos Saura met en avant tout au long de son film et auquel il accorde une grande importance. C'est le cas des tâches ménagères. Nous pouvons voir Ana faire la vaisselle, plier des draps ou encore apprendre à coudre. La séquence où Ana et Rosa plient les draps est filmée en caméra portée suivant l'action par des panoramiques et des travellings optiques ; ce qui comme nous l'avons vu précédemment participe à objectiver l'objet filmique. Le réalisateur accorde donc une grande importance aux séquences d'actions du quotidien qu'il renforce par une mise en scène proche du documentaire. Aussi, Rosa se fait aider par Ana pour plier les draps, sûrement pour que ce soit plus simple. Dans *Filmer le quotidien*, Térésa Faucon interroge dans un premier temps le geste notamment au travers d'Eugénio Barba pour qui le geste quotidien qui se différencie du geste extra quotidien par l'utilisation du minimum d'énergie dans le geste pour un rendu optimum.¹⁸ Dans notre séquence, le geste de Rosa est dénué de tout mouvement superflu, presque machinal, de plus, le faire aidée d'une seconde personne réduit l'effort à fournir. Rosa peut même se permettre de discuter avec Ana en repensant au passé sans sembler prêter attention à son geste ancré dans son corps par la répétition. Aussi la pile de draps, tant ceux pliés que ceux qui sont à plier témoignent de la répétitivité du geste effectué. Les draps s'accumulent à la manière du sable d'un sablier, indiquant autant ce qui a été fait que ce qu'il reste à faire. Ce

17 « On en revient aux pattes de poulet dans tous les pays où je suis allé présenter *Cría cuervos*. En Russie, aux États-Unis, la première chose que l'on m'a demandée c'est : « Qu'est-ce qu'elles font là, ces pattes de poulet ? ». Pour moi c'est une torture ! Il est vrai que la patte de poulet peut avoir une signification magique, dans l'exorcisme par exemple, mais ce n'était pas mon intention première. Vous allez sans doute être très déçu mais ma mère avait l'habitude de faire des soupes avec ces pattes de poulet. Il y en avait donc toujours dans le frigo. Maintenant, vous pouvez penser ce que vous voulez... » TERTOIS Thomas, « Carlos Saura et la censure », URL = [\[http://www.cinespaigne.com/interviews/2039-carlos-saura-et-la-censure\]](http://www.cinespaigne.com/interviews/2039-carlos-saura-et-la-censure), consulté le 18/02/2022.

procédé est commun aux différents films de notre *corpus*. Nous le retrouvons par exemple dans *Los motivos de Berta*, dans la séquence que nous avons étudiée montrant le père qui conduit le tracteur et Berta assise sur le capot, tout deux regardant droit devant eux et discutant. Cela traduit le peu d'effort à fournir pour conduire le tracteur, marquant ainsi le fait que cette tâche soit une action du quotidien.

Un autre élément permet la représentation des quotidiens. Il ne passe pas l'image cette fois-ci mais par le son. Il s'agit de la musique. La musique est un élément non négligeable à prendre en compte si nous voulons étudier les représentations des quotidiens. Cela l'est d'autant plus lorsque cette dernière est diégétique, la musique existe alors autant pour le spectateur que pour les personnages.

Le film de notre *corpus* qui utilise le plus la musique dans ce sens est très certainement *Cría cuervos* dont Carlos Saura lui-même, concède qu'une partie du succès du film repose sur sa musique emblématique. Mais avant de traiter de cette dernière il est intéressant d'étudier une autre musique du film, *¡Ay, Maricruz!* interprétée par Imperio Argentina en 1935. Cette chanson apparaît à deux reprises dans le film et elle est liée au personnage de la grand-mère. Sa première apparition se fait lorsque Ana place sa grand-mère, muette et en fauteuil roulant, devant les photographies affichées sur le mur lors d'un panoramique en travelling arrière, puis, après un plan moyen des photographies au mur, elle lui lance la musique. D'après le ton employé par Ana, nous pouvons supposer que c'est une action récurrente. La grand-mère se met alors à hocher la tête puis à sourire, avec un air nostalgique malgré tout, dans un léger travelling avant sur elle. Puis dans un plan rapproché Ana, observe les photographies avant de regarder sa grand-mère, ce qui donne lieu un panoramique vers la gauche. Ensuite, par un raccord mouvement, un panoramique en contrechamp nous dévoile les photographies de famille, parfois assez anciennes, de plus près en plan subjectif. La musique est ici empathique¹⁹, elle est en accord avec ce qui est montré à l'écran et sert à transmettre le sentiment de nostalgie de la grand-mère, accentué par le plan subjectif nous mettant à sa place. De plus le sentiment de nostalgie, surtout à la sortie du film, peut être partagé avec le spectateur qui peut

18 FAUCON Térésa, « L'économe et la pelure », in. LEPERCHEY Sarah et MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2019, p.14.

19 CHION Michel, *L'audio-vision Son et image au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p.16.

identifier la musique. A la fin de la séquence, Irene et Maite, les sœurs d'Ana, arrivent dans le salon pour proposer à Ana de fouiller la chambre de leur tante. Dans la séquence suivante, les trois enfants essaient les habits dans la chambre de leur tante. Nous pouvons toujours entendre *¡Ay, Maricruz!* en fond sonore, qui est à présent extra diégétique. Ici, la musique et les images ne tendent pas à un but commun. Les enfants s'amuse sur une musique qui, quelques secondes au paravent évoquait la nostalgie. Ce décalage entre la musique et l'image, provoque un effet nouveau et amplifié qui est une musique anempathique²⁰.

La seconde musique, la plus connue du film, est *Porque te vas* de Jeanette. Cette chanson apparaît juste avant la séquence que nous venons d'étudier. Les trois filles sont dans leur salle de jeu, alors qu'Irene et Maite coupent des photographies dans un magazine. Ana, quant à elle, récupère un disque sur l'étagère. Sur le plan suivant, Ana assise sur un canapé, pose le disque sur le tourne disque et place la tête de lecture ; la musique se lance alors. Ana murmure les paroles en même temps que la musique tandis que le plan se ressert sur son visage avec un travelling optique. Ana a l'air songeuse en murmurant les paroles. La musique est ici empathique. Le plan suivant est un insert sur les photographies que les deux autres sœurs découpent. Après être revenu sur Ana en plan rapproché, la tante débarque dans la pièce demandant à Ana de couper la musique ; ce qu'elle fait. Après que la tante ait expliqué qu'elle partait, Ana relance la musique depuis le début. Il y a alors un insert sur le tourne disque qui effectue un panoramique sur le visage d'Ana. Irene propose à Maite de danser. C'est ce qu'elles font ; puis Ana arrive et danse elle aussi avec Irene. Ceci est filmé en caméra portée avec des recadrages pour suivre les deux sœurs et effectuant des travellings optique sur leurs visages pouvant rendre le cadre plus intime. La musique qui dans un premier temps, par l'insistance sur les murmures d'Ana, et qualifiée par ses paroles, nous apparaît plutôt triste. Elle est ensuite plutôt identifiée par son instrumental. Les enfants dansent au rythme de la musique, et cette dernière nous apparaît joyeuse au travers de la gaîté exprimée par les sœurs. Bien qu'étant la plus mature, Ana n'a que dix ans ; comme nous le montre son quotidien d'enfant représenté dans cette séquence. Aussi, cette séquence contraste avec celle précédemment étudiée. Nous avons une chanson ancienne face à une autre récente à la sortie du film. Les deux chansons sont perçues de manière différente par Ana selon les membres de sa famille qui l'entourent. Elle apparaît plus mature quand elle est

20 *Ibid.*, p.16.

seule ou avec sa grand-mère ; mais elle retombe dans le monde de l'enfance une fois qu'elle se trouve avec ses deux sœurs, qui sont prêtes à s'amuser. Et cela, que la chanson s'y prête ou non. La musique dans ces deux séquences joue le rôle de vecteur guidant les émotions des personnages, nous permettant d'en découvrir plus à travers de la mise en scène de leurs actions quotidiennes.

1.3. Thématiques de l'Espagne du régime à l'aune du *corpus*

Premiers motifs récurrents

Un premier thème récurrent aux différents films de notre *corpus* est la famille. Chacun des films se concentre sur un noyau familial restreint. Il s'installe presque un huis clos familial à l'image de *Cría cuervos* de Saura, dont la majeure partie du film se déroule au sein de la demeure familiale où vivent les trois sœurs, la tante et la grand-mère. Il est intéressant d'en étudier la scène du repas. La séquence s'ouvre par un travelling circulaire en plan taille de la famille autour de la table en train de manger. La caméra tourne avec comme point central, la tante Paulina, la plaçant comme cheffe de famille. De plus à deux reprises dans la séquence des panoramiques passant d'une part d'Ana à Maite en plan subjectif du point de vu de Paulina et d'autre part de Paulina à Irene viennent installer une idée de lien naissant voulu par la tante. Par ailleurs, après le plan subjectif de la tante même lorsqu'Ana et Maite ne sont pas directement présentes dans le cadre, elle sont reflétées dans le miroir derrière la tante. Cela vient renforcer l'idée de lien constant entre les membre de la famille. Peu importe vers quoi se tourne la caméra, elle se tourne vers la famille. La caméra est enfermée dans la maison, autant qu'elle ne l'est dans la famille. Il y a un double huis clos, filmique et familial.

Un second motif récurrent semble être la ruralité. Bien loin de celle des vallées misérables des Hurdes filmées par Luis Buñuel, la ruralité castillane se caractérise elle, par de grandes étendues de plaines. Après la perte de dernières colonies à la fin du XIX^e siècle, l'Espagne se recentre alors sur elle même avec une mise en avant de ses traditions. C'est alors l'Espagne littéraire de Don Quichotte se déroulant au beau milieu de grandes plaines qui est mise en avant et cela même sous le régime, comme l'explique l'historien Ferran Gallego.

« [La politique du régime] a aussi l'esprit de récupérer une tradition espagnole et, en même temps, elle se présente comme la révolution ; car c'est aussi un mouvement catholique qui assume non seulement les croyances dogmatiques, mais la tradition culturelle, la doctrine sociale, l'idée de la mission de l'Espagne, etc., [...] mais en défendant l'hypothèse de la défense des valeurs catholiques par le parti de la révolution nationale. Le ruralisme et l'urbanisme dans le fascisme sont présents dès le moment fondateur »²¹

21 « También posee el ánimo de recuperar una tradición española y, al mismo tiempo, se presenta como la revolución; como es también un movimiento católico que asume no sólo creencias dogmáticas, sino tradición cultural, doctrina social, idea de la misión de España, etc., [...] sino defendiendo la asunción de la defensa de los valores católicos por parte del partido de la revolución nacional. El ruralismo y el urbanismo en el fascismo están presentes desde el momento fundacional »

ALEGRE LORENZ David, Entrevista con Ferran Gallego, historiador del fascismo europeo y el ciclo revolucionario de la primera mitad del siglo XX, URL=
<https://seminariofascismo.wordpress.com/2014/03/14/entrevista-con-ferran-gallego-historiador->

Cette ruralité est un thème parcourant en profondeur la majeure partie des films de notre *corpus*. Les deux films de Víctor Erice se déroulent dans des villages castillans. Mais cette ruralité se vérifie particulièrement dans *Los motivos de Berta* de José Luis Guerín où la plaine castillane qui s'étend à perte de vue participe à l'essence même du film. Dès les premières minutes du film, après le passage d'un tracteur, de grandes plaines vides nous sont montrées en plan large. Berta, dans le plan suivant, court dans un plan large d'une plaine occupant les trois quart bas du cadre. Plus tard dans le film, nous pouvons voir dans un plan large d'une plaine, Berta à vélo, à l'arrière plan. Le premier plan, est lui occupé par l'herbe de cette plaine qui est plus en mouvement que Berta. Sur le plan suivant, la plaine occupe tout le cadre, Berta y est presque imperceptible. Cela se répète tout au long du film, ces plaines s'appropriant le cadre sont toujours montrées vides et les personnages les traversant semblent apparaître comme des exceptions. Aussi, les plans sur ces plaines sont assez lents. Ces plaines peuvent être interprétées comme une représentation de l'ennui. L'ennui repose sur une idée de lenteur, un sentiment de temps s'allongeant et comme les plaines castillanes, il peut paraître difficile d'en voir le bout. Par la longueur des plans, les silences et surtout l'impression d'immobilité du paysage due à sa répétitivité jusque dans le lointain, José Luis Guerín met en scène un quotidien statique, où rien de nouveau ne semble pouvoir advenir. L'impossible renouveau paysager paraît être au diapason avec l'impossible renouveau du mode de vie qui semble figé dans le temps.



Los motivos de Berta

Un élément du film venant corroborer cette idée est la voiture de Berta et son ami. Cette voiture qui est plus une carcasse en mauvais état, semble égarée au beau milieu de la plaine. La voiture, synonyme de mouvement est ici à l'arrêt, de plus,

[del-fascismo-europeo-y-el-ciclo-revolucionario-de-la-primera-mitad-del-siglo-xx/](#)}, consulté le 28/04/2022.

comme en atteste la rouille, elle semble être arrêtée depuis longtemps. Cette voiture, plus que rongée par la rouille est rongée par l'ennui de la plaine. Au milieu du film, lorsque Berta revient à la voiture, elle s'en approche et y entre dans un plan d'ensemble de plus de trente secondes. Une fois à l'intérieur, une série de plans rapprochés nous montrent Berta affalée sur le siège de la voiture qui regarde dans le vide. Elle s'ennuie.

L'ennui de la ruralité au sein des différents films de notre étude peut être mis en déroute par un même point commun, le cinéma. Que ce soit un tournage venant animer les paysages vides de *Los motivos de Berta*, ou qu'il nous apparaisse comme séance de cinéma dans *El sur (Le sud, Víctor Erice, 1983)* ou *El espíritu de la colmena*, le cinéma est au sein de ces films un objet de divertissement. Le cinéma, distrait du quotidien par son aspect divertissant, il est l'attraction qui vient apporter du changement dans la vie de personnages tentant de fuir d'une part la monotonie de la vie et d'autre part leur famille, comme le père dans *El sur* par exemple. Le cinéma apparaît alors comme une échappatoire à cet univers ennuyeux presque hostile au développement des personnages. Une part de ce cinéma d'auteur, en citant des films lui étant antérieur, bien que cela participe également fortement à l'ancrage historique, et en choisissant le divertissement fait donc référence à sa propre enfance, à ce qu'a pu être le cinématographe.

Motifs représentant le régime

À présent, nous allons nous intéresser à la représentation de motifs importants du régime. Plus précisément, nous nous concentrerons sur deux des forces qui ont occupé le pouvoir pendant quarante ans : l'Église et l'armée.²² Tout d'abord, commençons par les représentations de l'Église. Sous la dictature, l'Église occupait une place importante. Très mise en avant par le régime dès le début de la dictature, elle est notamment vue comme un moyen de lutter contre l'idéologie communiste.²³ Mais pas seulement, l'Église sert à appuyer l'idéologie du régime, que ce soit par son implication dans l'éducation ou dans la presse.²⁴ Pour ce qui est du cinéma, l'Église

22 GUITARD Justine, « Le poids des militaires et des clercs dans le pouvoir franquiste : un facteur de stabilité et de pérennité de la dictature ? », *Diacrone Studi di Storia Contemporanea*, n°24,4, 2015, p.636.

23 GÓMEZ BRAVO Gutmaro, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste » (trad. TOUBOUL TARDIEU Eva), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°127, mars 2015, p.132 à 151.

24 GUITARD Justine, « Le poids des militaires et des clercs dans le pouvoir franquiste : un facteur de stabilité et de pérennité de la dictature ? », *op. cit.*, p.644.

était notamment en charge de la censure. Au sein des films de notre *corpus* nous pouvons observer des représentations de l'Église, comme dans *El sur* de Víctor Erice par exemple, dans une séquence commençant à la trente quatrième minute.

La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble à l'intérieur d'une église, des filles en robes blanches pour leur communion. Le plan est cadré de façon symétrique, avec une vierge au centre surplombant la scène. Puis, un plan rapproché sur Estrella, les mains jointes en train de prier, placée parfaitement au centre du cadre. Suivi d'un plan rapproché du prêtre donnant l'hostie lui aussi centré. Estrella toujours centrée reçoit l'hostie en plan rapproché épaule puis retourne sur le banc, les mains toujours jointes et encore une fois au centre du cadre. Lors des plans suivants, les femmes de la famille assistant à la cérémonie sont montrées à tour de rôle en plans rapprochés. Enfin, le prêtre dans un plan d'ensemble similaire au premier de la séquence invite les filles à saluer leurs familles. Presque tous les plans de cette séquence sont construits sur la symétrie et le placement du personnage au centre du cadre. Le placement des personnages au centre du cadre peut faire écho à la place centrale de l'église au sein de l'idéologie franquiste. Nous pouvons également observer dans les différents plans rapprochés que la lumière est très modelée. L'arrière plan est plongé dans le noir alors que les visages sont éclairés. Cet éclairage, en plus de signifier une lumière divine durant la cérémonie. Cela est d'autant plus visible que nous pouvons aussi observer un contraste entre le jaune et le bleu. Les filles étant éclairées en jaune et les familles les observant éclairées elles, en bleu, plus éloignées de la cérémonie. Ce modelage de la lumière peut aussi signifier au-delà de la cérémonie la place prépondérante de l'église au sein de la société de l'époque. Les personnages sont tous éclairés, baignant dans la lumière repoussant les ténèbres environnantes. Dans cette séquence, Erice fait donc possiblement le constat de l'importance de l'Église au sein de la vie des habitants de ce village des années 1950.

Le régime franquiste s'est imposé par un coup d'état en 1939. L'image du militaire est donc profondément ancrée au sein de l'idéologie du régime. L'armée détient un grand pouvoir et tout comme l'Église, elle est omniprésente. Elle surveille la population et procède aux exécutions des opposants républicains. Malgré le temps écoulé entre le début et la fin du régime, l'armée ne s'assouplit pas, les dernières exécutions du régime ont lieu en septembre 1975, soit deux mois avant la mort du dictateur.²⁵

25 BENNASSAR Bartolomé, FRANCO, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p.249.

Dans l'introduction, nous avons étudié une séquence de *Cría Cuervos* de Carlos Saura et nous avons pu aborder la mise en scène du regard oppressant des militaires alignés autour du cercueil. L'image du militaire est récurrente dans le film, le père ainsi que son ami apparaissent à plusieurs reprises en uniforme. Ils apparaissent une fois ensemble, sur des photographies. Hormis la photographie en haut à droite, le père n'est présent qu'en uniforme. Cela se répète lorsque la grand-mère observe les photographies. Le père présent sur une seule photographie est de nouveau vu au travers de son uniforme militaire. Ses apparitions objectives dans le film ne se font qu'en tenue militaire. Le père n'apparaît à l'écran en tenue civile que dans les souvenirs d'Ana, bien qu'il soit en uniforme militaire dans la séquence où Rosa nettoie les vitres. Il apparaît une première fois lorsqu'il se dispute avec la mère où il apparaît en col roulé gris avec une veste noire. Il apparaît une seconde fois en tenue ordinaire chez son ami militaire également, lorsqu'il trompe sa femme avec celle de son ami. La seule image non militaire que nous avons du père ne nous est livrée qu'à travers la subjectivité du regard d'Ana. Le père est donc associé à une figure militaire, bien qu'il ne soit pas toujours en uniforme. Dans la séquence où Rosa lave les vitres, nous découvrons le père à travers ces vitres. Bien que ce flash-back soit un souvenir d'Ana, la séquence n'adopte pas son point de vue, elle est absente du début du flash-back jusqu'à son arrivée à la fin de la séquence. La séquence s'ouvre sur un plan taille de Rosa lavant les vitres et d'Ana l'observant. Après un travelling optique nous montrant Ana en gros plan, la caméra effectue un panoramique nous laissant découvrir le père derrière la vitre. Un contrechamp nous le montre en train de poser sa main sur la vitre au niveau du sein de Rosa. Après un mouvement de recul, Rosa rentre dans son jeu jusqu'à l'arrivée, dans un raccord regard, de la mère et d'Ana en plan moyen. L'homme apparaît alors en plan rapproché, entre gêné et dans le déni. Lors de la dernière apparition du père chez son ami, il est enlacé dans les bras d'Amélia et s'embrassent. L'adultère n'est donc plus présenté comme une image protégée par une vitre de verre, reflétant un désir mais comme un fait concret. Carlos Saura réalise donc au sein de ce film une critique des militaires en mélangeant figure militaire, statut officiel, avec l'homme commettant l'adultère appartenant à l'ordre de la vie intime. Le débordement de l'un sur l'autre est d'autant plus vrai qu'à la fin du film Ana surprend sa tante en train d'embrasser Nicolás en tenue de militaire. A l'inverse de ce que le réalisateur a pu faire dans ses films précédents avec des personnages stéréotypés évoquant de manière

métaphorique le réel comme dans *Ana y los lobos* (*Anna et les loups*, Carlos Saura, 1973), où le militaire ne nous apparaît qu'à travers cette fonction. Ici, la figure du militaire se mêle à celle du bourgeois d'*Ana y los lobos*. Aussi, les personnages nous apparaissent plus réalistes tant dans leurs quotidiens que dans leurs actions, si bien que la critique faite aux militaires vaut également pour une partie du reste des adultes du film ; la tante Paulina, Amélia ou dans une moindre mesure Rosa.

Au cours de cette première partie, nous avons pu étudier certaines représentations de l'Espagne au cinéma à travers une mise en scène qui se veut tendre vers une idée d'objectivité. Que cela soit par des tournages en décor réel et donc extérieur, par des choix de cadrage et un montage pouvant faire écho à la mise en scène du documentaire ou par une représentation de quotidien rapprochant le film d'un réel connu du spectateur de l'époque. Ces films tentent une approche de la fiction sur une toile de fond au plus proche de l'Espagne de ces réalisateurs. Aussi, ces représentations, autant que dans un quotidien, offrent un ancrage dans un contexte historique et géographique de la société espagnole dépeinte dans le *corpus*. Ainsi la mise en scène de cette objectivité filmique ne permet que de mieux appuyer les singularités subjectives propres à chacun des films.

Deuxième partie : Une réalité soumise au regard de l'enfant

**2.1. Esthétiques des représentations du regard de l'enfant sur le monde dans
lequel il évolue**

Le regard intérieur

À présent, il convient d'étudier notre second axe portant sur la réalité soumise au regard de l'enfant, c'est à dire s'intéresser à comment est vu le monde par un enfant. Cette idée induit par conséquent la notion de subjectivité. Nous définirons ici le terme subjectivité en l'opposant au terme objectivité et par conséquent en le rapprochant du principe de partialité ; le regard étant propre à chaque individu. La vue et plus particulièrement le regard, est un élément récurrent de notre *corpus*. C'est par exemple une séquence d'école dans *El Espíritu de la colmena*, lors de laquelle Ana place ses yeux à Don José le mannequin en bois dans un gros plan. Après un contre champ sur Ana et un plan sur sa sœur, le film revient sur un gros plan du mannequin dans lequel la maîtresse dit en off « Don José peut voir maintenant ». ²⁶ La séquence se clos alors sur un fondu enchaîné du mannequin vers un plan d'Ana et sa sœur ; toutes deux de dos observant au loin une bergerie. Cette séquence exprime donc l'idée de l'enfant porteur d'un nouveau regard et invitant le film à épouser cette vision comme semble le signaler le fondu enchaîné.

Dès le début de *Cría cuervos* le regard est mis en avant. Après le générique, un panoramique présente le salon vide et plongé dans l'obscurité ; puis suit Ana descendre dans les escaliers. Le second plan est un travelling avant en plan rapproché sur le regard de l'enfant. Ce choix de travelling avant sur Ana est répété à de nombreuses reprises au cours du film. C'est par exemple le cas de la séquence où Rosa lave les vitres. La séquence s'ouvre sur un plan d'une minute en plan taille sur Rosa lavant les vitres à la droite du cadre et Ana l'observant à gauche. Lorsque Rosa passe de l'autre côté de la vitre pour la nettoyer, Ana qui se retrouve face à elle la regarde au travers de la vitre. La caméra effectue alors un travelling optique. L'enfant qui apparaissait jusque-là en bas du cadre reprend une place centrale dans un cadrage en gros plan. Elle nous est montrée regardant Rosa, les yeux dirigés vers le haut gauche du cadre. À mesure que la caméra zoome, l'enfant détourne son regard vers la caméra. Cela a pour effet d'introduire un *flash-back*, faisant entrer le récit dans la mémoire de l'enfant. Suite à cela, la caméra remonte, laissant apparaître en amorce le bras de Rosa lavant la vitre et nous dévoilant, par un changement de mise au point, le père d'Ana. Le plan se conclut par le père qui s'approche de Rosa dans un travelling optique arrière.

26 « Don José ya puede ver. »



Cría cuervos

Il est intéressant d'observer que ce travelling avant sur le regard caméra d'Ana qui fait rentrer le spectateur dans la mémoire de l'enfant se réalise au travers d'une vitre. Le passage au subjectif s'opère alors au travers d'un filtre. Le donné à voir ne dépend alors plus de l'objectivation mais bien d'une subjectivité. Tout d'abord la subjectivité d'Ana, car le plan se poursuit en *flash-back*, mais aussi celle du réalisateur au travers du prisme de la caméra représentée ici par la vitre. Cette vitre qu'Ana ne franchit pas, peut être interprétée comme un écran sur lequel elle projette ses souvenirs. C'est bien au travers de cette vitre que le père nous apparaît dans un panoramique vertical. Le choix d'un panoramique plutôt qu'un travelling permet d'insister un peu plus sur le point de vue d'Ana, car la caméra pivote mais reste ancrée sur le point de vue de l'enfant. De plus, bien qu'Ana n'ait pu être physiquement dans la pièce au moment des faits relatés dans son *flash-back*, c'est bien sa vision qui nous en est présentée. Aussi, cette vitre peut être vue d'un autre côté, comme un écran où Carlos Saura projette son film.

Il est intéressant de remarquer que le regard caméra de la séquence précédemment étudiée n'est pas un élément isolé. En effet, ce choix de mise en scène est récurrent tout au long du film *Cría cuervos* mais également au sein même de notre *corpus* de films étudiés. Dans *Los motivos de Berta* de José Luis Guerín, aux environs de la moitié du film Berta et Demetrio en allant chercher de la camomille, s'arrêtent et discutent tout en regardant la carcasse d'une voiture. Après un plan cadrant les deux personnages en plan poitrine, l'échange est filmé en plan serré sur chaque personnage. Bien que tous deux regardent en direction de la carcasse de voiture, il est intéressant de remarquer que Demetrio regarde vers la droite du cadre alors que Berta regarde droit devant elle, elle effectue un regard caméra. La carcasse

de voiture est un élément qui revient à plusieurs moments du film et qui sert d'aire de jeux à Berta et à un ami à peine plus jeune qu'elle, au même titre qu'une cabane qu'ils partagent. Cette cabane apparaît dans la séquence précédente ; elle est détruite par l'ami de Berta. Cela fait écho à deux autres séquences au début du film où les deux enfants allaient jouer dans la cabane puis dans la voiture lors de la séquence suivante. Par le montage, la cabane et la voiture deviennent donc très liées et appartiennent au champ sémantique de l'aire de jeu. Dans notre séquence étudiée, les deux personnages regardent le même endroit mais cela n'est pas filmé de façon égale. Ce choix de José Luis Guerín peut être perçu dans un premier temps comme étrange vis à vis de la séquence. Mais si l'on considère ce regard caméra comme une ouverture sur l'intériorité du personnage, ce choix semble faire sens. Le regard caméra permet au spectateur d'observer en profondeur le regard du personnage et par conséquent ses yeux dont les pupilles sont des ouvertures laissant passer la lumière pour permettre la vision. Au même titre que la lumière, le regard caméra pourrait donc être une invitation à pénétrer l'intériorité du personnage et à épouser son regard. À la lumière de ce choix de mise en scène, l'enchaînement de cette séquence avec celle de la cabane, pourrait donc signifier un changement de regard de la part de Berta sur ces aires de jeux et par extension sur son rapport à l'enfance. Cela va de pair avec la conversation entre Berta et Demetrio au ton oscillant entre sérieux et rêverie sur l'accident de sa femme dans cette voiture, son retour à la vie et le fait qu'elle n'appartienne pas à ce pays, sur une ambiance sonore composée de bruits de vent pesants. Cette séquence, tout comme le personnage de Berta se situe dans un entre deux, entre le monde de l'enfance baignant dans l'imaginaire tout en s'imprégnant d'un sérieux et d'une maturité sur le regard du monde. Lorsque Demetrio parle du retour de sa femme, Berta plus pragmatique lui demande « Si elle [n']est [pas] morte ? »²⁷. Le regard caméra joue donc au sein de cette séquence le rôle de procédé liant différents éléments afin d'en faire émerger le regard que porte Berta sur elle-même. La jeune fille est dans un entre-deux et porte un regard sur un monde commençant à perdre de son onirisme.

27 «- Allí murió mi r
-¿Si està muerta ?





Los motivos de Berta

Le regard au sein de notre *corpus* peut être de façon régulière lié au reflet. C'est par exemple le regard caméra d'Ana raccordé avec son reflet dans un miroir dans *Cría cuervos* ou encore le reflet d'Ana dans l'eau dans *El Espíritu de la colmena*. Dans le premier long-métrage de Víctor Erice, à la fin du film, Ana fugue dans la forêt. La séquence s'ouvre avec un fondu au noir sur un travelling en plan d'ensemble d'Ana qui marche en forêt au bord de l'eau avant de s'accroupir et d'observer l'eau. Après un plan de dos, nous pouvons observer un plan rapproché du reflet d'Ana dans l'eau. Le reflet d'Ana se transforme avec les vibrations de l'eau ; apparaît alors le visage de la créature de Frankenstein qui semble presque esquisser un sourire. Hors du reflet, ce changement ne s'opère que deux plans plus loin, où nous pouvons voir à quelques mètres de l'enfant, la créature s'approcher. Ce changement pourrait donc être une annonce d'un potentiel danger à venir. Par la suite, cela est amplifié par la démarche de la créature et la connaissance du sort de la petite fille par le spectateur dans la première adaptation de *Frankenstein* (James Whale, 1931). De plus, que ce soient les reflets d'Ana ou du monstre, leurs reflets sont déformés par les ondes de l'eau. Le reflet d'Ana pourrait alors être vu comme un regard sur elle-même, un enfant en construction se cherchant et cherchant des réponses car l'enfant pense que son père a tué l'homme qu'elle prenait pour le monstre. Le reflet de la créature en écho à celui d'Ana, apparaît alors comme une

réponse rassurante fantasmée par Ana. L'enfant en déforme donc la réalité au même titre que son reflet et se laisse porter par son imaginaire. Ce reflet perçu par Ana dans l'eau, invoque la créature de Frankenstein dans son esprit. Après ce plan subjectif sur le reflet, s'ensuit un lent travelling avant sur Ana de dos, accroupie devant la source d'eau. Puis, un plan moyen en contre-plongée de la créature de Frankenstein. Ana, toujours de dos, se retourne en plan rapproché, les yeux écarquillés et portés vers le haut du cadre. Puis le visage de la créature sort de l'ombre dans un plan rapproché, le visage neutre. Après un nouveau champ contre champ, le monstre s'approche d'Ana dans un sur-cadrage opéré par deux arbres, s'accroupit et tend ses mains vers l'enfant. Enfin, dans un plan rapproché Ana a un mouvement de recul face aux mains du monstre et claque des dents de peur ou de froid. La créature est en amorce et forme une masse noire dévorant un tiers du cadre et dont on ne perçoit réellement qu'une main blafarde. Cette main qui s'approchait de l'enfant, descend lentement pendant qu'Ana ferme les yeux, la séquence se clôt alors par un fondu au noir. L'arrêt du regard de l'enfant possède ici le pouvoir de faire s'évanouir le cauchemar, la créature abandonne. Mais il possède aussi une puissance formelle venant clore la séquence : le regard d'Ana vient posséder le montage de la séquence afin d'être partagé avec le spectateur. Cette séquence illustre donc le regard que la petite fille porte sur le monde qui l'entoure, le besoin de se construire un refuge dans l'imaginaire tout en conservant une crainte. Aussi, dans cette séquence bien qu'il n'y ait pas de regard caméra comme dans les deux séquences précédemment étudiées, le regard ici épouse le montage.

Au cours de ces deux séquences, nous avons pu voir que le regard des protagonistes était une invitation au spectateur à épouser leur subjectivité. Mais nous avons également pu observer qu'il est aussi profondément ancré dans la mise en scène. Dans *Cría cuervos* le regard d'Ana sert de transition au sein d'un même plan pour effectuer un flash-back. Dans *Los motivos de Berta*, le regard sert à rattacher deux séquences entre elle pour leur donner un sens nouveau et enfin dans *El Espíritu de la colmena*, le regard d'Ana épouse la mise en scène et le déroulé de la séquence et semble presque forcer l'arrêt de celle-ci.

Le regard de l'enfant

Dans chacun des films de notre *corpus*, nous suivons comme protagoniste une enfant. Cela induit donc des choix de placements de caméra. L'enfant,

esthétiquement, semble contraindre le cadrage de caméra afin de se démarquer dans un monde d'adultes. Il s'agit donc ici de nuancer les propos sur le cadrage exposés lors de la première partie. Il y était principalement question de durée du plan et de mouvement, attachons nous à présent sur un autre élément important, le cadrage. À plusieurs reprises Carlos Saura dans *Cría cuervos* fait le choix de la contre-plongée.



Cría cuervos

Filmer l'enfant, ou plus précisément du point de vue de l'enfant amène la caméra à interagir avec le monde comme le ferait l'enfant. La caméra est donc plus basse qu'à l'accoutumé, placée ici à hauteur d'enfant. Ce choix permet de retransmettre la vision de l'enfant au spectateur, la vision de l'univers diégétique nous est offerte au travers d'yeux d'enfant. Cela peut en premier lieu permettre une meilleure identification au personnage principal. En second lieu, cela permet d'aborder le monde d'une façon nouvelle. *Cría cuervos* sort en 1976, il consiste donc, pour une majorité de spectateurs, en une expérience nouvelle de la vision d'un monde connu, avec des repères différents, ceux d'un enfant. Par cette approche nouvelle, définissant un cadre enfantin, il paraît plus évident de comprendre ce que le film nous montre d'Ana, car plus que voir, il s'agit de partager une perception commune de l'univers diégétique avec le personnage. « Voir, c'est toujours voir sous un certain aspect, même si cette vision semble déborder notre capacité conceptuelle et descriptive »²⁸. Nous percevons donc l'univers diégétique du film par l'innocence d'Ana, par conséquent au travers ses difficultés de compréhension. Dans *Cría cuervos*, en plus d'être placée à hauteur d'enfant, la caméra est régulièrement en contre-plongée, faisant ainsi peser sur le spectateur le regard de l'adulte. C'est par exemple le cas lors de la première apparition de la tante Paulina à la douzième

28 NINEY François, *Le subjectif de l'objectif: nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2014, p.96.

minute du film. Le plan commence sur la tante Paulina assise face à son miroir. Elle est montrée de profil dans un plan moyen sur-cadré par l'encadrement de la porte. La femme se lève et s'avance vers la caméra et continue tout droit vers Ana et ses sœurs. Pendant ce temps, la caméra qui effectue un travelling circulaire fait un recadrage sur la femme par un panoramique vers le bas. Lors de son passage au plus près de la caméra, la tante Paulina nous apparaît alors en forte contre-plongée avant de s'en éloigner et d'être cadrée en plan moyen. La première apparition du personnage nous la montre donc pesante. Cela est renforcé par le plan suivant qui est un plan subjectif d'Ana nous montrant de nouveau la femme en contre-plongée dans un plan rapproché. Dans ce second plan, l'angle utilisé est dû au choix du plan subjectif, mais dans le plan précédent la brève contre-plongée est un choix de cadrage cherchant à émuler le regard de l'enfant et par conséquent à participer au partage de la vision d'Ana.



Cría cuervos

Un peu plus tard dans le film, à environs un tiers de l'œuvre, une séquence fait une utilisation légèrement différente de la contre-plongée. À la quarantième minute, après avoir fouillé dans les affaires de leur tante pendant son absence, les enfants se déguisent puis s'amuse à jouer aux adultes. Après un plan rapproché sur chacune des deux sœurs aînées, un plan commence sur le balai en plan rapproché et cela avant d'effectuer un travelling optique arrière en même temps qu'un panoramique vers le haut, dévoilant les trois sœurs en plan américain et surtout en contre-plongée. Les enfants qui reproduisent les gestes des adultes sont alors filmées comme des adultes. Le mimétisme des enfants se retrouve alors au diapason avec la

mise en scène qui place le regard du spectateur au niveau d'enfant devant ces nouveaux adultes.

Dans *Cría cuervos*, la seule adulte qui se trouve au même niveau qu'Ana et qui par conséquent est cadrée en angle plat est la grand-mère. Cela s'explique par le fait qu'elle soit en fauteuil roulant, elle est donc à une hauteur relativement similaire à celle d'Ana. Mais la grand-mère est aussi la seule adulte réellement proche d'Ana. C'est par exemple derrière elle que la jeune fille part se cacher lors de la séquence des funérailles. Nous pouvons aussi remarquer qu'Ana est la seule des trois enfants à être aussi proche de sa grand-mère. A deux reprises dans le film elle est montrée s'occupant de sa grand-mère. Mais lorsqu'Irene lui propose d'aller fouiller les affaires de leur tante en insistant sur le fait qu'Ana soit barbante, l'enfant finit par laisser sa grand-mère dans une sortie de champ. Ana, même si elle nous est montrée proche de sa grand-mère, reste avant tout une enfant et finit par suivre ses sœurs. Le choix d'angle du cadrage permet d'opposer deux visions dans le film, celle des adultes et celle des enfants qui portent un regard sur ces adultes.

Une autre représentation du regard de l'enfant se trouve dans *El Espíritu de la colmena* de Víctor Erice. Dans la majeure partie du film, enfants et adultes se croisent peu au sein d'un même plan. Le film nous montre régulièrement les deux sœurs seules ensemble, contrairement aux parents montrés séparément et complètement isolés. Même s'ils apparaissent dans la même séquence, Erice fait régulièrement le choix de ne pas faire figurer enfants et adultes au sein d'un même cadre, comme par exemple lors de la séquence où Ana se rend compte de la disparition du fuyard. Un premier plan suit Ana dans un panoramique, se diriger vers la bergerie, en sortir, observer les alentours avant d'y retourner. Puis, un plan d'ensemble nous montre l'enfant dans la bergerie dans un raccord mouvement. Ana s'approche d'une tache de sang accompagnée par un panoramique vers la gauche. S'ensuit un insert sur la tache de sang dévoilée au cours d'un panoramique vers le bas puis vers la droite. Puis après un plan rapproché sur Ana accroupie touchant le sang, le père apparaît en plan moyen sur-cadré par l'encadrement de la porte. Ana en contrechamp, fuit accompagnée par un panoramique en plan d'ensemble. Un raccord mouvement nous montre Ana en plan rapproché, suivi d'un contrechamp en plan rapproché sur le père. Le champ contrechamp alterne jusqu'à la fuite d'Ana qui court vers le lointain dans la plaine. Dans cette séquence, les deux personnages sont montrés en opposition, incapables de partager une même vision, Ana pensant que son

père a tué celui qu'elle prend pour la créature de Frankenstein. Le champ contre-champ transmet à l'image le conflit des deux personnages, qui ne peuvent dans cette séquence être conciliés et par conséquent apparaître dans un même plan. Adultes et enfants semblent évoluer dans des mondes différents en parallèles.

Il arrive à certains instants du film qu'au sein de plans sur l'enfant intervienne l'adulte. À une heure et cinq minutes, Ana est assise seule devant un feu de nuit et jette des brindilles dans le feu. Une femme dont on ne voit que les jambes fait alors une entrée de champ par la gauche et se baisse au niveau de l'enfant. La caméra est ici placée au niveau de l'enfant, reflet de son regard. L'adulte rentre ici dans le cadre et se baisse pour être au niveau d'Ana. Ce plan est un point de contact entre deux univers : l'adulte entre dans l'univers vu par Ana. Bien que le plan dans sa finalité nous dévoile un adulte et un enfant, nous pouvons quand même supposer qu'il s'agit bien d'un plan représentant le regard de l'enfant par le choix de cadrage, mais également par le fait que par une certaine nostalgie, la présence de l'enfant à l'écran captive plus l'attention. « [P]artager l'écran avec un enfant : la partie est trop inégale. Il en faut beaucoup pour que le gamin ne capte pas toute l'attention du public. »²⁹ Il y a un plan similaire dans *Cría cuervos*. Après l'enterrement de son cochon d'inde, Ana de dos, le visage couvert de boue. Elle se regarde dans une vitre tandis que l'on y voit le reflet de Nicolás au loin, de plein pied qui s'avance. La caméra effectue alors un panoramique, Ana de profil est cadrée en plan poitrine, Nicolás, lui, entre dans le champ avant de se pencher pour se retrouver au niveau de l'enfant. L'adulte qui se penche pour entrer dans le cadre de l'enfant est la signification que le cadre est pensé pour l'enfant et donc va de pair avec l'adoption d'un certain point de vue, ici celui d'Ana. Il est donc peut-être l'une des meilleurs représentations possibles du regard de l'enfant par la mise en scène, se concentrant sur le monde sensible de l'enfant au détriment de son accessibilité aux adultes.

29 DESBARATS Carole, *Enfances de cinéma*, Laval, WARM, 2022, p.51.

2.2. Interprétation du monde par un regard innocent

L'enfant et le monde merveilleux

L'enfant, loin d'être d'une totale innocence, possède néanmoins un regard qui l'est. Nous entendrons ici par innocent une méconnaissance, la virginité du regard, ici sur l'histoire de la dictature et de ses conséquences. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche décrit l'enfant comme stade ultime des métamorphoses de l'esprit. Il est « innocence et oubli »³⁰, mais innocent au sens de recommencement et du non regard sur le passé. L'enfant possède par conséquent un regard relativement neutre sur le monde qui l'entoure car son regard n'est pas orienté par la propagande ou la rancœur. Mais l'enfant, par le fait même d'être en construction, possède sa part de naïveté, son inconscience et sa méconnaissance du monde adulte et évolue dans son univers propre. Cela peut d'une part se caractériser par un univers du merveilleux où l'enfant interagit avec ses fantaisies. D'autre part, l'enfant peut aussi se trouver dans un rapport plus terre-à-terre avec le réel et se trouver être la manifestation de cette Espagne en errance face à quarante années d'une dictature se trouvant sur le déclin. L'enfant développe alors sa propre moralité et se change parfois même en figure exterminatrice. Bien que l'enfant apparaisse directement en tant que protagoniste de notre *corpus*, il est intéressant d'en étudier son traitement dans d'autres films du cinéma espagnol. Pour cela, nous élargirons l'enfant à une figure, car bien que l'enfant soit régulièrement protagoniste dans le cinéma espagnol, certains cinéastes préfèrent user d'adulte ramené à un statut d'enfant de par leurs comportements ou leurs interactions. Carlos Saura réalisait un premier pas vers cette idée dès 1974 avec *La prima Angelica (La cousine Angélique)*.

Comme nous l'avons vu en introduction, lorsque l'on pense à l'enfance et au monde merveilleux dans un film traitant de l'Espagne, un des premiers films qui puisse nous venir à l'esprit est *El laberinto del fauno*. Mais ce film, plus que de s'ancrer dans une tradition, se place comme un hommage au cinéma du *tardofranquismo* et du post-franquisme, surtout au premier long métrage d'Erice qui fait parti des films préférés du réalisateur mexicain comme il le reconnaît dans un entretien pour Ecran large : « Peu de gens parlent de la guerre civile d'Espagne de ce point de vue là et j'aime beaucoup quand un film prend cette voie comme *La Langue des papillons* (1999) de Jose Luis Cuerda et mon préféré, *L'Esprit de la ruche* (1973) de Victor Erice. »³¹ En effet, la citation du premier film chronologique de notre *corpus* paraît claire. *El espíritu de la colmena* mettait déjà en scène une enfant

30 NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie générale française, col. « Le livre de poche », 1986, p.32.

interagissant avec une créature imaginaire, à la manière du faune paradoxalement effrayant et rassurant sorti des contes de fées, Erice met en scène la créature Frankenstein tout droit sorti de l'écran.

Dans *Los motivos de Berta* à environ vingt minutes, Berta et son ami vont jouer dans une cabane. La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble des deux enfants dans une plaine courant en direction de la cabane. La caméra opère ensuite un panoramique vers la gauche, cadrant alors en plan moyen les enfants qui arrivent dans la cabane. Le garçon s'arrête devant la cabane et prend une pioche puis s'occupe de son potager imaginaire qu'il arrose ensuite. De son côté, Berta entre dans la cabane et après avoir demandé à son ami s'il voulait du café commence à moudre. Par un raccord dans l'axe, la caméra filme l'intérieur de la cabane par la fenêtre en sur-cadrage laissant apercevoir Berta préparer la boisson, qui est elle aussi imaginaire. La séquence se finit par un retour en plan moyen de la cabane dans laquelle après avoir fini le café et fermé la cabane les deux enfants quittent le cadre par la gauche dans un léger panoramique. La séquence suivante s'ouvre sur un raccord panoramique qui suit les enfants entrant dans une carcasse de voiture et commencer à jouer à conduire. Dans ces deux séquences, les enfants jouent à être grands, ils reprennent des codes appartenant aux adultes, conduire, s'occuper du potager ou préparer du café alors qu'ils n'en boivent pas à leur âge. Mais la simplicité de la mise en scène avec une séquence tournée en deux plans et montrant un système d'arrosoir pour remplir la cafetière démontre une certaine innocence de la part des enfants sur leur vision des adultes. A certains moments, les rôles sont presque inversés entre les deux personnages principaux, Berta et Demetrio, l'enfant joue à l'adulte et l'adulte rêve éveillé tel un enfant. Cet échange des rôles est un élément qui revient souvent dans le cinéma espagnol de cette période, c'est par exemple ce qui se produit dans *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1981). Dans ce film, le personnage principal n'est pas un enfant mais une adolescente vivant avec son père et se comportant comme une adulte tout en infantilisant son père. Dans une séquence à trente minutes, *Maravillas* dans la cuisine, prépare le repas et réprimande son père, joué par Ferando Fernán Gómez, sur l'heure à laquelle il est rentré la nuit précédente. Pendant que le père tente de se justifier, *Maravillas* lui tourne le dos toujours occupée à cuisiner et à le réprimander, et cela, filmé en contre plongée, lui

31 BELLEVUE Fabien, « Guillermo Del Toro (Le Labyrinthe de Pan) », Ecran large, 2006, URL = { <https://www.ecranlarge.com/films/interview/901046-guillermo-del-toro-le-labyrinthe-de-pan> }, consulté le 25/05/23.

donnant plus de présence et d'autorité. Cette autorité est accentuée dans la suite de la séquence lorsque le père se plaint de son plat et que la jeune fille lui ordonne de manger. La caméra s'attarde majoritairement sur le père filmé en trois-quarts face avec une amorce de *Maravillas* et ne revient en contrechamp sur l'adolescente que pour nous la montrer sévère et impassible. Ce traitement des personnages, l'inversion des rôles enfant/adulte, est un sujet régulièrement traité durant la décennie succédant la fin de la dictature, ce sujet est par exemple également abordé dans *Los restos del naufragio* (*Les Épaves du naufrage*, Ricardo Franco, 1978), où nous retrouvons Ferando Fernán Gómez jouant une personne âgée dans une maison de retraite débordant d'imagination et qui n'a pour raison de vivre que l'univers de sa pièce de théâtre. De plus dans les films étudiés les cinéastes déconstruisent les canons attendus de l'homme prônés sous la dictature. En effet, comme nous avons pu le constater dans *Maravillas* la figure autoritaire est déportée sur l'adolescente qui devient en quelque sorte le chef de famille, donnant même de l'argent de poche au père. L'enfant, contestateur de l'ordre, qui peut être interprété comme symbole de l'avenir relègue alors les figures reconnues comme étant d'autorité à des figures dépassées ou du passé.

Si nous revenons aux films de notre *corpus*, le merveilleux apparaît à l'image par la manifestation d'êtres imaginés. C'est par exemple le cas de la créature de Frankenstein dans *El espíritu de la colmena* que nous avons déjà évoquée. Bien que la première apparition de la créature ait lieu lors de la projection du film *Frankenstein* dans le cinéma du village, cette apparition ne relève pas de l'imagination d'Ana. La première apparition relevant de la vision d'Ana se situe dans le dernier quart d'heure du film. Mais ceci est cette fois la première apparition de la créature pour le spectateur. Car pour l'enfant, la bergerie est le lieu où réside la créature, comme le lui a indiqué sa sœur. Nous pouvons donc supposer que le fuyard aurait aux yeux d'Ana les traits de la créature, car l'enfant en raison de son jeune âge ne peut saisir les raisons poussant cet homme à se cacher. Cette supposition est renforcée par la séquence dans laquelle Ana visite pour la première fois la bergerie. L'enfant observe d'abord le puits, puis l'intérieur du bâtiment, mais se rend compte que la bergerie est vide et à l'abandon. En sortant de la bergerie, Ana tombe sur une trace de pas qui nous est montrée en gros plan, suivi du visage de la petite fille en plan poitrine en contre-plongée s'accroupissant. L'enfant se relève ensuite dans un panoramique vers le haut en plan rapproché avant de s'avancer vers l'empreinte.

S'ensuit alors un gros plan de l'empreinte dans laquelle se pose le pied d'Ana presque deux fois plus petit que l'empreinte. Puis, un plan épaule d'Ana tournant sa tête vers la bergerie avec un léger panoramique vers le haut avant de regarder son pied qu'elle retire de l'empreinte en plan rapproché. Ana regarde au loin, suivi d'un plan d'ensemble en vue subjective effectuant un panoramique vers la droite dévoilant une plaine vide puis de nouveau Ana qui regarde l'empreinte. Enfin la séquence se conclut par un gros plan sur l'empreinte qui laisse place à la séquence suivante en fondue enchaîné. Cette séquence s'ouvre sur un plan rapproché d'une bougie suivi d'un plan d'ombre chinoise d'un papillon et d'un chien faits avec les mains. Ce plan sur la bougie suivi de celui d'ombres projetées au mur peut faire penser à l'allégorie la caverne de Platon. Cela semble nous indiquer que contrairement aux adultes conscients de la réalité du pays, les enfants eux, ne peuvent se l'expliquer. Comme l'ombre projetée au mur interprétée comme une réalité dans l'allégorie de la caverne, l'image projetée sur l'écran de cinéma est la réalité pour Ana qui est persuadée que la créature de Frankenstein existe bel et bien dès lors qu'elle trouve cette empreinte de pas. Cette incompréhension du monde adulte est un motif récurrent à notre *corpus*, cela permet un regard neuf et extérieur sur les adultes.



El espíritu de la colmena

Enfin, un dernier élément important du merveilleux se situe au sein de notre *corpus*. Dans *Cría cuervos*, Ana interagit à plusieurs reprises avec sa mère pourtant décédée. Ce premier échange a lieu au tout début du film : la séquence s'ouvre sur Ana lavant le verre de lait dans la cuisine filmée en caméra portée en plan taille à hauteur d'enfant. Après un léger recadrage vers la gauche, la caméra effectue un travelling arrière, suivant l'enfant allant vers le frigo. Dans un contre champ, Ana apparaît au premier plan dans une contre-plongée en plan poitrine. À l'arrière plan, sa mère fait une entrée dans le champ par la gauche. Le plan suivant n'est pas un

contrechamp exact qui aurait pu être un subjectif de la mère ou sa présence en amorce, la caméra bien que tournée vers Ana est placée à sa droite entre elle et sa mère. De plus, Ana est toujours filmée à hauteur d'enfant alors que dans montage classique on aurait pu s'attendre à une plongée qui aurait été une réponse en temps normal à la précédente contre-plongée.



Cría cuervos

Carlos Saura dans cette séquence prévient déjà le spectateur que la mère n'est présente dans la pièce que pour Ana. Par une mise en scène épurée, mais très construite, le réalisateur parvient à poser un filtre devant la caméra, nous montrant une réalité, celle vue par l'enfant. Víctor Erice le signifiait déjà dans *El espíritu de la colmena* avec la figure monstrueuse. Ce procédé se retrouve l'année suivante dans le film *Adiós, Alicia* (Liko Pérez et Santiago San Miguel, 1977). Alicia, une fille de dix ans qui vit avec son père, s'imagine également dialoguer avec sa mère décédée. Il y a donc deux films sortis à un an d'intervalle évoquant l'absence de la mère. Que ce soit Ana ou Alicia, chacune des deux enfants trouve le réconfort dans un monde la dépassant par le dialogue avec la figure maternelle. La mère, ramenée parmi les vivants sous forme d'amie imaginaire, se comporte comme ce que l'enfant en connaît, elle est alors la représentation de la raison et de la maturité. Ces instants de maturité émanant de l'esprit d'une fille de dix ans montrent à quel point, bien qu'elle n'ait pas toutes les clés de compréhension, elle sait prendre du recul sur le monde. Pour ce qui est du cas d'Ana de *Cría cuervos*, qui nous est dépeinte comme sachant appréhender le deuil à certains moments, comme avec la perte de sa mère ou de son cochon d'inde. En revanche, lorsqu'elle souhaite tuer certains membres de sa famille, le poison utilisé montre toute sa naïveté, car Ana utilise du bicarbonate donc un produit inoffensif.

L'enfant tueur de l'ancien régime

Bénédicte Brémard parle « [D]’enfant, exterminateur au visage d’ange »³² pour qualifier certains enfants du cinéma espagnol. C’est le cas d’Ana de *Cría cuervos*, qui comme nous l’avons évoqué précédemment tente d’éliminer certains membres de sa famille, en commençant par son père. Il est intéressant de regarder de plus près ce rapport qu’entretient la protagoniste avec la mort. En premier lieu, le film nous donne à voir un père présenté en militaire lors de son enterrement, entouré de militaires présentés dans un panoramique, portant tous des médailles. Si nous ajoutons à cela le refus d’Ana de l’embrasser, se dégage alors l’impression que cette séquence nous présente le mort plus en figure de militaire qu’en tant que figure paternelle. John Hopewell fait le même rapprochement, pour l’auteur « le franquisme, en qualité de régime politique, disparaîtra, comme disparaissent les parents de la protagoniste, mais son héritage psychologique non. »³³ L’enfant en premier lieu, paraît avoir une représentation biaisée de la mort, comme semble le montrer la séquence dans laquelle, Ana s’imagine se suicidant, à la quinzième minute. Ana en plan poitrine regarde vers le ciel. La caméra en vue subjective filme en contre-plongée le ciel au travers des arbres, la caméra effectue un léger travelling avant puis un travelling optique sur Ana sur le toit. Le plan suivant est le contrechamp d’Ana au sol regardant toujours vers le haut dans une faible profondeur de champ qui l’isole de tout. Ana sur le toit, en contre-plongée, semble regarder Ana au sol. Puis, après un plan en plongée avec la Ana du toit en amorce, s’opère un travelling optique sur la Ana au sol qui ferme les yeux avant de refixer son double. La Ana du toit, toujours en forte contre-plongée, se jette en avant. La caméra en vue subjective se met alors à flotter dans les airs, cadran les toits du quartier dans son oscillation. La Ana au sol, le regard toujours tourné vers son double sourit. Cette séquence semble donc exprimer une inconscience de la mort de la part d’Ana. Mais à côté, elle connaît bien les conséquences de la mort, comme nous le montre la mort de son hamster ou de sa mère. C’est donc en partie consciente de son acte qu’elle tente de se débarrasser de son père. Dans le film, Ana tente également de se débarrasser de sa tante et propose aussi à sa grand-mère de la tuer. Ce sont donc les personnes adultes qui sont visées par l’enfant, nous pouvons donc voir cela comme une volonté

32 BREMARD Bénédicte, *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2016, p.49.

33 HOPEWELL John, *El cine español después de Franco* (trad. LAGUNA Carlos), Madrid, Ediciones el arquero, coll. « Temas de nuestro tiempo », 1989, p.249.

de tuer les générations précédentes qui possèdent par conséquent les mentalités du régime franquiste. L'enfant est donc présenté comme le renouveau après la fin de la dictature.

Cette figure de l'enfant tueur se retrouve dans plusieurs films du *tardofranquismo* ou de la transition démocratique. Un premier exemple peut être *Maravillas* de Manuel Gutiérrez Aragón, nous avons vu dans la précédente partie que les rôles étaient inversés au sein de la famille. Maravillas gère le foyer et l'argent, tandis que son père est réduit à un rôle d'enfant se retrouvant à demander de l'argent de poche. Si nous prenons le temps d'observer d'autres occurrences d'enfant tueur qui se trouvent hors de notre *corpus* cela pourrait permettre d'éclairer notre étude. Dans cette logique, *Alas de mariposa (Ailes de papillon*, Jaunma Bajo Ulloa, 1991) peut être intéressant. Bien qu'il soit sorti après la période que nous étudions, l'action se déroule à la fin des années soixante comme le remarque Bénédicte Brémard³⁴ et par conséquent nous offre une certaine vision du *tardofranquismo*. Dans ce film, Ami est une enfant mal aimée par sa mère, déçue d'avoir accouché d'une fille ne pouvant pas selon elle, aider le père. Mais à la naissance du second enfant, Ami se retrouve alors complètement délaissée de sa mère au profit du bébé. Bien qu'il soit question du meurtre d'un bébé dans ce film, il est possible de l'analyser comme une extinction de l'ancien régime. La séquence, qui se situe à la moitié de l'œuvre, possède un rythme lent, la caméra suit en plan rapproché Ami jusqu'à la chambre de son frère en travelling arrière puis avant en plongée. Après un plan sur un coussin sur lequel est projetée l'ombre d'un papillon siégeant sur un coin du lit du bébé, un champ contre champ entre l'enfant et le bébé nous laisse supposer le pire. Ami tend finalement son doigt à son frère, puis lorsque le bébé l'attrape elle sourit. Mais après avoir vérifié qu'ils soient seuls, Amy quitte le cadre. Un rattrapage de point nous montre alors un tableau d'une personne surveillant un bébé qui dort. Après un plan sur la chaise dont le coussin est absent, le champ contrechamp reprend, cette fois-ci entre Ami et le coussin pressé contre le bébé. La séquence se clôt avec un papillon quittant la chambre par la fenêtre en caméra portée suivi d'un fondu au blanc. La séquence possède un rythme lent, de plus la violence du geste ne transparaît pas dans la mise en scène. Alors que l'enfant vient d'éliminer ce qui est le plus cher à sa mère, personnage à la pensée ancrée dans celle du régime, valorisant le genre masculin et le virilisme. De plus, cette séquence marque un réel contraste entre

34 BREMARD Bénédicte, *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique*, op. cit., p.51.

les personnages de la mère et sa fille. Plus tôt dans le film la mère pensait qu'Ami avait jeté son frère par le fenêtre. Dans cette séquence, nous pouvons voir un travelling arrière dans le couloir similaire à celui de la séquence précédemment étudiée lorsque la mère se dirige vers la chambre, mais ce plan est plus court et le travelling plus rapide. Après un plan en mouvement montrant la mère s'apercevoir de la disparition du bébé et trouver Ami à la fenêtre, les deux personnages se font face dans un rapide champ contrechamp. Puis, dans un plan en contre-plongée, la mère tire violemment sa fille, ceci est renforcé par un rapide panoramique vers le haut. La mère, après ça, frappe sa fille dans un champ contre champ en plan rapproché de plus en plus rapide, s'accéléralant au rythme des cris de la mère, hystérique. Cet échange se clôt par un plan d'Ami s'accroupissant dans un plan passant la ligne des 180°, venant renforcer les sensations de perte de repères et de dérangement recherchées. Cette séquence, qui épouse le point de vue de la mère, possède un montage d'un rythme soutenu, accentuant la violence de l'action. Là où le geste d'Ami est irréversible mais mis en scène de façon simple, la mise en scène insiste sur celui de sa mère. Dans ces deux séquences, la mise en scène est la mise en images du point de vue du personnage suivi. Par conséquent nous pouvons observer par la simplicité des cadrages la simplicité enfantine d'Ami, contrastant avec le geste. Mais en revanche, le geste Ami est provoqué en quelque sorte par sa mère comme une réponse, reproduisant le champ contre champ lors de l'acte, nous pouvons donc supposer que la seconde séquence nous montre la construction de l'enfant tueur par l'esthétique. Bien qu'Amy ne tue pas directement une représentation de l'ancien régime, elle tue en plus de son frère le moral de sa mère qui répond aux attentes morales du régime.

Comme nous l'avons vu l'enfant peut tuer littéralement, mais aussi de façon plus indirecte ou de façon plus imagée, comme dans *El sur*. Au début du film, Estrella à une vision idéalisée de son père, emprunt d'un mysticisme, mais avec le temps elle comprend qu'il est toujours attaché à un amour passé, jusqu'à la séquence du dernier entretien entre Estrella et son père à la fin du film. À une table dans une salle vide du restaurant d'un hôtel, les deux personnages échangent dans un champ-contre-champ en plans rapprochés, évoquant leur impossibilité à communiquer. Ce jonglage de cadres est interrompu par l'arrivée du serveur apportant un nouveau café et un nouveau cognac, la caméra prend du recul. Puis dès que l'échange reprend, le champ contrechamp reprend également dans la même valeur de cadre. Mais dès lors qu'Estrella aborde la question qu'elle a toujours voulu poser portant sur son amour

non révolu, le cadre se resserre en plan poitrine. Puis après avoir évoqué des souvenirs le père se lève de table et part aux toilettes. Alors que la jeune fille échange avec le serveur au sujet d'une fleur sur la table, le père se rince le visage. Il est en premier lieu filmé de profil, penché sur le lavabo, la veste sombre rongeant le tiers gauche de l'image de cette salle en carreaux blancs. Puis, il est filmé de face en plan épaule au travers de son reflet dans le miroir. Il s'essuie énergiquement le visage puis ressort, le front encore humide. Après avoir proposé à sa fille de rester encore un peu, la musique de la première communion d'Estrella retentit. Le père, après l'avoir fait remarquer à sa fille, les yeux humides et le regard dans le lointain tourne alors sa tête marquant un regard caméra. Lorsque Estrella s'en va, le père fait une dernière blague puis devient flou, la caméra effectuant une bascule de point sur la jeune fille sur le départ. Le père est alors une tache floue à l'arrière plan. Si la séquence suivante nous montre le père mort, c'est à son agonie que nous pouvons supposer assister lors de cette séquence. Le père face à la vérité se trouve en premier lieu en état de souffrance physique, obligé de partir se rafraîchir le visage. Ensuite, par le biais du mariage se déroulant dans la salle d'à côté, il entend une musique avec un sens émotionnel fort, ce qui est appuyé par le regard caméra. Enfin, lorsque Estrella s'en va, il s'efface avec ce départ, de plus en plus flou il finit par quitter le cadre. Avec la simple question posée par Estrella, c'est tout son père qui s'effondre intérieurement et physiquement. Bien que nous pouvons supposer qu'à ce moment le père avait déjà prévu de se suicider, cette séquence nous montre alors sa réelle mort survenue après s'être confronté à la communication avec sa fille pour la première fois. Nous pouvons donc considérer qu'en lui faisant faire face aux faits Estrella est à l'origine de la mort de son père, tout du moins celle qui se produit dans le café. L'enfant est alors aussi bien une figure de réel tueur que de tueur imagé au sein de notre *corpus*, les deux se rejoignant sur un but commun, faire table rase du passé pour laisser la nouvelle génération se construire ou reconstruire.

Comme nous avons pu le voir, la figure de l'enfant tueur peut être vue comme éradicatrice de la mentalité du régime et représente donc l'après, le renouveau. Cette action trouve écho sur le plan esthétique. C'est le dialogue perçant le silence familial qui perce le cœur du père dans la mise en scène, une mentalité n'étant pas physique l'assassinat de celle-ci ne pouvait transparaître directement à l'image. Mais c'est aussi un questionnement sur l'identité de cet après, comme dans *Alas de mariposas*, où pour tuer cette mentalité Amy tue d'une part, son frère, un bébé innocent et

d'autre part suit les pas de sa mère dans la violence. Cela peut donc évoquer cet avenir incertain de la toute fin du *tardofranquismo* et de la transition que le réalisateur a connu. Cette figure exterminatrice peut donc être interprétée comme la représentation d'une vision de l'Espagne dans un moment d'incertitude que ce soit de façon contemporaine dans le cas de Carlos Saura ou en revenant sur une période vécue dans les cas de Víctor Erice et Manuel Gutiérrez Aragón, revenants respectivement sur les années 1940 et 1960. La période que nous étudions, du *tardofranquismo* à la fin de la transition démocratique est une période d'ébullition du cinéma contestataire. En effet, que ce soit grâce à l'essoufflement du régime suivi de sa disparition ou à un possible assouplissement de la censure, mais le début des années soixante-dix marque l'arrivée d'un cinéma critique de la dictature, bien que cela ait été déjà amorcé la décennie précédente avec des réalisateurs comme Ricardo Franco que nous avons déjà évoqué. Mais le mouvement reste alors limité au milieu *underground*.³⁵ En 1977 sort un film qui au premier regard n'est pas directement en lien avec notre étude, *Cambio de sexo (Je veux être femme, Vicente Aranda)*. Le film traite de la transidentité en suivant comme personnage principal José María, dix-sept ans, en conflit avec sa famille qu'il va quitter car il ne correspond pas aux normes souhaitées par son père. La citation de John Hopewell évoquée plus tôt sur *Cría cuervos* fait ici toujours sens, car bien que le régime soit tombé depuis deux ans, les mentalités, elles, peinent parfois à changer. Ce film qui aborde un sujet novateur pour l'époque se trouve tout de même à charge non plus contre le régime mais contre un héritage psychologique. Ce film pourrait s'ancrer alors dans une « troisième voie »³⁶, à mi-chemin entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. Ce conflit intergénérationnel et cette volonté de renouveau par la jeunesse dépasse donc une catégorie de film que l'on pourrait nommer films d'opposition.

2.3. Une enfance en décalage

L'intervalle

35 GUBERN Román et al, *Historia del cine español, op. cit.*, p.352.

36 *Ibid.*, p.361.

Nous avons, au cours de précédentes sous-parties, à plusieurs reprises parlé d'entre deux, ce qui correspond en fait à la définition de l'intervalle. Il sera donc question ici d'interroger l'intervalle sur le plan esthétique. Bien que régulièrement deux regards sur le monde se distinguent et parfois même s'opposent, celui des enfants et celui des adultes, le personnage principal dans notre *corpus* lui, se situe dans ce fameux entre deux, il oscille, c'est Berta qui quitte le monde de l'enfance petit à petit sans pour autant devenir une adulte. C'est aussi dans *Cría cuervos*, Ana qui bien que pas la plus vieille est la plus mature par l'expérience qu'elle a pu acquérir, elle porte alors un regard atypique sur le monde, pas totalement celui de ses sœurs, mais pas celui des adultes non plus. Le film est un flash-back, raconté par une Ana adulte. Le film évolue donc sur plusieurs temporalités. Il est intéressant de revenir à ce qu'est le cinéma, une suite de photogrammes donnant l'illusion du mouvement. Par notre conscience d'une linéarité temporelle, nous pouvons interpréter une suite d'images comme mouvement, c'est ce qu'explique le philosophe Gilles Deleuze dans l'introduction de *L'image-mouvement*. « Cette reconstitution, vous ne la faites qu'en joignant aux positions ou aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements. »³⁷ A l'échelle du film, deux images, celle d'Ana enfant et celle de l'adulte constituent nos référents et entre elles, le mouvement. Cette idée de temporalités multiples au sein du film est un élément récurrent de notre *corpus*. Dans *El sur* une ellipse est opérée à la moitié du film, nous emmenant quelques années plus tard et dans une ancienne version du scénario de *El espíritu de la colmena* devait se trouver un prologue où nous suivions Ana adulte à l'enterrement de son père.³⁸ De plus le passage d'une temporalité à l'autre n'est pas montré, il est opéré par une coupe dans le montage, une ellipse. Deleuze ajoute, « D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. »³⁹ Nous pouvons donc faire un lien entre l'image-mouvement et le traitement de la figure de l'enfant.

Pour en revenir au film de Saura, le cinéaste brouille un peu plus les temporalités au premier visionnage en faisant interpréter à l'actrice Géraldine

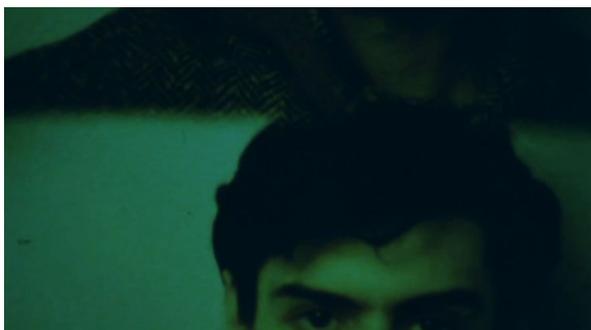
37 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « collection « critique » », 1983, p.9.

38 BREMARD Bénédicte, *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique*, op. cit., p.121.

39 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, op. cit., p.9.

Chaplin à la fois le rôle d'Ana adulte et celui de la mère d'Ana. Le film nous la dévoile sous forme de *flash-back* d'Ana adulte sans que l'on ne sache pour autant vraiment ce qu'elle est devenue, elle apparaît le corps tourné de trois-quarts face, cadrée en plan épaule devant un mur gris. «En ce sens, le discours d'Ana, qui fait face à la caméra, s'apparente à la démarche psychanalytique et place pour ainsi dire l'interlocuteur invisible à qui elle se confie en position d'analyste. »⁴⁰ Ce qui semble importer n'est donc pas le personnage d'Ana adulte en elle-même, mais le fait qu'elle nous raconte son histoire, créant une tension tout au long du film entre passé et présent en témoignant de son enfance. Le film s'auto-réfléchit donc, il témoigne d'un présent pour le spectateur au travers d'un personnage futur qui a vécu ce présent.

L'esthétique intègre la technique pour servir la narration. Un film qui a poussé cela à son paroxysme est *Arrebato* (Ivan Zulueta, 1989). Les différents personnages sont en quête de l'extase, par le sexe, la drogue ou encore le cinéma. Dans ce film, la narration parle directement de la technique, comme de la fréquence des images ou encore de l'intervalle. Pedro, un adulte de vingt-sept ans et se comportant comme un enfant de douze ans, contrôle l'expérience du temps par l'utilisation d'une poupée et recherche l'extase filmique en filmant ce qui l'entoure. Le film traite du temps filmique, Pedro filme au départ image par image puis après avoir installé un *interval timer*, fluidifie son film. À la fin du film, Pedro se fait vampiriser par la caméra qui s'active toute seule et fini par l'absorber. Il devient un photogramme sur une pellicule, mais un photogramme animé, il y a donc en réalité deux photogrammes.



Arrebato

Nous pouvons donc supposer que si le personnage s'anime c'est par l'intervalle et le concept deleuzien d'image-mouvement, par la reconstitution d'un espace placé au centre d'une tension entre deux photogrammes figées dans le temps.

40 GÉAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire, op. cit.*, p.133.

Cette idée de représentation du mouvement est le fondement même du cinéma, le film se représente donc lui-même et s'auto-réfléchit.

Bien qu'il n'aille pas jusqu'à l'auto-réflexion du média, *El sur* amène ce qui n'apparaissait pas dans le film précédent de Erice, cette tension entre passé et présent. Intervenant aux deux tiers du film, l'ellipse est un élément important du film. Estrella a grandi et son regard se trouve changé, le spectateur ne peut alors que constater le poids et les conséquences de l'absence de communication avec son père. Cette fracture est déjà visible avant la séquence de l'échange dans le café : Estrella passe devant un magasin de photographie, le reflet de la jeune fille apparaît sur la vitre en surimpression devant des photographies exposées. Suit alors un insert sur une photographie, la caméra effectue alors un panoramique vers le bas, s'arrêtant sur la photo d'Estrella. Puis, plus tard dans la séquence le père passe lui aussi devant la vitre, le découpage fait écho au début de séquence, un insert sur la photo d'Estrella puis cadrage taille du reflet sur la vitre.



El sur

Le fait de filmer les deux personnages à part s'arrêtant devant cette vitre explicite le mutisme mutuel. Aussi, le reflet sur la vitre, cet effet de miroir renvoie à l'idée d'introspection. Également, le reflet sur la vitre peut faire penser au processus

d'impression dans la photographie en projetant l'image sur le papier. L'ellipse ne fait que renforcer la puissance évocatrice de l'image.

Le témoin

Au sein des films étudiés, le personnage principal possède à chaque fois un statut particulier, il se trouve être le seul témoin d'événements. En effet, que ce soit Ana dans *El espíritu de la colmena*, seule personne à rencontrer le fuyard, Estrella qui voit son père aller au cinéma, Ana de *Cría cuervos*, témoin de l'adultère de son père dès les premières minutes du film ou encore Berta qui est présente lorsque Demetrio se tire une balle dans le crane. Il est à noter que cela nous est révélé dans chaque cas par une mise en scène similaire à quelque changements près.



El espíritu de la colmena



El sur



Cría cuervos



Los motivos de Berta

En premier lieu, le personnage nous est présenté dans un plan rapproché, puis un contre-champ nous révèle ce qui est vu par le personnage. Toute les séquences précédemment citées amènent le personnage témoin de la sorte, à l'exception de celle

de *El espíritu de la colmena* qui débute par le sujet observé. C'est un champ contre champ que Jean Mitry qualifie de « regardant-regardé ». Gilles Deleuze interprète cette notion de la façon suivante :

« On nous montre d'abord quelqu'un qui regarde, puis ce qu'il voit. Mais on ne peut même pas dire que la première image est objective, et la seconde subjective. Car ce qui est vu, dans la première image, c'est déjà du subjectif, du regardant. Et, dans la seconde image, le regardé peut être présenté pour soi non moins que pour le personnage. »⁴¹.

Ce qui pourrait sembler importer le plus serait donc l'observateur pour sa qualité de regardant plutôt que ce qu'il regarde. Ce qui est regardé existe donc pour lui même plutôt qu'en qualité de regardé. Nous pouvons donc penser que l'accent est donc mis sur le fait que le regard de l'enfant est témoin plus que ce dont il est le témoin. Ce qui pourrait au premier abord sembler contre intuitif dans un art de la monstration qui mettrait plutôt en avant ce qui est regardé. Il nous faut recontextualiser notre *corpus*. Carlos Saura et Víctor Erice qui ont fait des films durant la dictature en Espagne et sur la vie sous celle-ci, sont respectivement nés en 1932 et 1940 et ont grandi sous cette dictature tout comme José Luis Guerín qui est né en 1960. Les cinéastes que nous étudions au sein de notre corpus sont donc des témoins de la dictature dont la mise en scène laisse supposer qu'ils se représentent en quelque sorte comme ces enfants, en témoins.

Aussi, cette mise en scène de l'enfant témoin peut rappeler le néoréalisme italien. Ce mouvement a eu une grande importance dans l'évolution du cinéma espagnol, il a irrigué les œuvres des cinéastes des années cinquante. Les deux semaines du Cinéma italien à Madrid en 1951 et 1953 ont permis de faire découvrir le néoréalisme aux spectateurs et surtout aux cinéastes espagnols, elles ont également permis la rencontre avec personnalités importantes du mouvement comme De Sica ou Zavattini.⁴² Mais le cinéma espagnol, plus que de s'inspirer de l'esthétique, en reprend surtout le caractère politique et contestataire. Il est alors possible de faire un rapprochement entre *Germania anno zero* (*Allemagne année zéro*, Roberto Rossellini, 1948) et entre autres, le film de Carlos Saura. En effet, les deux films nous présentent des enfant tueurs au tempérament calme et au visage serein et impassible. « Or, si nous savons quelque chose sur ce que pense et ressent cet enfant,

41 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, op. cit., p.105.

42 GUBERN Román et al, *Historia del cine español*, op. cit., p.280.

ce n'est jamais par des signes directement lisibles sur son visage, pas même par son comportement, car nous ne le comprenons que par recoupements de conjectures. »⁴³ Peut être a-t-il également été la source d'inspiration pour la manière dont Ana pense tuer les adultes. En effet si Edmund tue son père en mettant du poison dans son thé, Ana en met elle dans du lait. Mais plus que ça, le mouvement néoréaliste et plus particulièrement *Germania anno zero* nous présentent des enfants témoins des horreurs des adultes et des conséquences, mais là où le film de Rossellini ne laisse comme seule échappatoire à Edmund que le suicide, les cinéastes espagnols semblent eux avoir un regard différent sur l'enfant. Par les événements dont il est témoin l'enfant se construit avec une méfiance des adultes, que ce soit la tante Paulina dans *Cría cuervos* ou le père dans *El sur* ou *El espíritu de la colmena*.

43 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p.204.

Troisième partie : Dire l'histoire d'un point de vue contemporain aux événements

3.1. Construction de l'identité de l'enfant dans une Espagne meurtrie

L'enfant comme portrait de l'auteur

Comme nous avons pu le voir au cours des pages précédentes la figure de l'enfant est centrale au sein de notre *corpus* de films étudiés. Si dans un premier temps cela peut être pour éviter la censure comme nous l'avions vu, *Los motivos de Berta* sort sept ans après la fin de cette dernière et Víctor Erice en 1983 érige toujours l'enfant en figure centrale. De plus l'enfant n'est pas un adulte miniature, user du point de vue de l'enfant pour conter son histoire a des répercussions esthéticonarratives sur le film et sur la réception du spectateur. En effet comme nous avons pu le voir dans la partie précédente l'enfant semble, en tout cas dans notre *corpus*, évoluer dans un monde en parallèle ou tout du moins en marge de celui des adultes et semble avoir un regard accru car non soumis aux dictats de la pensée franquiste. Il s'agit donc ici d'étudier le pourquoi de ce choix et ses répercussions. En effet les réalisateurs étudiés sont tous nés sous le régime et ont donc grandi et se sont construits sous ce dernier. Ce choix de l'enfant fait donc sens par ce certain aspect autobiographique-témoignage. Víctor Erice fait par exemple le choix de placer ses films dans un contexte passé, les années quarante puis cinquante. Il sera donc question ici d'étudier le propos que peut transmettre l'auteur du film au travers de cette figure de l'enfant, nous verrons dans un premier temps ce que l'auteur dit de lui puis dans un second temps ce que l'auteur dit au spectateur.

Saura dans *Cría cuervos*, projette beaucoup de sa personne dans le film. *Cría cuervos*, est son dixième film et le premier où il est seul scénariste, arrêtant temporairement sa collaboration avec Rafael Azcona pour se retrouver sur le scénario de *¡Ay Carmela!* en 1990. Dans son film de 1976, Saura nous dévoile des pattes de poule dans le réfrigérateur. Cela peut sembler insignifiant au premier abord mais le réalisateur insiste sur les pattes par un travelling optique se finissant en gros plan. Nous les avons déjà évoqués lorsque nous avons abordé le quotidien, ces pattes de poules pouvaient alors être interprétées comme mystiques ou en rapport avec la mort, mais pour Carlos Saura leur présence relevait plutôt d'une apparition de son quotidien. En effet le cinéaste a grandi avec une mère qui en gardait toujours dans son frigo, le réalisateur dévoile donc une partie de lui dans ce film. Toujours dans *Cría cuervos*, il est intéressant d'observer l'image de la tante. En effet, la tante Paulina est présentée comme intransigeante, notamment lors de la scène du repas lors de laquelle elle occupe une place centrale servant de point de pivot à la caméra qui effectue un panoramique sur les enfants, représentation de la

surveillance constante de la tante qui ne manque pas de les reprendre sur les bonnes manières. Selon François Géral cela peut être une allusion à la tante du réalisateur chez qui il a vécu un temps et qui était inflexible.⁴⁴ Géral poursuit plus loin dans son ouvrage : « D'une certaine façon, l'affrontement María/Anselmo peut se lire comme une métaphore de l'affrontement République/Franquisme, auquel le petit Saura a assisté d'autant plus désemparé qu'une partie de sa famille était républicaine et l'autre non ».⁴⁵ Plus qu'un simple dévoilement d'un quotidien vécu, Carlos Saura semble figurer une mémoire personnelle au travers de ses personnages et de leurs mise en scène. Le réalisateur par le choix de l'enfant comme personnage principal rejoue donc en partie sa propre enfance à la manière de Luis, personnage principal dans son film précédent : *La prima Angélica* qui se remémore son passé et qui nous apparaît adulte dans les projections de ce dernier, montrant la vision actuelle de ses souvenirs qu'il remet en scène.

Nous pouvons porter un regard similaire sur le réalisateur de *El Espíritu de la colmena* et *El sur*. Víctor Erice attache une grande importance à l'enfance, à l'enfant en lui même de façon presque ontologique :

« Au cours de mon expérience de cinéaste, le thème de l'enfance n'est jamais apparu séparé de l'histoire et de ses circonstances. Les enfants ont incarné dans mes films une certaine forme de révolte. Ils ont transcendé mon regard plus qu'ils ne l'ont modifié. J'ai toujours été intéressé par les enfants qui sont de véritables enfants et non une copie prématurée des adultes. Ce qui m'émeut le plus en eux, c'est leur part de sauvagerie, leur capacité de résistance face au malheur, l'usage qu'ils font de l'imagination ; en définitive, leur capacité à renverser ce simulacre de vie que tisse autour d'eux la société et que nous appelons "réalité". En ce sens, les enfants sont, sans le vouloir, les artistes les plus authentiques. Ils ne poursuivent aucun but. Ils jouent simplement, mais c'est toujours sérieux. »⁴⁶

Erice, semble voir en l'enfant un être révolté mais en même temps évoluant dans son univers, cela va donc dans le sens de l'analyse que nous en avons fait dans la précédente partie. Aussi, est-il possible de supposer que cette approche de l'enfance pourrait être liée à son expérience personnelle. Víctor Erice est né en 1940, un an après la fin de la guerre civile et au moment le plus intense de la répression, Bennassar parle de « volonté de traquer l'adversaire au-delà sa défaite »⁴⁷ pour parler de la loi de responsabilité politique qui vise à réprimer les personnes ayant soutenu le gouvernement républicain mais également ceux qui sont restés passifs durant la

44 GEAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, op. cit., p126.

45 *Ibid*, p.137.

46 ERICE Víctor, « On ne choisit pas d'être artiste », *Le monde diplomatique*, septembre 2007, p.30.

47 BENNASSAR Bartolomé, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p.349.

guerre. Nous pouvons alors supposer que sa façon d’appréhender le monde aurait pu être proche de celle d’Ana ou Estrella, d’autant plus qu’il avait un âge proche de celui des protagonistes à la période où se déroulent les films ; les années quarante pour *El Espíritu de la colmena* et cinquante pour *El sur*.

Les cinéastes étudiés partagent donc au travers de leurs films plus qu’une mémoire commune, ce sont des témoignages personnels qu’ils nous livrent. Sans pour autant entrer dans le domaine de la micro histoire, il est intéressant de remarquer que le vécu des auteurs possède un impact direct sur les personnages, leurs relations et par conséquent la façon dont ces relations sont mises en scène.

La figure de l’enfant

L’enfant au sein des films de notre *corpus* principal et secondaire est comme nous avons pu le voir le personnage central des films et se trouve iconisé par la mise en scène notamment en tant que témoin. Mais cette figure trouve des attributs propres au cinéma espagnol de la période que nous étudions et qui ne se retrouvent pas dans la figure archétypale de l’enfant au cinéma et d’autant plus dans le cinéma espagnol. En effet, dans l’histoire du cinéma espagnol, la figure de l’enfant est présente sous la forme de l’enfant chanteur au cours des années cinquante et soixante avec par exemple Joselito ou Marisol. Les cinéastes de notre étude par ce renouvellement de la figure de l’enfant au cinéma procèdent donc à une réactualisation du traitement de l’enfant au cinéma. De plus ces films bien que mettant en scène cette figure de l’enfant, ne visent pas un public jeune mais des spectateurs pouvant recontextualiser des événements que les personnages eux même ont du mal à recontextualiser comme le remarque François Géral : « Pour les fillettes, la guerre se situe dans un passé lointain et indéfini, et Rosa elle-même doit réfléchir un instant pour donner les dates »⁴⁸. Néanmoins il est possible de comprendre que la diégèse du film est contemporaine à son tournage par l’utilisation de la chanson *¿Porque te vas ?* de Jeanette. Pour ce qui est des films de Víctor Erice, cela se fait par un intertitre au début du film annonçant « Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940... »⁴⁹ au début de *El Espíritu de la colmena* et « OTOÑO 1957 »⁵⁰ au début de *El sur*. En revanche traiter la narration au travers du point de vue d’un enfant, par son

48 GEAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire, op. cit.*, p.137.

49 « Un lieu de la meseta castillane vers 1940... »

50 « AUTOMNE 1957 »

statut de marginal, permet de mettre en exergue une certaine décadence ou tout du moins un mal-être dans la société représentée par les adultes.

A coté de cela, Víctor Erice dans *El Espíritu de la colmena* prend le parti de se rapprocher d'un conte pour enfants dans sa mise en scène. En effet le film s'ouvre sur la phrase « Erase una vez... »⁵¹, expression de tout début de conte. Suivie, comme évoqué précédemment, de la phrase « Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940... » référence à l'ouverture du roman de Cervantes, *Don quijote de la mancha* « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme »⁵². Et cela, sur des dessins réalisés par les actrices avec comme musique extradiégétique la comptine *Vamos a contar mentiras*. Cette introduction sert à accueillir la mise en scène du reste du film comme le remarque John Hopewell : « Erice filme les éléments mythiques clés - le cinéma du village, l'écran, la maison d'Ana - de face. Tant de bidimensionnalité dote ces éléments d'une présence quasiment totémique, en correspondant en même temps à l'esprit d'un enfant qui construit le monde (pensez aux dessins de maisons d'enfants). »⁵³ En effet l'image du film qui reste le plus en tête est ce plan de la bergerie filmée de face en légère plongée au milieu d'une plaine, suivi du plan d'ensemble de presque trois minutes avec les deux fillettes qui se tiennent devant le bâtiment avant de l'explorer. Cette bergerie réapparaît régulièrement tout au long du film et le plus souvent de face et comme seul élément au milieu de la plaine déserte.



El Espíritu de la colmena

Ce choix esthétique de faire un rapprochement avec le conte pour traiter d'un tel sujet permet à Erice de prendre du recul sur ce dernier. Il est possible de faire un rapprochement avec les thèses psychanalytiques de Bettelheim et de voir en ce passage par l'esthétique du conte de fée une façon bénigne de parler de la vie sous le franquisme dans les années quarante à une Espagne qui ne l'aurait pas connu.

51 « Il était une fois »

52 « Dans un lieu de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom », CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605.

53 HOPEWELL John, *El cine español después de Franco* (trad. LAGUNA Carlos), *op. cit.*, 378.

Bettelheim avance la thèse suivante, le conte de fées est une histoire faite pour l'enfant, pour qu'il puisse faire face à ses problèmes psychologiques de croissance dans un cadre sécurisé car irréaliste et de façon inconsciente. De plus, pour le psychanalyste le conte de fées suggère mais n'énonce pas, tout comme il ne censure pas la violence. Le scène de *Frankenstein* projetée au cinéma avec la créature et Maria semble correspondre à cette approche du conte dont Ana serait la réceptrice tout comme le film de Víctor Erice peut y correspondre et dont le spectateur serait le récepteur de cette histoire nous montrant Ana cherchant et appréhendant la créature à son tour. De plus, pour le psychanalyste cet effet des contes ne se limite pas qu'aux enfants : « rien ne peut être plus enrichissant et plus satisfaisant dans toute littérature enfantine (à de très rares exceptions près) que les contes de fées puisés dans le folklore, et cela est aussi vrai pour les enfants que pour les adultes »⁵⁴. Si pour Bettelheim le conte de fées sert de soutien psychologique à l'enfant en construction, le film de Víctor Erice par ses choix esthétiques peut être perçu comme un soutien psychologique à une Espagne en reconstruction.

Si l'enfant au sein de notre *corpus* d'étude possède ses particularités propres, elle reste néanmoins une figure au cinéma et au-delà de sa particularité contextuelle il répond tout de même à certains critères plus généraux. L'enfant est un adulte en devenir, il se construit tant sur le plan physique que psychologique et possède donc par conséquent sa part de faiblesse. Est-ce peut être cela qui explique la plus grande empathie que nous pouvons éprouver pour un enfant face à un adulte lorsqu'ils apparaissent à l'écran.⁵⁵ Aussi, pour Carole Desbarats après la psychanalyse l'enfant « n'est plus un simple être en devenir-adulte mais un sujet »⁵⁶. Et c'est parce qu'il est un sujet, traité à part entière qu'il évolue dans son univers avec ses problématiques propres. Ana de *Cría cuervos* qui, dans une séquence où la caméra gigote autant que les enfants, espère ne pas aller à l'école parce qu'elle pense avoir assassiné sa tante ou Estrella de *El sur* qui se questionne sur le sud qui lui apparaît si différent. L'enfant comme sujet recontextualisé à notre *corpus* peut être vu comme un message fort, ce personnage en marge des autres dans une société malade est voué à être différent c'est donc l'espoir d'une génération et d'un avenir meilleur, d'un après dictature en rupture avec ce qu'a pu connaître l'Espagne. Les personnages d'Estrella ou d'Ana de

54 BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « RÉPONSES », 1976, p.15.

55 DESBARATS Carole, *Enfances de cinéma*, op. cit., p.51.

56 *Ibid*, p.25.

Cría cuervos suppriment même de façon imagée et imaginée, les personnes aliénées afin de s’émanciper. La figure de l’enfant dans le cinéma espagnol du *tardofranquismo*/transition démocratique est une récurrence de cette période (nous pouvons penser à *Adiós cigüeña* (*Adieu, cigogne, Adieu*, Manuel Summers Rivero, 1971), *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), *Adiós, Alicia* ou avec un personnage un peu plus vieux, *Maravillas* en plus de notre *corpus* d’étude), cette figure permet d’introduire des procédés esthétiques au service de la volonté du réalisateur de parler de son époque ou de son vécu de façon plus libre tant sur le plan narratif que sur le plan pragmatique dans le contexte politique que connaît l’Espagne.

Enfin, la figure de l’enfant au sein de notre *corpus* permet aussi de traiter le sujet par le biais de l’imaginaire.

3.2. L’imaginaire dans le regard filmique porté sur l’histoire

Le référent dans l’histoire de l’art

Il convient à présent d'étudier la place de l'imaginaire au sein de notre *corpus* et son rapport au traitement de l'histoire. Comment l'imaginaire intervient dans le processus créatif des auteurs que nous tachons d'étudier. Bien que le rapprochement entre Histoire et imaginaire ne paraît au premier abord pas des plus évidents, il est toutefois possible d'en étudier leur relation :

« Imagination et histoire, ce n'est donc ni littérature et histoire, ni récit et histoire ; ce n'est pas non plus fiction et histoire. Les rapports entre histoire et littérature, récit, fiction, sont souvent envisagés du point de vue de leur clivage. On se demande en effet souvent ce qui différencie l'histoire de la littérature, si le caractère narratif de l'histoire peut nuire à sa scientificité et si la littérature peut prétendre à dire quelque chose du passé, à atteindre une vérité historique. [...] La notion d'imagination permet au contraire de ressaisir ce que ces récits ont en partage. »⁵⁷

Dans cet ouvrage, l'imagination est définie comme « faculté créatrice »⁵⁸ ce qui vide en partie le terme de sa substance scientifique. Nous lui préférons donc la définition qu'en donne Jean Paul Sartre comme vu en introduction : « Il n'y a pas un monde des images et un monde des objets. [...] Les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont constitués par les mêmes objets ; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient. Ce qui définit le monde imaginaire comme l'univers réel, c'est une attitude de la conscience. »⁵⁹ L'imaginaire est donc une interprétation constituée d'images du réel. Nous pouvons étayer cela en amenant la notion de rapport : « Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'à la conscience de se donner un objet. »⁶⁰ L'image est donc le rapport entre l'objet réel et sa conscientisation. L'image est donc une acquisition propre à chacun selon sa conscience. C'est à ces images du réel, fondement de l'imagination laissé à la conscience des auteurs que nous étudions et réinvestie dans leur travail esthétique que nous allons nous intéresser ici.

Bien qu'une part non négligeable des images de référence qui aient pu inspirer les cinéastes du *tardofranquismo*/transition démocratique proviennent de la réalité des événements ou tout du moins de leur perception (pensons à l'image de la chaise de Sartre⁶¹), une partie provient d'un héritage pictural. Le cas le plus marquant

57 PANTER Marie et al. (Dir.), *Imagination et Histoire enjeux contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014, p.9.

58 *Ibid.*, p.10.

59 SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2005, p.46.

60 *Ibid.*, p.21.

61 *Ibid.*, p.18.

est peut être l'introduction d'*El sur* dans laquelle Víctor Erice fait appel aux œuvres de Rembrandt d'une part par l'éclairage en clair obscur de la séquence. Cette séquence fait suite au générique en lettres blanches sur fond noir, une fenêtre laissant paraître une lumière bleue sur la droite de l'image perce peu à peu l'obscurité. Puis, Estrella drapée dans son lit apparaît à son tour peu à peu. Un plan rapproché nous présente l'adolescente qui se réveille, la caméra effectue au fur et à mesure un travelling arrière jusqu'à revenir à un cadrage similaire au premier plan. A ce moment, Estrella est assise au centre de l'image et une lumière ocre émanant de la gauche de l'image apparaît. On peut alors y voir une citation de *Philosophe en contemplation* de Rembrandt par le personnage assis avec une lumière similaire. Erice convoque donc ici un héritage pictural afin de faire un rapprochement. D'un côté un philosophe voûté semblant perdu dans ses pensées, d'un autre Estrella tout aussi voûtée, plongée dans ses souvenirs à la vision du pendule enchaînant sur le flash-back d'un instant auquel elle n'a pu assister : son père auscultant sa mère enceinte au pendule.



El sur



Le Philosophe en contemplation,
Rembrandt, peinture à l'huile, 1632,
musée du Louvre

Nous pouvons aller plus loin et ne pas y voir qu'une seule citation. En effet, tout au long de cette séquence différents tissus apparaissent, allant du tissu en coton simple aux draps brodés. Le travail de lumière effectué pour laisser apparaître les plis et la texture de chaque tissu faisant ressortir les différences entre chacun d'entre eux ressemble à ce qu'a pu Johannes Vermeer avec *La Dentellière* ou *Jeune femme écrivant une lettre* ou *La Lettre interrompue*. Rembrandt et Vermeer sont deux peintres dont l'esthétique a beaucoup inspiré Víctor Erice. Au moment de tourner *El Espiritu de la colmena*, le réalisateur avait montré comme source d'inspiration des

œuvres de ces peintres à Luis Cuadrado, le directeur de la photographie du film.⁶² La séquence suivante nous présente en *flash-back* le père passant un pendule au dessus du ventre de la mère enceinte, dans un plan reproduisant le jeu de lumière du précédent à l'identique. Il est intéressant de remarquer notre utilisation du mot *flash-back* alors que le film tourné du point de vue d'Estrella nous donne à voir une séquence dans laquelle elle n'est pas née mais est encore dans le ventre de sa mère. Nous pouvons voir ici une probable référence au peintre Salvador Dalí et à ses souvenirs intra-utérins qui prend la forme de l'oeuf dans ses tableaux. Ces références picturales sont connues de la majorité des spectateurs, autant que celles convoquées par Carlos Saura. Que ce soit Francisco de Goya dans *Llanto por un bandito* (*Les bandits*), film de 1963 dans lequel Saura fait référence à *Duelo a garrotazos* une peinture à l'huile achevée en 1823 par Goya. Ou encore Jérôme Bosch avec *Le jardin des délices*, une peinture du XV^e siècle bien connue des espagnols car elle exposée au musée du Prado à Madrid, qui donne son nom au septième long-métrage de Carlos Saura : *El jardín de las delicias* (*Le jardin de délices*, 1967) et dont les premiers écrits espagnols à son sujet remontent à 1560⁶³. Les œuvres du peintre flamand se trouvent à contre courant des canons de son époque entre gothique tardif et début de la renaissance, Bosch peint des scènes absurdes à la limite du grotesque et en faisant interagir démons et humains. Cela peut faire penser au mouvement surréaliste par son aspect onirique, mais cela peut aussi en un sens faire penser à l'*esperpento*, un courant littéraire défini par le dramaturge espagnol Ramón María del Valle-Inclán comme l'utilisation du grotesque afin d'accentuer les traits à des fins critiques. Il explique ce concept en parlant de miroirs déformant présents à *el callejón de Gato* dans sa pièce *Luces de bohemia*.⁶⁴ La citation de Bosch par Saura apparaît alors d'autant plus évidente pour un film critique envers le régime par l'usage de métaphore, et plus encore lorsque l'on sait que le réalisateur a travaillé avec Luis Buñuel. Buñuel a tenté de pousser l'*esperpento* à son paroxysme avec *Viridiana* (1961) notamment en mettant en scène le tableau de Léonard de Vinci, *La Cène* mais avec des clochards.

Des référents autres que picturaux interviennent donc dans la création des films de notre *corpus* d'étude. En effet déjà dans les années soixante était appliquée au cinéma la tradition littéraire de l'*esperpento* avec des films comme *El cochecito*

62 HOPEWELL John, *El cine español después de Franco* (trad. LAGUNA Carlos), *op. cit.*, 382.

63 FISCHER Stefan, *Jérôme Bosch L'œuvre complet*, Cologne, Taschen, 2016, p.13.

64 VALLE INCLÁN Ramón del, *Luces de bohemia*, Madrid, Renacimiento, 1924, p.224.

(*La petite voiture*, Marco Ferreri, 1960) ou encore *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), une comédie noire critiquant la charité d'apparence et la modernisation économique de l'Espagne. Le cinéma espagnol est donc ancré dans un héritage littéraire. C'est par exemple la première phrase de *El Espíritu de la colmena* qui fait référence à l'ouverture de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Mais le rapprochement ne s'arrête pas là. Le roman de Cervantes place l'imagination de Don Quijote au centre de sa narration dans des plaines madrilènes, lieu de l'action de deux films étudiés, bien que dans *Cría cuervos* l'action se déroule surtout en intérieur. Aussi, nous pouvons voir une séquence semblant anodine dans *Los motivos de Berta* comme une référence aux aventures de l'hidalgo le plus célèbre de la littérature. À la vingt-neuvième minute, un plan de la mère de Berta assise à une table, devant elle un gros carton ne laissant dépasser que ses yeux et son front, après l'avoir ouvert elle en sort un ventilateur. Après un insert en raccord regard sur une étagère, la femme se lève et branche le ventilateur puis l'allume. L'appareil à sa stupéfaction se met alors à ventiler dans tous les sens. La cuisine nous est alors dévoilée dans une suite de plans rapprochés allant de la perruche inquiète aux pages du calendrier menaçants de s'envoler. La séquence se clôt sur la mère se saisissant d'une cuillère suivie d'un plan subjectif de la cuillère se battant avec les pales à la manière de Don Quijote qui tente de pourfendre la pale du moulin qui pense être un géant.⁶⁵ La façon dont est investi ici le roman de Cervantes est intéressante. Le film nous expose une campagne qui n'a pas changé depuis le début du siècle dernier, et cela alors même que la dictature qui prônait (tout du moins au début) la ruralité est tombée depuis presque dix ans. Le ventilateur, presque seul appareil électrique du film, symbolisant la modernité est montré dans cette campagne comme un géant incontrôlable par le biais de la littérature du siècle d'or espagnol. Le récit qui se passe dans les plaines de la Manche au XVII^e siècle semble alors trouver échos dans la campagne de l'Espagne de 1984.

L'ombre du récit de Don Quijote semble planer sur l'intégralité de notre *corpus*, car plus que par des références à certains passages, c'est sa substance même qui intègre l'ADN des films étudiés. En effet, le roman de Cervantes qui narre les aventures de Don Quijote qui s'imagine être le chevalier des romans qu'il a lu est une ode à l'imagination. Et l'imagination est un des points qui lient nos films, allant de Berta s'imaginant jouer à l'adulte à Ana de *Cría cuervos* qui s'imagine pouvoir

65 CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche* (trad. VIARDOT Louis), Paris, Hachette, 1863 p.49.

tuer sa famille, en passant par Ana de *El Espíritu de la colmena* qui s'imagine la créature de Frankenstein comme esprit dans son village. Une créature qu'Ana découvre au travers du film de James Whale lors d'une projection dans son village. Mais le film de 1931 est une adaptation du roman Mary Shelley : *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*) initialement paru en 1818. Il est donc une fois de plus question d'emprunt à la littérature, ici le roman gothique du XIX^e siècle. Il est intéressant d'observer l'imaginaire gothique réinvesti dans le contexte espagnol, loin des châteaux, la créature provient ici d'une bergerie au milieu d'une plaine.

L'imaginaire symbolique dans l'histoire

Nous avons pu observé certains référents des cinéastes au sein de l'histoire de l'art, participant à forger l'imaginaire, et cela, par la définition de Jean-Paul Sartre. À présent, il convient d'étudier l'imaginaire symbolique au sein des films de notre corpus. Pour cela, nous nous appuyerons sur les études de Gilbert Durand. En premier lieu, il convient de définir l'imaginaire symbolique. Pour Durand comme pour Sartre, l'imaginaire est une image qui apparaît à notre conscience mais le rapprochement entre le philosophe et l'anthropologue peut s'arrêter ici car pour Durand, « Sartre ne découvre dans l'imaginaire que "néant", "objet fantôme", "pauvreté essentielle" »⁶⁶. Pour Durand, la pensée se divise en deux catégories, la pensée directe et la pensée indirecte⁶⁷ qui sont les deux extrêmes d'un éventail, l'imagination symbolique réside dans le second cas. De plus, l'imagination symbolique repose comme son nom l'indique sur les symboles (voir annexe 2). Le symbole est une image polysémique, reposant sur la culture et ne représentant pas directement un signifié. Pour notre étude nous en resterons là et ne chercherons pas à approfondir en faisant entrer les logiques de schème et de mythe, mais il est tout de même important de faire la distinction entre le symbole et l'archétype. L'archétype est une image primordiale, elle n'est donc pas soumise à la culture, de plus le symbole, contrairement à l'archétype possède une ambivalence, une multiplicité de sens, enfin l'archétype tend vers l'idée et la substantification, alors que le symbole

66 DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2015, p.25.

67 *Ibid.*, p.7.

repose lui sur le substantif ou le nom.⁶⁸ Aussi, il est important de saisir l'aspect polysémique du symbole et son fort rattachement à la culture, plus qu'à une vérité unique. Durand propose une méthodologie et une classification des symboles reposant sur deux régimes diurne et nocturne, sur l'antithèse et l'euphémisme. Nous tenterons alors de nous approcher d'un sens possible de symboles mis en exergue par la mise en scène dans les films de notre *corpus* d'étude.

Pour revenir sur la créature de Frankenstein, source principale de l'imaginaire du film, il est intéressant de l'étudier en tant que symbole. Nous pouvons assez objectivement rapprocher la créature du symbole du monstre. Le monstre apparaît chez Durand en premier lieu comme le contraire du héros.⁶⁹ Puis, plus loin dans l'ouvrage, l'anthropologue le définit comme symbole nocturne, il est rapproché de l'archétype du monstre dévorant. Cette image du monstre dévorant évoque tout de suite le tableau de Goya : *Saturne dévorant un de ses fils*, une peinture achevée en 1823. La mention de Saturne est d'autant plus intéressante que le régime nocturne repose sur la diachronie, donc le facteur temps (voir annexe 3). Ici, Frankenstein, monstre de la littérature anglaise du XIX^e siècle se trouve empreint d'une charge nouvelle, l'histoire de l'Espagne. Car en effet la créature imaginée par Ana évolue bien dans l'univers diégétique du film, soit dans l'Espagne post-guerre civile. Mais plus largement, sont convoqués avec *El Espiritu de la colmena* quatre contextes spatio-temporels⁷⁰, le roman gothique, le cinéma classique hollywoodien, l'Espagne des années quarante et quatre-vingts. Plus qu'un monstre qui doit être affronté par le héros, la créature imaginée par Ana est plus ambiguë, car le fuyard se voit offrir une pomme lorsqu'Ana le découvre. En revêtant la forme du fuyard le symbole du monstre se transforme. En effet bien que cela échappe au personnage d'Ana, l'homme évoque directement un maquisard continuant la lutte après l'arrivée au pouvoir de Franco. Il y a donc une inversion de régime, passant de nocturne à diurne, le monstre combattu devient le héros combattant. Et cela semble d'autant plus vrai que l'homme est blessé sans que l'on puisse savoir s'il s'est blessé en sautant du train ou d'un potentiel affrontement antérieur. Dans cet exemple, nous pouvons voir l'enfant, par le regard innocent qu'il porte, comme tueur de régime symbolique, ici antiphrasique donc nocturne, simplifiant à son niveau de compréhension en

68 DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p.42.

69 *Ibid.*, p.161.

70 ARBUS Pierre, *Le cinéma de Víctor Erice aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.20.

antithèse ; comme dans les contes de fées : le gentil contre le méchant, le monstre et son père qui l'aurait tué.

Un symbole récurrent à notre *corpus* d'étude serait le silence. L'absence de communication des parents envers les enfants, sujet central de *El sur* où la relation entre Estrella et son père se dégrade jusqu'au silence ; des parents entre eux dans *El Espíritu de la colmena* où le père reste silencieux dans son bureau à écrire ; en passant par la grand-mère muette de *Cría cuervos*. Gilbert Durand n'a pas intégré le silence à sa classification, mais comme le symbole est imprégné de culture, nous tenterons par l'observation de l'histoire de déduire sa position dans la classification. Dès les premiers instants de la dictature, la répression envers le camp républicain et ses sympathisants est rude. Dès février 1939 est mise en place une loi rétroactive pour traquer les personnes ayant adhéré aux formations ou syndicats qui avaient soutenu le front populaire.⁷¹ De plus la répression a perduré dans le temps, rappelons que les dernières exécutions ont eu lieu deux mois avant la mort du dictateur, soit trente-sept ans après la fin de la guerre civile. Le silence peut alors se référer au mutisme d'une partie de l'histoire, car le témoignage du camp républicain (sur la guerre civile) est quelque chose qui a été peu voir pas transmis aux enfants, qui a été passé sous silence ; et que les petits enfants déterrent. C'est ce que fait Sergio Montero Fernandez dans son documentaire *Los labios apretados* (2018), lorsqu'il décide de fouiller des archives et filmer le témoignage sur la grève insurrectionnelle Asturienne de 1934 dont on ne lui avait jamais parlé.⁷² La grand-mère muette dans *Cría cuervos* en est l'exacte représentation. Dans le dernier quart du film elle est devant des photographies du passé. Ana pointe une carte postale d'un hôtel en Suisse et lui dit que c'était l'hôtel de son voyage de noces. Elle peut être vue comme la mise sous silence (ici à l'excès) des événements de la guerre civile par ceux qui l'ont vécue. La grand-mère a l'air perdue. L'échange entre les deux générations continue en champ contre-champ, la grand-mère semblant de plus en plus perdue. Aussi, le silence n'est pas une action mais l'absence d'action, l'absence d'émission sonore. Le silence est révélateur d'une incommunicabilité. C'est dans le dernier quart de *El Espíritu de la colmena*, la séquence dans laquelle la famille prend le petit déjeuner

71 BENNASSAR Bartolomé, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p.462.

72 Lors d'échanges après la projection du film Sergio Montero Fernandez explique que bien qu'il ait grandi en Asturies il n'avait pas conscience de ce qu'on été les révoltes de 1934 car personne n'en parlait, ni dans la famille, ni à l'école. Le réalisateur se retrouve à éplucher des journaux d'époque conservés en Argentine et importés par les exilés pour pouvoir se documenter.

dans le silence le plus absolu, où chacun est dans ses pensées dans des plans rapprochés que l'absence de communication est poussée à l'excès. Le silence est interrompu une première fois par la toux d'Irene, puis par la mélodie de la montre du père. Le silence qui entoure cette séquence ; elle commence et se finit par le silence ; ne fait que mettre en exergue l'instant de la boîte à musique de la montre. La montre renvoie directement à la séquence précédente lors de laquelle Ana rencontre le fuyard qu'elle prend pour la créature de Frankenstein. La communication entre les deux est silencieuse. Cela passe par les échanges de regards et les actions. En effet, après avoir fait retentir la mélodie de la montre le silence revient, le fuyard fait un tour de magie à Ana faisant disparaître la montre de sa main. Ana semble alors voir en ce geste la confirmation que l'homme est bel et bien la créature. Le silence peut être également rapproché de la religion avec le vœu de silence, ou encore du deuil ou de la commémoration avec la minute de silence. Le silence est donc lié à la mémoire. Le symbole du silence par sa sémantique prolifique que nous pouvons classer dans le régime nocturne des images, revêt dans le cinéma espagnol un aspect tant mémoriel que témoignant. En effet, il semble être une évocation du silence de son passé pour rester caché et à la fois une mise sous silence des événements de la guerre aux générations suivantes. Bien qu'il faille parfois reconnaître aux films de cette période une tendance à tirer vers le symbole diurne par son opposition entre musique et silence, En effet, par moment, la musique vient appuyer le silence comme dans *El Espíritu de la colmena* ou encore dans *Cría cuervos* où la musique occupe l'espace sonore inoccupé par le mutisme de la grand-mère, mais rappelons que cette musique est pour le personnage évocatrice de souvenir et donc de mémoire d'un passé potentiellement douloureux. C'est donc par le silence, l'inverse de ce que font ces réalisateurs qui par l'acte de filmer exposent un point de vue sur une mémoire semblant difficile à transmettre sous la dictature.

Un troisième symbole qu'il serait intéressant d'étudier serait le pouvoir. Tout comme le silence, la puissance n'apparaît pas dans la classification de Gilbert Durand. Le pouvoir qui relèverait de l'archétype par son caractère universel et prendrait plutôt la forme du père en symbole au vu du contexte politique. En effet, le franquisme, tout comme le fascisme ou le nazisme, prônait la virilité, il est « un guerrier de la foi, porté par un culte de la violence virile »⁷³ pour reprendre les mots de Bertrand Noblet. L'homme se devait d'être le représentant de la doctrine du régime

73 NOBLET Bertrand, « Une contre-révolution virile ? L'offensive du héros guerrier dans les manuels d'histoire du franquisme (1939-1975) », *Histoire de l'éducation*, n°153, 2020, p.74.

basée sur l'armée et la religion. Cela est particulièrement visible dans *Cría cuervos* où le père y apparaît systématiquement en uniforme militaire. Sa seconde apparition (si nous ne tenons pas compte des photos du générique) se fait lors de la séquence de la veillée funèbre dans laquelle un plan subjectif du d'Ana en contre-plongée nous dévoile des militaires et un prêtre faisant apparaître une sensation d'oppression. De plus dans la suite de la séquence, ils sont présents sur tous les plans de la séquence occultant même parfois l'écran. Mais le père est surtout une figure conflictuelle. Même si ce n'est pas réellement du poison qu'Ana verse dans le verre de son père, la répétition de l'acte par la suite dans le film d'une précision presque chorégraphique ne fait qu'appuyer la préméditation de son geste. Dans le cinéma de Víctor Erice le symbole du père se manifeste différemment. Dans *El sur*, le père d'Estrella est sourcier, nous pouvons le voir utiliser un pendule mais également un instrument tout aussi caractéristique du métier, un bâton de sourcier. La baguette de coudrier, outil du sourcier, pourrait faire penser au glaive, symbole de la puissance et de l'élévation. Le père représente donc le pouvoir au travers de son métier de sourcier. Le père au début du film suscite grandement l'intérêt d'Estrella par son activité, comme le montre la séquence dans laquelle le père apprend à sa fille à utiliser le pendule. Mais à l'image de leur relation qui se dégrade au cours du film, du silence au suicide, le métier de sourcier, qui caractérisait le père dès sa première apparition, s'efface du film. Remarquons que le père qui vit une descente aux enfers réalise dans la diégèse le geste inverse de celui qui lui est associé, celui de l'élévation. Par l'opposition la figure du père répond donc au régime diurne. Il semble alors se dégager du *corpus* une principale mise en avant de symboles diurnes, ou tout du moins un glissement vers ces derniers lorsqu'ils sont soumis au regard des réalisateurs. La forte présence de cette polarité, régime de l'opposition, semble rejouer le conflit, nationalistes/républicains, dictature/réprimés, ancienne génération/nouvelle génération.

3.3. Possibilité d'un travail de témoignage dans une histoire continue

Archive et mémoire collective

Il s'agit à présent d'étudier le témoignage des auteurs par leurs films dans une histoire contemporaine à leurs œuvres. Témoigner de faits pendant que l'histoire s'écrit n'est pas quelque chose de forcément rare. Nous pouvons penser au travail journalistique ou au documentaire. Un bon exemple se trouve dans la littérature du siècle dernier avec *Les grands cimetières sous la lune*⁷⁴. Cet ouvrage est un pamphlet de Georges Bernanos qui relate les faits de l'armée franquiste vus par l'écrivain lorsqu'il vivait à Majorque pendant la guerre civile. Ce livre est paru en 1938 alors même que la guerre était en cours. Bien que dans un premier temps, en royaliste catholique, Bernanos soit séduit par le coup d'état, il change d'avis devant la barbarie de l'armée franquiste et commence la rédaction de son ouvrage dès 1936 sous forme d'articles. *Les grands cimetières sous la lune* est donc un témoignage contemporain aux événements. L'ouvrage est écrit sur le coup, relatant les faits immédiats sans un recul sur les événements mais qui aurait risqué alors l'omission partielle. C'est en quelque sorte sur ce fil tendu entre témoignage direct des événements et recul sur ces derniers que se construit notre corpus d'étude. En effet, *El Espíritu de la colmena* est un film sorti sous la fin régime mais dont la diégèse se situe trente ans auparavant au début de la dictature ; la diégèse de *Cría cuervos* semble être contemporaine au tournage, lors des derniers instant de la dictature ; *El sur*, se déroule dans les années cinquante avec un personnage principal proche de celui de Víctor Erice à cette époque ; enfin *Los motivos de Berta* apparaît comme un témoignage de l'après franquisme dans les territoires reculés de l'Espagne. Même si ces films n'ont pas été tournés avec l'ambition principale d'être un document témoin nous pouvons les considérer comme tels pour notre étude par leur popularité nationale (*El Espíritu de la colmena* est possiblement le meilleur film du cinéma espagnol pour Casimiro Torreiro⁷⁵) et internationale (grand prix du jury au festival de Cannes en 1976 pour *Cría cuervos*). Par leur profond ancrage dans l'histoire du cinéma du pays, ces films appartiennent donc pleinement à la culture espagnole. De plus pour l'historien Marc Ferro un film, par ce qu'il montre est révélateur, même si cela peut se faire parfois au dépend de la volonté de son réalisateur :

« Le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'État, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu, s'était constitué devant la société. La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. »⁷⁶

74 BERNANOS Georges, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Le livre de poche, 1964.

75 TORREIRO Casimiro, « Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », in GUBERN Román (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, p356.

76 FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1993, p.39.

En ce sens beaucoup de films seraient intéressants à analyser, au même titre que certains films du NO-DO, mais nous en resterons au cinéma d'auteur critique du régime. Il serait alors intéressant d'étudier celui qui est certainement le plus célèbre et le plus atypiques dans sa forme : *Canciones para despues de una guerra* réalisé par Basilio Martín Patino en 1971 après une demande de 27 coupes et directement censuré par le régime à sa sortie suite à une campagne contre le film.⁷⁷ Le film repose sur un montage d'archives filmiques des années quarante sur des musiques populaires de l'époque en extradiégétique afin d'en faire émerger un sens nouveau, sarcastique et critique du régime. Le film s'ouvre sur l'hymne du régime, *Cara al sol* sur des images du communiqué du quartier général nationaliste annonçant la fin de la guerre le 1^{er} avril 1939. La séquence continue ensuite sur une série de plans de saluts fascistes et de l'arrivée des troupes nationalistes. Si le film paraît au début aller dans le sens du régime, la seconde séquence apparaît plus dissonante vis à vis du discours du régime. Après un plan sur l'affiche de la chanson de la séquence : *¡Ya hemos Pasao !..* colorée en bleue, des plans rouges en panoramique horizontaux sur les façades de bâtiments de la FAI CNT AIT, de l'UGT, de théâtre populaire... Puis la musique s'interrompt dans le son d'une explosion, le film repasse en noir et blanc dans un plan en contre-plongée d'un groupe d'avions suivi d'un plan d'ensemble d'un bâtiment détruit. De multiples plans de gens qui fuient, d'avions larguant des bombes et d'autres bâtiments en feu et cela avec le son d'une sirène. La musique reprend ensuite avec les paroles « no pasaran decían los marxistas » dans des plans de nouveau rouges donnant le point de vue républicain, puis nationaliste en bleu sur les paroles « ya hemos pasao ». Entre documentaire fictionné et fiction documentée, *Canciones para despues de una guerra* est une œuvre profondément intéressante par le traitement esthétique et narratif des archives. En effet, Basilio Martín Patino, par le dialogue entre images et sons, dévie les archives de leurs sens initial grâce à la dissonance entre l'esthétique et le contexte. Le contexte est connu, non pas par l'histoire officielle, car le régime censure un certain nombre de faits à son avantage, mais par l'entretien d'une mémoire collective. Cette mémoire collective, l'historien Paul Ricœur la définit comme croisée à la mémoire privée.⁷⁸ Pour lui la mémoire

77 TORREIRO Casimiro, « Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », in GUBERN Román (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, p350.

78 RICŒUR Paul, « Histoire et mémoire », in DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (Dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998, p.20.

repose sur le langage qui est du ressort du social, donc sur la communication, l'échange de mémoires individuelles. Basilio Martín Patino joue alors de cette communication entre paroles de chansons, images et mémoire pour critiquer le régime. Ricœur continue dans sa communication de la sorte :

« C'est là le concept de transition le plus intéressant, à savoir que toute histoire est une histoire construite où les personnages sont aussi construits que les événements. Il en résulte qu'il est toujours possible de configurer autrement ce que l'on vit ou raconte dans la pratique quotidienne, conversationnelle. Raconter autrement, mais aussi raconté par d'autres. Or, dans une histoire racontée autrement, les événements ne sont plus les mêmes, dès lors que leur place dans l'histoire est changée. Ces variations narratives ont une fonction critique remarquable au regard des formes les plus figées par la répétition, les plus ritualisées par la commémoration. On voit là à l'œuvre le travail du souvenir mais aussi celui du deuil. Raconter autrement et être raconté par les autres, c'est déjà se mettre sur le chemin de la réconciliation avec les objets perdus d'amour et de haine. »⁷⁹

Cette approche est intéressante pour étudier la relation de notre *corpus* à la mémoire. En effet, bien que les films que nous étudions ne se veulent pas appartenir au genre du film historique, ils possèdent tout de même un indéniable ancrage à l'histoire de l'Espagne et en sont presque indissociables. Par exemple dans *El Espíritu de la colmena*, passé le générique, dès le premier plan le spectateur aura repéré le logo de la phalange sur un mur à l'entrée du village. Au travers du point de vue de l'enfant, innocent face au conflit, l'histoire est présentée par les cinéastes d'un point de vue neuf. L'enfant ne connaît que les conséquences de la guerre ignorant le contexte historique. Les cinéastes laissent tout de même des indices sur certains éléments, de façon à ce qu'ils soient visibles aux spectateurs pouvant replacer le film dans son contexte, les autres fondant leur regard dans celui du protagoniste. Ainsi, toujours dans *El Espíritu de la colmena*, Emmanuel Larraz remarque que sur une photographie, le père apparaît au côté de Miguel de Unamuno.⁸⁰ Cet auteur et philosophe espagnol, figure de l'existentialisme chrétien, qui a appartenu à la Génération de 98 au même titre que Valle-Inclán, et qui a au départ soutenu le coup d'état nationaliste car il considérait le gouvernement de Madrid comme le désordre. Mais il s'est ravisé et est connu pour son discours à l'université de Salamanque en tant que recteur :

« Cette université est le temple de l'intelligence et je suis son grand prêtre. Vous profanez son enceinte sacrée. [...] Vous vaincrez mais vous ne convaincrez pas. Vous vaincrez parce que vous possédez une surabondance de force brutale, vous ne convaincrez

79 RICŒUR Paul, « Histoire et mémoire », in DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (Dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998, p.23.

80 LARRAZ Emmanuel, « Le réalisme poétique », in LAVAUD Éliane (dir.), *Voir et lire Víctor Erice, L'esprit de la ruche*, Dijon, Hispanistica XX, coll. « Critiques et documents », 1990, p.19.

pas parce que convaincre signifie persuader. Et pour persuader il vous faudrait avoir ce qui vous manque : la raison et le droit dans votre combat. Il me semble inutile de vous exhorter à penser à l'Espagne. »⁸¹

La position du père d'Ana semble alors plus claire, il aurait pu faire partie des intellectuels du camp républicain avant de se reculer dans la campagne. Cela ne passe que par un insert sur une photographie lorsqu'Ana observe un album photo dans le bureau de son père.



El Espíritu de la colmena

Ce plan sur la photo, est intéressant à questionner à la lumière de la réflexion de Paul Ricoeur. Car, Ana regarde les photos de jeunesse de ses parents et cette photo en particulier en est une parmi d'autres aux yeux d'Ana ignorant l'identité des personnes posant aux cotés de son père. Nous avons évoqué précédemment l'idée que le cinéaste se fonde dans le personnage principal dans notre *corpus*. Nous assistons ici à une scission de ce regard ou du moins se dégage une impression de regard bicéphale. D'une part Ana curieuse observant l'album photo et d'autre part Víctor Erice plaçant au détour d'un plan la personne d'Unamuno. Nous avons parlé en introduction des médailles portées par le père d'Ana lors de la veillée dans *Cría cuervos*, éléments discrets permettant une meilleure compréhension du père. Pour rester sur les photographies nous pouvons reparler des photographies observées par la grand-mère. La carte postale de l'hôtel suisse de voyage de noces en bord de lac est révélateur d'un temps qu'il est difficile de se remémorer dans la diégèse du film (la grand-mère) tout comme dans la période contemporaine au film. En effet, nous pouvons estimer que sous la dictature les déplacements hors du territoire étaient plus restreints qu'en période démocratique. Si nous parlons de photographies dans le film, c'est parce qu'à l'instar du cinéma, c'est un art qui repose sur un référent qui à réellement existé un instant, qu'il soit mis en scène ou non, mais le référent a dû

81 ASSOULINE Pierre, « Le « Non ! » de Miguel de Unamuno », *L'Histoire*, n°470, p.98.

passer un instant devant la caméra. C'est le « ça a été » de Barthes.⁸² Le film semble alors jouer de cette mise en abîme de l'image photographiée, archivée ; témoignant d'un passé dans l'univers diégétique et fictif, ici avec le photomontage (tout du moins pour la photo de Unamuno) dans les films. Le cinéma qui témoigne d'une époque, met en scène l'archive afin d'apporter son témoignage. Mais il met en scène l'archive afin d'ancrer un peu plus son témoignage dans le contexte et cela ne fait qu'emplir un peu plus son témoignage de faits annexes.

Le film face à l'histoire qui s'écrit

Le cinéma de Carlos Saura, Víctor Erice et José Luis Guerín est un cinéma empreint de réalisme, qui au travers de sa mise en scène témoigne de son époque ou du vécu des réalisateurs. Mais quel rôle peut-il jouer face à l'histoire en cours ? En effet, ces films sortent à une période riche en événements historiques mémorables : la mort de Carrero Blanco en 1973, la mort de Franco le 20 novembre 1975, l'adoption de la constitution en 1978 ou encore la tentative de coup d'état de 1981. Une période de décomposition d'une dictature et de reconstruction de la démocratie où comme le montre le coup d'état de 1981, les mentalités ne semblent pas toutes évoluer à la même vitesse. L'historien et sociologue espagnol Santos Juliá privilégie le terme post-franquisme pour qualifier cette période.⁸³ Car si depuis le début de notre recherche nous parlons de transition démocratique, c'est en raison de son utilisation au moment des faits. En effet, l'adoption de la constitution le 29 décembre 1978 a été la fin des deux Espagne inconciliables et en a découlé une histoire de transition pacifique. Mais cette histoire a depuis été remise en question, sous un premier angle par le *Partido popular* (parti de droite) avec l'idée de lancer une « seconde transition » au début des années quatre-vingts-dix, puis utilisé dans les années deux mille par la gauche pour des raisons politiques différentes. Pour l'historienne Sophie Baby : « Le succès polysémique de l'appel à une « seconde transition » révèle ainsi en creux l'omniprésence symbolique d'une période érigée en référence politique ».⁸⁴ Cette conjonction des discours expose l'importance du récit de la

82 BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p.119.

83 JULIA Santos, « Postfranquisme ou société démocratique, Retour sur une interprétation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°74, février 2002, p.5.

84 BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°127, mars 2015, p.47.

transition mais sous tend également une volonté naissante de reconnaître des imperfections, qui prend de l'ampleur dans les années deux mille avec un ouvrage rédigé par l'historien Ferrán Gallego, *El mito de la trasiación, La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*⁸⁵, qui expose le fait que la transition démocratique repose sur un mythe, une acceptation globale d'une narration au profit des sortants du régime dictatorial. Il est intéressant de remarquer que Gallego ne choisi pas l'année 1975 comme début de la période de transition, en effet rappelons que dès la fin des années soixante certains présentaient déjà fin du régime, notamment en raison de l'âge et du retrait progressif de Franco des devants de la scène.

Pour revenir au cinéma, la censure prend fin en 1977, même si rappelons le Pilar Miró a été poursuivie en justice en 1979 pour injure à la garde civile pour son film *El crimen de Cuenca* sorti la même année. Mais en parallèle le cinéma se veut moins ancré dans le présent, seul huit films traitent du présent entre 1977 et 1982, les cinéastes préférant l'exploration de nouvelles formes.⁸⁶ A l'image de la loi d'amnistie signée en 1977, le cinéma semble se tenir à l'écart du conflit et apparaît moins critique sur ces cinq ans, en dehors de certains cinéastes dont Manuel Gutiérrez Aragón fait certainement office de figure de proue en sortant *Maravillas* en 1981 et *Demonios en el jardín (Démon dans le jardin)* l'année suivante, mais nous pouvons aussi penser à *Cambio de sexo* de Vicente Aranda. En 1984 est appliquée la loi Miró changeant le paysage du cinéma espagnol en favorisant les grosses productions, faisant disparaître les plus petites.⁸⁷ Toutefois cette loi a été assez bien perçue dans une Espagne où de plus en plus de salles fermaient chaque année et où la majorité de la distribution est réalisée par des multinationales américaines.⁸⁸

C'est dans ce contexte que sort en 1984, *Los motivos de Berta*. Le film, par son rythme et le choix du noir et blanc évoque le néoréalisme, d'autant plus quand on connaît son influence sur le cinéma espagnol. Lorsqu'on pense au néoréalisme, il est difficile de le dissocier de l'histoire. Nous pourrions alors supposer que le premier long-métrage de Guerin use de d'esthétique spécifique qui fait appel à un certain

85 GALLEGO Ferran, *El mito de la trasiación, La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelone, Crítica, 2008.

86 TORREIRO Casimiro, « Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », in GUBERN Román (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, p382.

87 RIAMBAU Esteve, « El periodo « socialista » (1982-1995) », in GUBERN Román (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005, P ;403.

88 CASTELLANO Philippe, « Le cinéma espagnol n'existe pas Vive les cinéastes espagnols ! » *ATALA*, n°11, 2008, p.264.

courant du cinéma pour exposer en toile de fond son lien à l'histoire qui est en train de s'écrire. Le film expose indirectement un point de vue, celui de José Luis Guerín, sur le post-franquisme. En effet, bien que cela avait déjà commencé avec l'indépendance de Cuba, dernière colonie espagnole, c'est sous la dictature que la volonté du pouvoir de mettre en avant les symboles traditionnels et historiques, la religion, l'histoire des victoires militaires du pays et la ruralité, lorsqu'en parallèle le camp républicain dans les années trente prônait la réforme agraire. Sergio Vilar, un sociologue espagnol semble aller dans ce sens lorsqu'il parle du régime dès la première page de sa thèse *Dictatures et dépendances* soutenue dès 1974 en France et publiée sous le titre *La naturaleza del franquismo* en 1977 en Espagne :

« C'est le vieux qui se réactive et le nouveau qui ne vient pas de naître. Parce que ces étapes historiques constituent, en même temps, l'expression destructrice maximale, directement et indirectement, des capacités hégémoniques et des irresponsabilités idéologico-pratiques des classes sociales – ou de leurs représentants politiques – à ordonner le consensus populaire. »⁸⁹

Aussi, il est intéressant de revenir sur les questions du point de vue et du paysage. Nous avons évoqué en première partie l'idée d'un impossible renouveau paysager au même titre qu'un impossible changement dans le quotidien. Vers la moitié du film apparaît une équipe de tournage. S'opposent alors deux visions du paysage : le milieu du quotidien et le lieu de tournage. En effet, lorsque l'équipe de tournage choisit ce lieu, c'est pour sa valeur esthétique, pour le dépaysement alors que les habitants du village n'y apposent eux pas le même regard. Cette différence entre les personnages est peut être visible par la mise en scène de leurs déplacements en véhicule. Comme nous l'avons vu dans la première partie, le tracteur du père de Berta avance péniblement voir même semble faire du sur place et cela dans un plan s'approchant des deux minutes. Un plan similaire reviens à la cinquante troisième minute du film, nous montrant de nouveau Berta et son père sur le tracteur. Après un raccord regard et de nouveau le plan sur le véhicule, le tracteur s'arrête, le père regarde autour de lui puis fondu au noir. Apparaît alors en contre-plongée dans le tiers bas de l'image d'un travelling vers la gauche, un 4X4 roulant à toute allure, tellement vite qu'il finit par dépasser la vitesse du travelling et sortir du champ. Le plan suivant le montre arrivant de trois-quart face, puis quitte le cadre par la droite.

89 VILAR Sergio, *La naturaleza del franquismo*, Barcelon, Ediciones península, 1977, p.5.

« Es lo viejo que se reactiva y lo nuevo que no acaba de nacer. Porque esas etapas históricas constituyen, al mismo tiempo, la máxima expresión destructiva, directa e indirectamente, de las incapacidades hegemónicas y de las irresponsabilidades ideológico-prácticas de las clases sociales - o de su representantes políticos - en la ordenación del consenso popular. »

Après sa sortie de cadre le plan fixe continue de filmer trois secondes la plaine comme s'il était dépassé par la vitesse inhabituelle du véhicule. Puis après un plan large et un plan d'ensemble, le 4X4 arrive de face dans le tiers droit de l'image. Trois personnes en sortent alors, deux hommes parlent de la localisation du lieu tandis qu'une femme observe le paysage. Il est donc intéressant d'observer le contraste de mise en scène entre les habitants rentrant de leur journée, filmés en trois plans assez lents, à l'image du tracteur et l'équipe de tournage, dépassant la vitesse de la caméra et du montage, pour aller faire du repérage. Le film semble donc nous raconter doublement l'histoire, d'une part par son contexte de tournage et d'autre part par le témoignage présent au sein de sa mise en scène. Ce film fait donc le constat de la disparité de modernisation entre les différents territoires du pays et cela presque dix ans après la fin de la dictature. Témoignant donc du temps qu'il faut au pays à tourner la page de la dictature.

Il serait probant d'observer un autre film des années quatre-vingts ; *Tras el cristal* (*Prison de cristal*, Agustí Villaronga, 1986) est un film narrant l'histoire de Klaus, un médecin nazi ayant commis des crimes sur des enfants, qui est paralysé après s'être jeté du haut d'une tour. Il se retrouve alors dans un cercueil de verre, sous respirateur artificiel. Des années plus tard, lorsqu'il est installé en Espagne avec sa femme et sa fille, Ángelo, un jeune homme de la vingtaine, se propose de devenir l'infirmier de Klaus. Ángelo, qui se révèle être une victime de Klaus, se mue petit à petit en Klaus lui-même. Ce film à priori ne parle pas directement de l'Espagne et semble aborder le nazisme, mais rappelons que le coup d'état nationaliste a été appuyé par l'Allemagne nazie. Aussi le film paraît vouloir aller plus loin et semble tenir un propos plus général sur la période. Pilar Pedraza, docteur en études de cinéma à l'université de Valence semble aller dans ce sens dans ouvrage consacré au réalisateur : « Ce n'est pas un film qui réfléchit sur le nazisme corrupteur. Il va beaucoup plus loin dans ses approches initiales, lequel est dû dans une certaine mesure à l'esprit de son époque et au patrimoine cinématographique le précédent sur lequel il se dresse. »⁹⁰ De plus il est intéressant d'observer que le film sort, à un an près, une décennie après la fin de la dictature, une période semblant similaire à l'ellipse au début du film au vu de l'âge d' Ángelo. Le faux infirmier, abusé

90 PEDRAZA Pilar, *Agustí Villaronga*, Madrid, AKAL, coll. « AKAL/CINE », 2007, p.16.

« No es una película que reflexione sobre el nazismo corruptor. Va mucho más allá en los planteamientos iniciales, lo cual se debe en alguna medida al espíritu de su época y al acervo de películas precursoras sobre las que se alza. »

sexuellement dans son enfance par Klaus est clairement traumatisé lorsqu'il se transforme en Klaus. Mais avant cela il prend le pouvoir au sein de la demeure par la force en tuant la mère et en renvoyant la servante. Cela peut être rapproché de la période qui a précédé l'écriture du film, la transition. En effet, la période de la transition démocratique contrairement à ce qui a longtemps été dit, est marquée par la violence et pas seulement la tentative de coup d'état de 1981 ou le terrorisme de l'ETA.(Euskadi Ta Askatasun) à laquelle elle est souvent circonscrite.⁹¹ La violence, provient autant de l'état que des contestations, comme le montre Sophie Baby (voir annexe 4). On y retrouve ici l'idée de Hélder Câmara avec les trois types de violence (voir annexe 5). De plus, il existe une autre forme de violence, non physique cette fois-ci. Le fait que l'Espagne ait un roi désigné par l'ancien dictateur, ou la loi d'amnistie de 1977 sont des formes de violences exposant les rapports inégaux entre deux camps politiques dans la reconstruction d'une démocratie, celui des vainqueurs et celui des vaincus. La vision des vaincus à été inexistante durant quarante ans. En cela, le film expose une idée intéressante, en cachant ses crimes, Klaus cache aussi les victimes et ne leur permet donc pas d'être reconnues comme telles. Un sujet qui résonne avec la loi d'amnistie, car pendant près de quarante ans les personnes ayant été proches du camp républicain se sont vues réprimer alors que ceux ayant appartenu au camp nationaliste et les élites de la dictature elle n'encourent rien. La reconnaissance des victimes de la guerre civile et de la dictature semble être une page difficile à clore comme le montre le dernier film de Pedro Almodóvar : *Madres paralelas* (2021), dont l'intrigue secondaire porte sur l'exhumation de cadavres de républicains. Aussi, dans *Tras el cristal* plusieurs séquences du film peuvent faire détourner le regard du spectateur face à la violence, à l'image du mythe de la transition pacifique, exposé comme modèle a pu détourner beaucoup de regards avant d'être réinterrogé à la fin du siècle dernier. Le film sans montrer à aucun instant de fait direct sur l'Espagne des années quatre-vingt semble pourtant en condenser une part de son esprit, essayant vouloir montrer ce que les regards fuient. Ce film se place donc de façon indirecte en témoin de son époque mais également, donne l'impression en sous texte de se placer en critique d'un mythe qui s'écrit en parallèle de l'histoire.

91 BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique, violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p.8.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons pu étudier en profondeur *Cría cuervos*, *El Espíritu de la colmena*, *El sur* et *Los motivos de Berta* au travers du double prisme de l'esthétique et de l'histoire. En effet, le cinéma des trois réalisateurs que sont Carlos Saura, Víctor Erice et José Luis Guerín, sur la période que nous étudions, apparaît difficilement dissociable de son contexte historique tant celui-ci est imprégné et imprègne l'histoire. Que pouvons-nous alors en conclure sur la tentative de résolution de crise et de représentation du vécu sous la dictature par un recours à la fiction et à l'enfant acteur d'une lutte faite par les trois réalisateurs ?

Nous avons, dans un premier temps, eu l'occasion de replacer notre *corpus* dans l'histoire du cinéma espagnol, afin de voir dans quelles traditions il peut s'inscrire. Nous pensons ici à Segundo de Chomón qui montrait déjà l'imaginaire à l'écran dès le début du vingtième siècle ou à José Antonio Nieves Conde qui avec *Surcos* offrait déjà un regard sur la réalité sociale du pays sous la dictature en 1951, fortement inspiré du néoréalisme italien. De façon plus générale, cela a été l'occasion d'aborder le contexte cinématographique propre à l'Espagne et notamment la façon dont sont censurés les films dès la production, bien que le cinéma ait réussi à y échapper de nombreuses fois. Elias Querejeta, producteur de trois des quatre films présentés dans notre *corpus* (*Los motivos de Berta* étant produit par José Luis Guerín lui-même), déposa à la censure une version modifiée du scénario de *El Espíritu de la colmena* afin d'obtenir l'autorisation de tournage. Cependant, c'est bien le scénario initial qui fut tourné. La censure en définitive ne toucha pas au film jugeant que personne n'irait le voir.⁹² Il ne s'agit pas d'un cas isolé, Elias Querejeta, comme d'autres producteurs, a redoublé d'ingéniosité afin de déjouer la censure, comme en n'y prêtant pas attention, en mettant des appâts qui allaient être censurés, en manipulant la projection, etc.⁹³ Il a également été question des Conversations de Salamanque, événement qui rassemble les plus grands cinéastes de l'époque, Juan Antonio Bardem marque l'événement par son discours accusant la direction que prend le cinéma à l'époque ; son discours reçoit l'adhésion de Basilio Martín Patino ou encore Carlos Saura alors étudiant à l'IIEC.

Bien qu'il soit entièrement composé de fictions, notre *corpus* aborde bien le réel au travers d'une mise en scène qui prend régulièrement le parti pris de

92 ARBUS Pierre, *Le cinéma de Víctor Erice aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.39.

93 HOPEWELL John, *El cine español después de Franco* (trad. LAGUNA Carlos), Madrid, Ediciones el arquero, coll. « Temas de nuestro tiempo », 1989, p.131.

l'objectivation. Cela passe par des choix techniques, des plans d'ensemble en courtes focales et en caméra portée évoquant une esthétique documentaire. Il en résulte par moment une impression de plans filmés sur le vif dans l'empressement d'une action d'un réel. Mais cela se fait également par des choix narratifs. Les réalisateurs par le choix de leurs plans s'attachent à nous dévoiler un quotidien ; par la répétitivité du geste, comme faire la vaisselle ; ou par l'inclusion du spectateur dans la vie de tous les jours au travers d'actions banales comme écouter de la musique de sa jeunesse ou pop du moment dans *Cría cuervos* ou encore aller uriner dans les champs dans *Los motivos de Berta*.

Cette mise en scène de l'objectivation possède un contre point, la subjectivité. Cette subjectivité à l'écran apparaît premièrement comme celle de l'enfant. Si la figure de l'enfant est déjà présente dans le cinéma espagnol avant le *tardofranquismo* comme *Marcelino, pan y vino* (Marcelin, Pain et Vin, Ladislao Vajda, 1955), elle ne possède cependant pas encore de dimension révoltée. C'est bien à cette période que la figure de l'enfant semble évoluer et se charger d'une signification contestataire. Víctor Erice semble, par sa vision de l'enfance, avoir initié une nouvelle approche esthétique de la critique de la dictature dans le cinéma espagnol. Erice filme l'enfant en tant que tel et non comme un mini adulte, ce qui implique une mise en scène épousant le point de vue d'un enfant. Les réalisateurs par certains choix de cadrage et de montage reproduisent le point de vue de l'enfant sur le monde. Cela permet par un regard innocent, donc extérieur au contexte historique, de donner à voir un témoignage sans offrir une vision critique du monde adulte en déliquescence dont l'exemple le plus flagrant serait la figure du militaire adultère dans *Cría cuervos*.

Ce regard d'enfant serait aussi un premier pas vers une tentative de résolution de crise, il est un pas de côté vis à vis du conflit. Par le choix de l'enfant comme protagoniste, l'imaginaire est souvent convoqué par les cinéastes, permettant ainsi une représentation fantastique. Ce qui pourrait être une explication de plus au passage de la censure par notre *corpus*. Nous avons pu traiter de l'imaginaire sous deux points de vue différents, celui de Sartre et celui de Durand. Chez Jean Paul Sartre l'image forme une conscience à partir d'un objet vu, il faut donc un référent pour faire apparaître une image à l'esprit. Cet imaginaire convoque aussi bien des référents qui appartiennent au domaine de l'histoire : le maquisard, le symbole de la phalange ; qu'au domaine de l'histoire de l'art : Vermeer, Bosch, Frankenstein. Puis nous nous sommes attardés sur l'imaginaire symbolique de Gilbert Durand. Pour

l'anthropologue, l'imaginaire repose sur des symboles issus de la culture et des archétypes, images primordiales et universelles, et peuvent être classées en deux régimes, diurne et nocturne, l'antithèse et l'euphémisme. Comme notre *corpus* suit le point de vue d'un enfant et son innocence, sa part de naïveté fait qu'il ne comprend pas toute la complexité du monde qui l'entoure, semblant alors simplifier cela par l'opposition. Il y a donc une mise en avant du régime diurne par les réalisateurs, jouant ainsi l'affrontement des deux Espagne. Ce point de vue de l'enfant s'accompagne d'une esthétique proche du conte de fées, le mélange des référents prend alors une forme nouvelle sous le regard de l'enfant. Mais également au regard de l'Espagne, car, comme nous nous avons pu le voir, pour le psychanalyste Bettelheim, le conte de fées serait un moyen pour les enfants de les aider à grandir et d'affronter leurs peurs. Notre *corpus* s'ancrerait alors dans une mouvance qui, par le biais de l'enfant qui grandit, représenterait l'Espagne en pleine évolution durant l'agonie de la dictature. L'enfant tueur de l'ancien régime, au sens propre comme au sens figuré, prend alors tout son sens. Il semble être la représentation d'une génération future s'appêtant à changer le paradigme politique espagnol.

De plus, varier les points de vues (celui de l'enfant comme du réalisateur) sur les faits, permet de faire émerger une autre histoire, différente de l'histoire officielle offerte par le régime de Franco. Par la rencontre de cette multiplicité de points de vue nous nous approchons alors un peu plus d'une possible histoire globale, regroupant les histoires vécues. C'est ce que fait Basilio Martín Patino dans *Canciones para después de una guerra* lorsqu'il détourne des archives du régime pour faire une critique de la dictature en questionnant alors l'archive et la mémoire. Ce que fait également Víctor Erice lorsqu'il ajoute furtivement Miguel de Unamuno qui est un personnage connu des spectateurs mais pas d'Ana qui ne s'attarde pas sur la photo. Le réalisateur joue alors avec l'archive, donnant un passé et un positionnement politique au père d'Ana par l'apparition d'un personnage historique dans un photomontage et une archive diégétique. Carlos Saura traite lui l'archive différemment. La grand-mère, muette et réduite à l'acquiescement pour seule communication, commence à perdre la mémoire face à ses cartes postales exposées au mur. Le réalisateur semble alors aborder le mutisme républicain de l'après guerre et la difficulté à transmettre la mémoire qui risque de disparaître avec le temps. La question de la transmission de la mémoire semble donc centrale pour les réalisateurs de notre *corpus* que nous étudions comme archive.

Les réalisateurs de cette période, par une mise en scène de l'enfant qui captive le spectateur et par un décalage vis à vis du monde des adultes, notamment au travers du regard innocent, témoignent d'un vécu. D'un vécu de l'histoire mais aussi d'un quotidien et cela alors même que l'histoire du pays s'écrit. José Luis Guerín avec *Los motivos de Berta* semble alors porter un regard critique sur la transition. Rien ne semble avoir changé à la campagne, où la vie paraît figée et sert de décors au tournage d'un film, tant dans la diégèse que dans le réel. Ce questionnement de la transition peut également être appréhendé à travers *Tras el cristal* qui semble s'inscrire dans la violence de son époque, bien que la transition pacifique soit à l'époque, l'histoire retenue et ait été érigée en « modèle exportable »⁹⁴ pour reprendre les mots de Sophie Baby, offert aux pays d'Amérique du sud et d'Europe de l'est. En effet, la transition démocratique a été une période compliquée, le roi Juan Carlos a été désigné par Franco pour lui succéder, ce qui est en faveur aux pro-régime de Franco, amenant au « pacte d'oubli » qui est la mise sous silence des crimes du régime au profit du « tous coupables »⁹⁵. Et cela dans un climat de tension, en exemples : le 23-F : une tentative de coup d'état militaire le 23 février 1981, les attentats de l'ETA, les exactions de l'état avec pour exemple le cas Lasa et Zabala ou encore le massacre d'Atocha, un attentat terroriste d'extrême droite qui à fait cinq morts à Madrid en 1977.

Les réalisateurs que nous avons étudiés réalisent donc, dans une période troublée de fin de régime pressentie puis de transition démocratique, des films qui sont à la fois témoins de leur époque par une mise en scène qui tend à objectiver le film en dévoilant des quotidiens, devenant par ce fait une archive et participant ainsi à la mémoire. D'autre part, ils sont critiques, par le prisme du regard innocent de l'enfant dévoilant la décadence adulte de la période. Enfin le film semble avoir conscience de la place qu'il occupe dans un contexte historique et politique et tente de résoudre la crise en cours au moment de leurs parutions. Et cela, au travers de l'enfant, figure de l'avenir, d'une génération nouvelle prête à faire table rase en tuant l'ancien régime dans leurs films. Mais également par l'imaginaire et le conte de fées, réinvestissant symboles et référents dans une narration de conte permettant un soutien psychologique et servant tant aux spectateurs qu'aux réalisateurs, d'exutoire, évacuant temporairement quarante années de crise par une histoire au point de vue

94 BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », art. cit., p.48.

95 *Ibid.*, p.49.

autre que celle du régime. Car en effet, les cinéastes représentent des personnages en exil intérieur, tant sur le plan géographique que psychologique, le meilleur exemple est la figure du père chez Víctor Erice. La figure de l'enfant apparaît d'autant plus importante que les cinéastes ont vécu une enfance traumatisée dans un pays en crise, l'enfant est donc un recommencement par rapport à l'enfance de la génération des réalisateurs. Par le placement de l'enfant au centre du récit et les procédés esthétiques qui gravitent autour de lui, utilisés par les cinéastes étudiés tout au long de ce mémoire, il serait intéressant en se basant sur la vision de Víctor Erice, de parler de cinéma d'enfance révolte. En effet, pour le réalisateur de *El Espíritu de la colmena* et *El sur*, l'enfant dans ses films incarne une révolte mais est en même temps vu au travers de la caméra tel qu'il est, naïf, imaginatif, semblant percevoir un réel inaccessible aux adultes et révolté contre ce dernier ; l'enfant dans ces films est acteur d'une lutte.

Bien que le cinéma puisse se positionner en témoin et soutien, il apparaît long et difficile de résoudre une crise qui a divisé l'Espagne en deux, nationalistes et républicains, vainqueurs et vaincus, oppresseurs et opprimés. Nous pourrions reprendre le nom d'un chapitre que l'historien Bartolomé Bennassar emploie au sujet de Franco pour évoquer le régime et son héritage « Il est dur de mourir »⁹⁶. En effet la crise semble toujours irrésolue lorsqu'on voit le sujet abordé dans le dernier film d'Almodóvar, *Madres paralelas*. Mais également lorsqu'on sait que Franco était enterré jusqu'en 2019 à el Valle de los Caídos, un monument qui a nécessité le travail de 20 000 prisonniers politiques républicains de 1940 à 1958. Aussi, notre corpus semble encore aujourd'hui des résonances dans le cinéma actuel, et avoir inspirer des réalisateurs actuels comme Carla Simón. Se pose alors la question de la forme qu'a pris la figure de l'enfant acteur de lutte dans le cinéma espagnol après la transition jusqu'à nos jours. Est-elle toujours pertinente ? Et dans quelle mesure celle-ci peut elle se renouveler pour être toujours au diapason de l'histoire contemporaine ?

96 BENNASSAR Bartolomé, *FRANCO*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 248.

Références bibliographiques :

Histoire de l'Espagne :

ASSOULINE Pierre, « Le « Non ! » de Miguel de Unamuno », *L'Histoire*, n°470.

BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°127, mars 2015.

BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique, violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BENNASSAR Bartolomé, *FRANCO*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002.

BENNASSAR Bartolomé, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006.

BENNASSAR Bartolomé et BESSIERE Bernard, *Espagne Histoire Société Culture*, Paris, La Découverte, 2012.

GUITARD Justine, « Le poids des militaires et des clercs dans le pouvoir franquiste : un facteur de stabilité et de pérennité de la dictature ? », *Diacrone Studi di Storia Contemporanea*, n°24,4, 2015.

GÓMEZ BRAVO Gutmaro, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste » (trad. TOUBOUL TARDIEU Eva), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°127, mars 2015.

MENDIETA Santiago, *Histoires retrouvées de la guerre d'Espagne De 1931 à nos jours*, Villeveyrac, Le Papillon Rouge Editeur, 2020.

PELLISTRANDI Benoît, *Les fractures de l'Espagne : de 1808 à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2022.

PRESTON Paul, *FRANCO : A Biography*, Londres, Fontana press, 1995.

VILAR Sergio, *La naturaleza del franquismo*, Barcelone, Ediciones península, 1977

Cinéma espagnol :

ARBUS Pierre, *Le cinéma de Víctor Erice aventures et territoires d'enfance dans l'Espagne franquiste*, Paris, L'Harmattan, 2017.

BRACCO Diane, *Anatomie de l'outrance : Une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, thèse, sous la direction de Thibaudeau Pascale, Saint-Denis, Université Paris 8, 2015.

BREMARD Bénédicte, *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2016.

CAPARRÓS LERA José Maria et De ESPAÑA Rafael, *Historia del cine español*, Madrid, T&B editores, 2018.

ERICE Víctor, « On ne choisit pas d'être artiste », *Le monde diplomatique*, septembre 2007.

GEAL François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, ALEAS, 2006.

GORET Léa, *Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : Censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)*, thèse, sous la direction de ROUQUET François et GONZALEZ-GARCIA Fernando, Caen, Université de Caen Normandie, 2020.

GUBERN Román (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005.

HOPEWELL John, *El cine español después de Franco* (trad. LAGUNA Carlos), Madrid, Ediciones el arquero, coll. « Temas de nuestro tiempo », 1989.

LAVAUD Éliane (dir.), *Voir et lire Víctor Erice, L'esprit de la ruche*, Dijon, Hispanistica XX, coll. « Critiques et documents », 1990.

PARES Luis E., *Filmar el exilio desde Francia*, Madrid, Instituto Cervantes, 2012.

PEDRAZA Pilar, *Agustí Villaronga*, Madrid, AKAL, coll. « AKAL/CINE », 2007.

RODRIGUEZ Marie-Soledad, *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*, Toulouse, Presses universitaires du midi, coll. « Hespérides », 2020.

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1994.

Théorie du cinéma :

AUMONT Jacques (Dir.), *La mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000.

BACHELARD Suzanne et al., *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, Epiméthée, 1971.

BANDA Daniel et MOURE José (anthologie établie par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2011.

BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Gallimart, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

CHION Michel, *L'audio-vision Son et image au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2021.

DE BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris et Farigliano, Cahiers du cinéma et CNDP, 2008.

DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (Dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998.

DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, coll.« Folio histoire », 2004.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « collection « critique » », 1983.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1993.

FERRO Marc, « Le cinéma au service de l'histoire », *CinémAction*, n°60, 1991.

GAUTHIER Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, coll. »Nathan Cinéma », 2000.

Esthétique du cinéma :

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7^e art », 2011.

BINH N. T. et MOURE José, *Documentaire et fiction Allers-retour*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2015.

AUBERT Jean-Paul et SEGUIN Jean-Claude (dir.), *De Goya à Saura écho et résonances*, Lyon, Le Grinh, 2005.

DESBARATS Carole, *Enfances de cinéma*, Laval, WARM, 2022.

LEPERCHEY Sarah et MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2019.

NINEY François, *Le subjectif de l'objectif: nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2014.

VIVIANI Christian, « Les deux charlatans », *Positif*, n°732, Février 2022, p.26.

Philosophie :

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du seuil, 1953.

BEGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2018.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « RÉPONSES », 1976.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Armand Colin, 2021.

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « critique », 1979.

PANTER Marie et al. (Dir.), *Imagination et Histoire enjeux contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2017.

Divers arts :

BERNANOS Georges, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Le livre de poche, 1964.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* (trad. VIARDOT Louis), Paris, Hachette, 1863.

FISCHER Stefan, *Jérôme Bosch L'œuvre complet*, Cologne, Taschen, 2016.

VALLE INCLÁN Ramón del, *Lucas de bohemia*, Madrid, Renacimiento, 1924.

Sitographie :

ALEGRE LORENZ David, Entretien avec Ferran Gallego, historien du fascisme européen et du cycle révolutionnaire de la première moitié du siècle XX, URL = <https://seminariofascismo.wordpress.com/2014/03/14/entrevista-con-ferran-gallego-historiador-del-fascismo-europeo-y-el-ciclo-revolucionario-de-la-primera-mitad-del-siglo-xx/>, consulté le 28/04/2022.

AUBERT Jean-Paul, « Le cinéma de l'Espagne démocratique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°74, p.141 à 151, Février 2002, URL = <https://www.cairn.info/journal-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-2-page-141.htm>, consulté le 25/11/2021.

BELLEVUE Fabien, « Guillermo Del Toro (Le Labyrinthe de Pan) », *Ecran large*, 2006, URL = <https://www.ecranlarge.com/films/interview/901046-guillermo-del-toro-le-labyrinthe-de-pan> }, consulté le 25/05/23.

CORDOBA Pedro, « Documenter le franquisme Montage et blocs d'enfance dans le cinéma de Basilio Martín Patino », *Critique*, n°879-880, Août et Septembre 2020, URL = <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-critique-2020-8-page-643.htm>, consulté le 17/01/2022.

TERTOIS Thomas, « Carlos Saura et la censure », URL = <http://www.cinespagne.com/interviews/2039-carlos-saura-et-la-censure> }, consulté le 18/02/2022.

MONJE JUSTO Adolfo, « El laberinto del fauno: la fantasía negra de Guillermo del Toro », *Cine con Ñ*, URL = <https://cineconn.es/el-laberinto-del-fauno-guillermo-del-toro-critica/>, consulté le 02/02/2022.

Références filmiques :

Corpus primaire :

L'esprit de la ruche (El Espíritu de la colmena), Víctor Erice, 1973

Cría cuervos, Carlos Saura, 1976

Le sud (El sur), Víctor Erice, 1983

Los motivos de Berta, José Luis Guerín, 1984

Corpus secondaire :

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, frères Lumière, 1896

Salida de la misa de doce en la iglesia del Pilar de Zaragoza, Eduardo Jimeno

Correas, 1896

Riña en un café, Fructuós Gelabert, 1897

Superstition andalouse (Superstición andaluza), Segundo de Chomón, 1912

La chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928

Un chien Andalou, Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929

Frankenstein, James Whale, 1931

Terre sans pain (Las hurdes, tierra sin pan), Luis Buñuel, 1932

Almadrabas, Carlos Velo, 1934

Terre d'Espagne (Spanish earth), Joris Ivens, 1937

Espoir, sierra de Teruel, André Malraux et Boris Peskine, 1938

Raza, José Luis Sáenz de Heredia, 1941

Allemagne année zéro (Germania anno zero), Roberto Rossellini, 1948

Je suis un vagabond (Un hombre va por el camino), Manuel Mur Oti, 1949

Déracinés (Surcos), José Antonio Nieves Conde, 1951

Segundo López, aventurier urbain (Segundo López, Aventurero Urbano), Ana

Mariscal, 1952

Bienvenu Mr Marshall (Bienvenido, Mister Marshall), Luis García Berlanga, 1953

Mort d'un cycliste (Muerte de un ciclista), Juan Antonio Bardem, 1955

Les voyous (Los golfos), Carlos Saura, 1960

La petite voiture (El cochecito), Marco Ferreri, 1960

Plácido, Luis García Berlanga, 1961

Viridiana, Luis Buñuel, 1961

Les bandits (Llanto por un bandito), Carlos Saura, 1963

Le jardin de délices (El jardín de las delicias), Carlos Saura, 1967

Canciones para después de una guerra, Basilio Martín Patino, 1971

Adieu, cigogne, Adieu (Adiós cigüeña), Manuel Summers Rivero, 1971
Anna et les loups (Ana y los lobos), Carlos Saura, 1973
Habla, mudita, Manuel Gutiérrez Aragón, 1973
La cousine Angélique (*La prima Angelica*), Carlos Saura, 1974
Adiós, Alicia, Liko Pérez Santiago et San Miguel, 1977
Je veux être femme (*Cambio de sexo*), Vicente Aranda, 1977
Les Épaves du naufrage (*Los restos del naufragio*), Ricardo Franco, 1978
Arrebato, Iván Zulueta, 1979
Maravillas, Manuel Gutiérrez Aragón, 1981
Démons dans le jardin (*Demonios en el jardín*), Manuel Gutiérrez Aragón, 1982
Prison de cristal (*Tras el cristal*), Agustí Villaronga, 1986
¡Ay Carmela !, Carlos Saura, 1990
Ailes de papillon (*Alas de mariposa*), Jaunma Bajo Ulloa, 1991
La langue des papillons (*La lengua de las mariposas*), José Luis Cerda, 1999
L'échine du diable (*El espinazo del diablo*), Guillermo del Toro, 2001
Le labyrinthe de Pan (*El laberinto del fauno*), Guillermo del Toro, 2006
Los labios apretados, Sergio Montero Fernandez, 2018
Madres paralelas, Pedro Almodóvar, 2021
Fermer les yeux (*Cerrar los ojos*), Víctor Erice, 2023

Annexes

Annexe 1

Comédies.....55	Comédies musicales.....22
Comédies dramatiques.....66	Drames.....58
Comédies sentimentales.....83	Mélodrames.....13
Comédie d'époque.....19	Policiers.....31
Historique.....20	Religieux.....7
Guerre et d'espionnage.....18	Aventure.....15
Folkloriques.....21	Tauromachies.....6
Sportifs.....3	Enfants.....3
Dessins animés.....3	

Classification générique du cinéma Espagnol (1939-1950)

GUBERN Román et al, *Historia del cine español*, Madrid, CATEDRA, coll. « Signo e Imagen », 2005, p.230.

Annexe 2

	Le signe	L'allégorie	Le symbole
--	----------	-------------	------------

	(au sens strict)		
Signifiant	<i>Arbitraire.</i> <i>Adéquat.</i>	<i>Non arbitraire,</i> illustration généralement <i>conventionnelle</i> du signifié. Peut être une partie, un élément, une qualité du signifié (emblème). <i>Partiellement</i> <i>adéquat.</i>	<i>Non arbitraire.</i> <i>Non conventionnel.</i> Reconduit à la signification. Seul est donné. <i>Suffisant et</i> <i>inadéquat</i> hors du processus symbolique.
Rapport entre signifiant et signifié	Équivalence indicative : \approx	Traduction : \rightsquigarrow (traduit économiquement le signifié).	Épiphanie : \Leftrightarrow
Signifié	<i>Peut être</i> appréhendé par un autre procédé de pensée. Donné <i>avant</i> le signifiant.	<i>Difficilement</i> saisissable par un moyen direct, généralement est un concept complexe ou une idée abstraite. Donné <i>avant</i> le signifiant.	<i>Ne peut</i> jamais être saisi par la pensée direct. <i>N'est jamais</i> donné hors du processus symbolique.
Qualitatifs	Sémiologique (de Saussure). Sémiotique (Jung, Cassirer). Indicatif (Cassirer). Signe « arbitrair » (Edeline).	Allégorique (Jung). Emblématique. Synthétique (R. Alleau).	Symbolique. Sémantique (de Saussure).
		Signe « associé » (Edeline).	

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.
« Quadrige », 2015, p.18.

Régimes ou polarités	Diurne		Nocturne		
Structures	<p><i>SCHIZOMORPHES</i> (ou héroïques)</p> <p>1° idéalisation et « recul » autistique. 2° diaïrétisme (Spaltung). 3° géométrisme, symétrie, gigantisme. 4° antithèse polémique.</p>		<p><i>SYNTHÉTIQUES</i> (ou Dramatiques)</p> <p>1° coïcidentia oppositorum et systématisation. 2° dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° historisation. 4° progressisme partiel (cycle) ou total.</p>		<p><i>MYSTIQUES</i> (ou Antiphrasiques)</p> <p>1° redoublement et persévération. 2° viscosité, adhésivité antiphrasique. 3° réalisme sensoriel. 4° mise en miniature (Gulliver).</p>
Principes d'explication et de justification ou Logiques	Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d'EXCLUSION, de CONTRADICTION, d'IDENTITÉ jouent à plein.		Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de CAUSALITÉ, sous toutes ses formes (spéc. FINALE, et EFFICIENTE), joue à plein.		Représentation objectivement homogénéisante (persévération) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d'ANALOGIE, de SIMILITUDE jouent à plein
Réflexes dominants	Dominante POSTURALE avec ses dérivés manuels et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).		Dominante COPULATIVE avec ses dérivés moteurs rythmiques et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).		Dominante DIGESTIVE avec ses adjuvants cœnesthésiques, thermiques et ses dérivés tactiles, olfactifs, gustatifs.
Schèmes « verbaux »	DISTINGUER		RELIER		CONFONDRE → DESCENDRE, POSSÉDER, PÉNÉTRER
	SÉPARER≠MÊLER	MONTER≠ CHUTER ←	MÛRIR → PROGRESSER	REVENIR RECENSER ←	

Archétypes « épithètes »	PUR≠SOUILLÉ CLAIR≠SOMBRE	HAUT≠BAS	EN AVANT, AVENIR	ARRIÈRE, PASSÉ	PROFOND, CALME, CHAUD, INTIME, CACHÉ	
Situations des « catégories » du jeu de TAROTS	Le GLAIVE ←	→ (Le Sceptre) ←	→ Le BÂTON ←	→ Le DENIER ←	→ La COUPE	
Archétypes « substantifs »	La Lumière≠Les Ténèbres. L'Air≠Le Miasme. L'Arme Héroïque≠ Le lien. La Baptême≠ La souillure.	Le Sommet≠ Le Gouffre. Le Chef≠ L'Inférieur. Le Héro≠ Le Monstre. L'Ange≠L'Animal. L'Aile≠Le Reptile.	Le Feu-flamme. Le Fils. L'Arbre. Le Germe.	La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyne. Le Dieu pluriel.	Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal Gigogne. La Couleur, La Nuit. La Mère. Le Récipient.	La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Femme. La Nourriture. La Substance.
Des symboles aux synthèmes	Le Soleil, L'Azur, L'œil du Père, Les Runes, Le Mantra, Les Armes, La Clôture, La Circoncision, La Tonsure, etc.	L'Echelle, L'Escalier, Le Bétyle, Le Clocher, La Ziggourat, L'Aigle, L'Alouette, La Colombe, Jupiter, etc.	Le Calendrier, l'Arithmologie, La Triade, La Tétrade, L'Astrobiologie.		Le Ventre, Avaleurs et Avalés, Kobolds, Dactyles, Osiris, Les Teintures, Les Gemmes, Mélusine, Le Voile, Le Manteau, La Coupe, Le Chaudron, etc.	La Tombe, Le Berceau, La Chrysalide, L'Île, La Caverne, La Mandala, La Barque, La Hotte, L'Oeuf, Le Lait, Le Miel, Le Vin, L'Or, etc.
			L'Initiation, Le « Deux Fois Né », L'Orgie, Le Messie, La Pierre Philosophale, La Musique, etc.	Le Sacrifice, Le Dragon, La Spirale, L'Escargot, L'Ours, L'Agneau, Le lèvre, Le Rouet, Le Briquet, La Baratte, etc.		

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p.470.

Typologie des actions violentes

Violences contestataires	Violences terroristes	Attentat terroriste	Tir avec arme à feu	
			Explosion	
			Engin explosif désactivé	
			Enlèvement	
	Violences de basse intensité	Attentat de basse intensité	Attentat matériel	Lancement d'armes incendiaires (cocktail Molotov)
				Dégradations matérielles diverses
			Agression physique d'individus isolés	
			Altération de l'ordre public	Manifestation violente
		Affrontement entre groupes radicaux		
		Intrusion de groupes radicaux		
		Intimidation sans violence physique		
		Menace		Menace anonyme
	Coup d'État militaire (ou tentative)			
Violences d'État	Violences policières	Incident avec les forces de l'ordre lors d'un contrôle ou d'une interpellation		
		Pendant une manifestation		
	Torture ou mauvais traitements			

BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique, violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p.32.

Annexe 5

Dom Hélder Câmara était un archevêque catholique Brésilien qui a prit position contre le gouvernement militaire du pays. De plus il est connu pour l'idée des trois formes de violences :

« Il y a trois sortes de violence. La première, mère de toutes les autres, est la violence institutionnelle, celle qui légalise et perpétue les dominations, les oppressions et les exploitations, celle qui écrase et lamine des millions d'hommes dans ses rouages silencieux et bien huilés. La seconde est la violence révolutionnaire, qui naît de la volonté d'abolir la première. La troisième est la violence répressive, qui a pour objet d'étouffer la seconde en se faisant l'auxiliaire et la complice de la première violence, celle qui engendre toutes les autres. Il n'y a pas de pire hypocrisie de n'appeler violence que la seconde, en feignant d'oublier la première, qui la fait naître, et la troisième qui la tue. »

Index rerum

- A
Archétype.....86, 88, 103
Archive.....91, 95, 103 sq.
- C
Censure.....9 sqq., 13, 15, 22 sq., 25, 27, 41, 66, 75, 79, 93, 96, 101 sq.
Cinéma d'enfance révolte.....105
- D
Dictature...9 sqq., 20, 22, 40, 57, 59, 63, 66, 71, 80, 84, 87 sqq., 91, 95, 97 sqq., 101 sqq.
Documentaire.....13, 20 sqq., 27 sqq., 34, 43, 87, 91 sq., 102
- E
Enfance.....9, 19, 37, 40, 49, 57, 67 sq., 76, 99, 102, 105
 Enfant. 9 sq., 13 sqq., 36, 45, 47 sq., 50 sqq., 57 sqq., 67 sq., 71 sq., 75 sqq., 87, 93, 101 sqq.
- F
Franquisme.....9, 11, 57, 62, 76, 79, 89, 91, 95, 97
 Franquiste.....9 sq., 13, 15, 21 sq., 41, 63, 75, 91, 107 sq.
- H
Histoire. 9 sq., 12, 14, 19, 57, 68, 73, 75 sqq., 79, 81, 85 sqq., 91, 93, 95, 97 sq., 100 sqq.
- I
Imaginaire.....9, 11, 19 sq., 49, 51, 58, 61, 80 sq., 85 sq., 101 sqq.
Imaginaire symbolique.....85, 103
Innocence.....9, 52, 57 sq., 103
 Innocent.....9 sq., 15, 57, 66, 87, 93, 102, 104
Intervalle.....61, 67 sqq.
- M
Mémoire.....10 sqq., 47 sq., 76 sq., 88, 91, 93, 101, 103 sqq.
Merveilleux.....57, 59 sq.
- N
Néoréalisme.....23, 27, 71, 96 sq., 101
- Q
Quotidien.....10 sq., 21, 31 sqq., 39 sq., 43, 75 sq., 97, 102, 104
- R
Réal.....11, 19, 21, 27, 30 sq., 43, 57, 64 sq., 81, 92, 102, 104 sq.
Référent.....8, 67, 81, 84 sq., 95, 102 sqq., 124
Regard. 9, 13 sqq., 23, 30, 42, 45, 47 sqq., 57, 60, 62, 65 sqq., 69, 71 sq., 75 sq., 81, 84, 87, 89, 93 sq., 97, 101 sqq.
- S
Symbole.....11, 15, 59, 85 sqq., 97, 102 sqq., 114
- T
Tardofranquismo.....9, 11 sqq., 57, 63, 66, 80, 82, 102
Témoignage.....9 sqq., 14, 75, 77, 87, 91, 95, 98, 102
 Témoignage.....27, 70 sqq., 77, 91, 99, 104 sq.
Transition démocratique.....9 sq., 12 sq., 63, 66, 80, 82, 95 sq., 99, 104

Index nominum

Almodóvar Pedro.....	99, 105
Aranda Vicente.....	66, 96
Argentina Imperio.....	35
Azcona Rafael	75
Baby Sophie.....	96, 99, 104
Bajo Ulloa Juan Manuel.....	63
Barba Eugénio.....	34
Bardem Juan Antonio.....	25 sq., 101
Barthes Roland.....	10, 95
Bazin André.....	31
Bennassar Bartolomé.....	12, 77, 105
Berlanga Luis García.....	25 sq., 84
Bernanos Georges.....	91
Bessière Bernard.....	12
Bettelheim Bruno.....	79, 103
Bosch Jérôme.....	83, 103
Brémard Bénédicte.....	62 sq.
Buñuel Luis.....	20, 38, 83
Chaplin Géraldine.....	68
Desbarats Carole.....	79
Cervantes Saavedra Miguel de.....	78, 84 sq.
Chomón Segundo de.....	19, 101
Dalí Salvadorí.....	20, 83
Deleuze Gilles.....	67, 71
Durand Gilbert.....	11, 85 sqq., 102 sq.
Epstein Jean.....	20
Erice Víctor.....	9 sq., 12, 15, 28, 39 sqq., 50, 54, 57 sq., 61, 66, 69, 71, 75 sqq., 82 sq., 89, 91, 94 sq., 101 sqq., 105
Faucon Térésa.....	34
Fernán Gómez Fernando.....	26 sq., 59
Ferreri Marco.....	84
Ferro Marc.....	10, 90
Flaherty Robert.....	27
Franco Francisco.....	9 sqq., 15, 22, 86, 95 sq., 103 sqq.
Franco Ricardo.....	59, 66
Gallego Ferran.....	38, 96
García Escudero José María.....	25
Géal François.....	76 sq.
Gelabert Fructuós.....	19
Goya Francisco de.....	83, 86
Guerín José Luis.....	10, 12, 14, 39, 48 sq., 71, 95, 97, 101 sq, 104
Gutiérrez Aragón Manuel.....	58, 63, 66, 80, 96
Hélder Câmara.....	99
Hopewell John.....	62, 66, 78
Jimeno Correas Eduardo.....	19
Jeanette.....	36, 77
Joris Ivens.....	21
Juliá Santos.....	95
Kracauer Siegfried.....	11

Larraz Emmanuel.....	93
Lumière.....	27 sqq.
Lyotard Jean-François.....	12
Malraux André.....	21
Mariscal Ana.....	23
Martín Patino Basilio.....	25 sq., 92 sq., 101, 103
Méliès Georges.....	19, 29
Miró Pilar.....	12, 96
Mitry Jean.....	71
Montero Fernandez Sergio.....	87
Muñoz Suay Ricardo.....	25
Mur Oti Manuel.....	23
Nietzsche Friedrich.....	57
Nieves Conde José Antonio.....	23 sq., 101
Noblet Bertrand.....	89
Pedraza Pilar.....	98
Pérez Liko.....	61
Peskine Boris.....	21
Picazo Miguel.....	26
Platon.....	60
Primo de Rivera Miguel.....	20
Querejeta Elias.....	25,101
Rembrandt.....	82 sq.
Ricœur Paul.....	93 sq.
Rossellini Roberto.....	23, 72 sq.
Sáenz de Heredia José Luis.....	22
San Miguel Santiago.....	61
Sartre Jean-Paul.....	11, 81 sq., 85, 102
Saura Carlos.....	10, 12 sq., 25 sq., 32, 34 sq., 38, 42 sq., 48, 52, 57, 61, 66, 68, 71, 75 sq., 83, 95, 101, 103
Shelley Mary.....	85
Sica Vittorio de.....	23, 71
Summers Rivero Manuel.....	80
Torreiro Casimiro.....	91
Toro Guillermo del.....	9, 12
Unamuno Miguel de.....	93 sqq., 103
Vajda Ladislao.....	102
Valle-Inclán Ramón María del.....	83, 93
Velo Carlos.....	20 sq.
Vermeer.....	83, 103
Vilar Sergio.....	97
Villaronga Agustí.....	98
Vinci Léonard de.....	84
Welles Orson.....	31
Whale James.....	50, 85
Zavattini Cesare.....	71
Zulueta Ivan.....	68

Table des illustrations

1, Photogrammes de <i>Surcos</i>	p.24
2, Photogramme de <i>Los motivos de Berta</i>	p.28
3, Photogrammes de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.29
4, Photogramme de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.30
5, Photogrammes de <i>Cría cuervos</i>	p.32
6, Photogramme de <i>Los motivos de Berta</i>	p.39
7, Photogramme de <i>Cría cuervos</i>	p.48
8, Photogrammes de <i>Los motivos de Berta</i>	p.50
9, Photogramme de <i>Cría cuervos</i>	p.52
10, Photogramme de <i>Cría cuervos</i>	p.53
11, Photogrammes de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.60
12, Photogrammes de <i>Cría cuervos</i>	p.61
13, Photogramme Arrebato.....	p.68
14, Photogrammes de El sur.....	p.69
15, Photogramme de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.70
16, Photogramme de El sur.....	p.70
17, Photogramme de <i>Cría cuervos</i>	p.70
18, Photogramme de <i>Los motivos de Berta</i>	p.70
19, Photogrammes de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.78
20, Photogrammes de El sur.....	p.82
21, Le Philosophe en contemplation, Rembrandt, URL = { https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt - _The_Philosopher_in_Meditation.jpg }, consulté le 03/06/23.....	p.82
22, Photogrammes de <i>El espíritu de la colmena</i>	p.94
23, Classification générique du cinéma Espagnol (1939-1950).....	p.113
24, Tableau « L'imagination symbolique ».....	p.114
25, Tableau « Classification isotopique des images ».....	p.115
26, Tableau « Typologie des actions violentes ».....	p.117

Table des matières

Remerciements.....	p.5
Sommaire.....	p.7
Introduction.....	p.9

Première partie : Représentation de l'Espagne au cinéma

1.1. Brève histoire du cinéma espagnol	
1.1.1. Période de 1896 à 1955 : histoire et cinéma.....	p.19
1.1.2. Conversations de Salamanque : questionnement du cinéma..	p.22
1.2. Un réalisme espagnol	
1.2.1 Une esthétique documentaire.....	p.27
1.2.2. Représentation de la diversité des quotidiens.....	p.31
1.3. Thématiques de l'Espagne du régime à l'aune du <i>corpus</i>	
1.3.1. Premiers motifs récurrents.....	p.38
1.3.2. Motifs représentant le régime.....	p.40

Deuxième partie : Une réalité soumise au regard de l'enfant

2.1. Esthétiques des représentations du regard de l'enfant sur le monde dans lequel il évolue	
2.1.1. Le regard intérieur.....	p.47
2.1.2. Le regard de l'enfant.....	p.52
2.2. Interprétation du monde par un regard innocent	
2.2.1. L'enfant et le monde merveilleux.....	p.57
2.2.2. L'enfant tueur de l'ancien régime.....	p.62
2.3. Une enfance en décalage	
2.3.1. L'intervalle.....	p.67
2.3.2. Le témoin.....	p.70

Troisième partie : Dire l'histoire d'un point de vue contemporain aux événements

3.1. Construction de l'identité de l'enfant dans une Espagne meurtrie	
3.1.1. L'enfant comme portrait de l'auteur.....	p.75
3.1.2. La figure de l'enfant.....	p.77
3.2. L'imaginaire dans le regard filmique porté sur l'histoire	
3.2.1. Le référent dans l'histoire de l'art.....	p.81
3.2.2. L'imaginaire symbolique dans l'histoire.....	p.85
3.3. Possibilité d'un travail de témoignage dans une histoire continue	
3.3.1. Archive et mémoire collective.....	p.91
3.3.2. Le film face à l'histoire qui s'écrit.....	p.95
Conclusion.....	p.101
Bibliographie.....	p.107
Références filmiques.....	p.111
Annexes.....	p.113
Index rerum.....	p.119
Index nominum.....	p.120
Table des illustrations.....	p.122
Tables des matières.....	p.123