

CinémAction

NUMERO
DOUBLE

CINEMAS D'AVANT-GARDE

(EXPERIMENTAL ET MILITANT)

Dossier réuni par Guy HENNEBELLE — Raphaël BASSAN



REVUE TRIMESTRIELLE — N° 10-11 — PRINTEMPS-ETE 1980 — 45 F.

Papyrus
éditions

DE FRANCO A JUAN CARLOS

par Marti Rom

Marti Rom : a collaboré pendant plusieurs années au "Ciné-club des ingénieurs" de Barcelone. Depuis sa création en 1974 appartient à la "Central del Curt", premier distributeur de cinéma alternatif en Espagne. Collaborateur de la revue "Cinéma 2002" qui consacre une grande place au cinéma marginal. Fait partie de la "Coopéra-

tive du cinéma alternatif" et a travaillé à la réalisation des films : *Un libro es una arma* (1974), *Can Serra : la objecion de conciencia en Espana* (1976), *Noticieros* (1977), et *Las energias* (1979). Réalisateur du moyen métrage : *D'un roig ences : Miro i Mont-roig* (*De un rojo encendido : Miro y Mont-roig*) (1979).

I) AVANT LA MORT DU "CAUDILLO"

A la fin des années 1960 (en 68 essentiellement) commence à prendre forme un mouvement cinématographique rarement rattaché à un système, sans liaison ni définition véritable, on l'appellera "Cinéma indépendant".

Les différents facteurs qui lui ont donné naissance peuvent être classés de la façon suivante :

– Un certain désenchantement et une certaine contagion, à la fois, du système, le "nouveau cinéma" n'étant guère viable...

– La crise postérieure, la progressive commercialisation de la marchandise culturelle (les films) par le capitalisme cinématographique espagnol et les liens étroits que celui-ci entretenait avec les grands monopoles américains.

– Une sélection de plus en plus forte à l'entrée de l'Ecole Officielle de Cinéma (E.O.C.) puis la mise en hibernation de cette école et sa fermeture en 1969-70.

– L'influence de mouvements culturels étrangers, comme "l'underground" (à la mode surtout dans les

pays anglo-saxons) sur l'élite culturelle bourgeoise progressiste, en particulier catalane.

– Les répercussions de Mai 68.

– Une rapide et épidermique radicalisation politique de la bourgeoisie culturelle par suite de l'enchaînement d'événements importants : état d'exception en janvier 1969, Conseil de guerre à Burgos en décembre 1970, pour les militants de l'ETA, intellectuels catalans s'enfermant dans le monastère de Montserrat après les procès (rappelons que la bourgeoisie catalane était anti-franquiste)

– Et la prise de conscience de l'utilité d'un certain cinéma marginal, comme élément lié à la lutte culturelle contre le franquisme.

Le "Cinéma indépendant"

Sous l'étiquette de "Cinéma indépendant", on prétendait regrouper une série de réalisateurs, depuis ceux qui utilisaient cette voie comme tremplin vers l'industrie cinématographique (les autres voies d'accès ▶

II) APRES FRANCO

Jusqu'à la mort de Franco (20 novembre 1975), toute action culturelle, en Espagne, était illégale ou même clandestine. Tout au plus des amorces d'actions avaient-elles été tolérées sous la pression populaire lors des dernières années du régime.

Après presque quarante ans d'obscurantisme, l'immense joie qui éclata après le décès du caudillo et l'impression que se réaliserait bientôt l'espérance démocratique entraînaient une énorme mobilisation populaire. Alors qu'à Barcelone, on criait pour "la liberté, l'amnistie et le statut d'autonomie", Arias Navarro cherchait à sauvegarder l'après-franquisme par le moyen limité de "l'associationnisme politique" (surtout pas de partis !).

Le 1^{er} juillet 1976 survient la révocation d'Arias Navarro, et le 3 juillet le roi Juan Carlos choisit Adolfo Suarez comme nouveau président du gouvernement. On met en place la Réforme et c'est alors la reproduction du néo-franquisme à travers "L'union du Centre

Démocratique", l'U.C.D.

C'est 1976 qui fut l'année du début de la lutte pour la conquête de l'aube démocratique.

Quel rôle y joua le cinéma, le cinéma marginal ? Les structures dérisoires de production-diffusion ne lui permettaient de jouer réellement qu'un rôle de second plan. Cependant dans les zones industrialisées de l'Etat espagnol, l'apport du cinéma marginal fut plus important : les associations de quartiers, les collègues professionnels, les ciné-clubs projetaient des films qui rendaient possibles des débats sur la lutte quotidienne et qui aidaient à conquérir des parcelles de liberté.

On projetait des films de "contre-information" témoignant d'une réalité des faits escamotés par les moyens de communication officiels (telles les énormes manifestations du 1^{er} et du 8 février à Barcelone), où le spectateur pouvait voir pour la première fois, sur des images, l'aspect intensif et meurtrier de la ▶

▷ étant inexistantes), jusqu'à ceux qui s'auto-margina-
lisaient culturellement à outrance ou qui assumaient
leur marginalité comme élément de lutte politique
contre le franquisme.

Durant les années 1969-70, on assiste à une
spectaculaire augmentation de courts métrages, géné-
ralement auto-produits et tournant autour de trois
groupes :

- "In-Scram" groupe madrilène qui propose "treize
nouveaux réalisateurs" (?) dont certains, comme
F. Bertrin, J.L. Garcia Sanchez, M. Gutierrez et
A. Drove, atteindront leur objectif (l'accès à l'indus-
trie cinématographique), dans un laps de temps plus
ou moins long.

- "Buho Films", également madrilène, à mi-che-
min entre l'option "underground" et l'option du
cinéma commercial, ce groupe était soutenu à ou-
trance par la critique cinématographique progressiste
avec qui il entretenait des rapports étroits. A Ungria,
R. Franco, E. Braso lancent l'idée d'un possible
"cinéma pauvre" qui assurément ne l'était guère et si
ce n'est pas vrai, qu'on le demande aux "indépen-
dants" catalans !

- Le troisième groupe, catalan, ne présentait pas
une organisation aussi homogène que les deux précé-
dents, à vrai dire, il ne s'est jamais senti comme
groupe. Il obéissait généralement à un cinéma plus
hermétique que son homologue madrilène et n'avait
pas autant de chance d'accéder à l'industrie étant
donné sa quasi inexistence en Catalogne. Seuls
quelques réalisateurs y parvinrent, tels F. Bellmunt et
Y. Cadena.

Cette plateforme, la "réalisation de courts métra-
ges", aura une répercussion publique maximum au
"Festival du Cinéma d'Auteur" de Benalmadena en
1969 et 70, et surtout à la suite de quelques
incidents et shows accompagnant les films. Cette voie
échouera pour ne pas avoir obtenu une distribution
commerciale suffisante (les courts métrages n'avaient
qu'une fonction de remplissage lors des quelques
séances de cinéma "d'art et d'essai" et restaient
conditionnés par le succès du long métrage qu'ils ac-
compagnaient) et parce qu'elle ne put jouir de l'aide
espérée de l'Etat, qui existait en théorie mais non en
pratique. C'était sous le ministère de Sanchez Bella
("Information et tourisme", 1969-70).

Un noyau de francs-tireurs

Outre cette première option, il existait à l'inté-
rieur du "cinéma indépendant", un petit noyau de
francs-tireurs assumant leur marginalité et s'en ser-
vant comme front culturel (et parfois politique) de
lutte. Sur le plan collectif, c'est essentiellement à
Barcelone qu'apparaît cette option. En 1968-69 déjà,
autour de "L'École Aixela" se retrouvent des réali-
sateurs qui disent qu'"aucun membre du groupe n'a
l'intention d'accéder au cinéma professionnel tel qu'il
se présente, tant que durera la situation actuelle...
Cinéma professionnel réalisé le dos tourné à notre
réalité... il s'agit en somme d'aider à la transforma-
tion de notre société de façon radicale avec les
moyens dont nous disposons en tant que cinéastes".

▷ répression par les forces de l'ordre de la
dictature. Le "Grup de Produccio", collectif
composé de militants communistes catalans,
filmiera aussi toutes les actions anti-franquistes
de cette période. Il fallait montrer la résis-
tance des gens et leurs luttes ; c'étaient des
images d'archivage en quelque sorte, qui de-
vaient faire voir le plus grand nombre possible
d'anti-franquistes.

La réalité étant illégale, sa reproduction sur
l'écran acquérait ainsi un important sens poli-
tique. Le collectif réalisa d'autres films tels *Le
premier mai* et *Le 11 septembre : Diada Na-
cianol de Catalunya*¹.

Panorama du cinéma marginal

En janvier 1976, dans le cadre des "IVèmes
Journées du Cinéma", a lieu à Orense (pro-
vince de Galice), une réunion de cinéastes
marginaux qui élaborent un Manifeste propo-
sant de considérer comme "cinémas nationaux
ceux qui conçoivent le phénomène cinéma-
tographique comme instrument de lutte idéo-
logique des différentes nationalités de l'Etat
espagnol... En ce qui concerne la Galice, le
pays basque et la Catalogne qui ont leur pro-
pre langue, noyau dynamisant de leur per-
sonnalité différenciée, il faudra que le cinéma
qu'on y tourne utilise ces langues comme l'un

de ses éléments fondamentaux"...

"Les Journées d'Orense", avec la revue
"Cinéma 2002" seront les principaux promo-
teurs du cinéma marginal espagnol, à l'intérieur
des limites définies par les plateformes et les
moyens de communication légaux.

Dans le milieu marginal on trouve des
positions qui vont de l'"underground" d'An-
toni Padros (ses films les plus intéressants sont
Lock out en 1973 et *Shirley Temple story* en
1976) à celle des réalisateurs ou collectifs qui
se définissent comme "militants" ou "alterna-
tifs", et qui utilisent le cinéma comme un
facteur de lutte politique et idéologique de
libération des classes et des nations opprimées.
Parmi eux, mis à part quelques francs-tireurs
occasionnels, se détachent les collectifs de
militants communistes ("Colectivo de Cine"
de Madrid et le "Grup de Produccio" de
Barcelone), ceux de la "Central del curt" et le
réalisateur Pere Portabella.

o **Portabella**, proche des positions com-
munistes, est peut-être le cinéaste marginal le
plus connu grâce surtout à son important rôle
politique sous le franquisme à l'intérieur des
organismes unitaires de la clandestinité et à
son élection comme sénateur lors des pre-
mières élections démocratiques. Il a réalisé des
films comme *Poètes catalans* (sur le récital-
meeting du "Prince Barcelonès" en 1970),
Cantantes (sur le travail mobilisateur de divers

▷ Leur problématique fondamentale ne reposait que sur une définition en termes de négation du système. Ils n'avaient aucune autre option claire à proposer. Plusieurs travaux filmiques furent réalisés puis le groupe resta un certain temps sans activité jusqu'à réapparaître en 1972-73 à "L'Institut del Teatre". Il réalisa les premiers travaux théoriques sur le "cinéma indépendant" et sa marginalisation (indépendance économique, indépendance idéologique... de qui ? pour qui ?). A. Padros, G. Hernandez, R. Villas, P.J. Ventura... étaient dans l'orbite de ce "tuteur" cinématographique qu'était Pere Portabella.

Portabella est, avec Padros et Lorenzo Soler, un des principaux francs-tireurs du cinéma marginal espagnol. Issu de la haute bourgeoisie catalane, il créa un peu par hasard, une maison de production indépendante ("Films 59") qui, avec les films de Bardem et de Berlanga, permettra le seul cinéma digne de ce nom de l'époque. C'est lui qui produisit *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri et le film de Luis Buñuel *Viridiana* (1961) qui fit scandale. Il collabore au scénario de *Le moment de vérité* (1964) de Francesco Rosi. On le retrouve par la suite plus ou moins lié à "l'École de Barcelone". Il réalisera quelques films à caractère hermétique comme *Nocturne 29* (1968) et *Vampir-Cuadecuc* (1970). Par ses réalisations postérieures il apparaîtra comme le porte-parole le plus représentatif du cinéma marginal espagnol. Il jouera parallèlement un rôle politique important auprès l'action des intellectuels catalans à Montserrat en 1970 (suite en procès de Burgos), et dans "l'As-

semblée de Catalogne" dès sa création en 1971². Il sera finalement élu sénateur de la province de Barcelone aux élections du 15 juin 1977.

Le cinéma marginal subira une attaque frontale de la part du système (répressif) cinématographique franquiste lorsque celui-ci saisira plusieurs de ses films au "Festival du cinéma 16 mm de San Sebastian" (1970). En définitive, il finira par stagner car les cinéastes marginaux ne travailleront pas suffisamment à la création de circuits parallèles de diffusion.

Un cinéma du... "dévoilement"

Le contexte politique espagnol va rapidement se radicaliser sous l'effet d'une pression populaire déjà imparable et d'événements exceptionnels.

– L'escalade terroriste de l'ETA s'engage au pays basque.

– Le régime franquiste répond par la violence d'Etat (conseil de guerre, à Burgos, en décembre 1970).

– Prolifération des états d'exception où sont suspendus les quelques rares droits individuels reconnus.

– Carrero Blanco (président du gouvernement et prévisible homme fort de l'après-franquisme meurt dans un attentat de l'ETA en sortant de la messe quotidienne et pendant l'été 1974 une trombo-phlébite du Général Franco annonce que la fin de l'éternelle dictature (près de 40 ans) est proche.

Il est intéressant de noter l'apparition dans le système cinématographique de l'époque d'une véri-

▷ auteurs-compositeurs tels Gerena, Pi de la Serra, Julia León en 1972), *Abogados la borastitas* (sur l'activité d'avocats défendant les revendications des travailleurs qui ne faisaient pas partie du syndicat unique et répressif du franquisme, en 1973), *Le repas* (plusieurs ex-prisonniers politiques se réunissent pour dîner et analyser leurs propres expériences dans les prisons franquistes, 1974) et *Rapport général* (1977). Ce dernier film est un long métrage qui tente d'analyser le contexte politique de "l'Espagne franquiste sans Franco", en puisant dans ses racines historiques (la guerre civile de 36) et en interviewant de nombreux leaders de l'opposition.

o Le "Collectif de Cine de Madrid" a fait un travail analogue à celui du "Grup de Produccio". On lui doit *Ammistie et liberté* (tour d'horizon sur les mouvements populaires du moment), *Raimon sings* (sur le chanteur catalan), *Victoria* (sur les événements dramatiques du 3 mars 1976 de cette ville du pays basque) et *Une fête pour la démocratie ou l'or du PCE* (ce film d'Andrés Linares, avec la collaboration de la plupart des cinéastes du parti, Bardem, Bodegas, Garcia Sanchez, Megino, montre l'immense fête-meeting de Torrelodones). Après la suspension de la fête par les organisateurs à cause d'une pluie tenace, la base militante en assumait le déroulement. C'est un hymne au militant, à la base du parti.

o Auparavant, **Tino Calabuig**, membre du collectif avait réalisé un film très important : *La ville est à nous* (1975) sur la lutte des associations de quartiers et les mouvements populaires urbains contre les organes de gestion franquistes.

Malgré l'existence de ces groupes, il n'y a pas à proprement parler dans l'Etat espagnol, de "cinéma de parti", de groupes articulés à l'intérieur des partis de gauche tels "Unicité" en France ou "Unitefilm" en Italie qui travaillent essentiellement à la production de films répondant de façon conséquente à leur idéologie communiste. Les partis de gauche espagnols sous-estiment malheureusement la capacité d'information et de prise de conscience du cinéma. On ne peut citer que le film-témoin *Meeting pour la liberté* de J.M. Forn sur le premier meeting autorisé à Barcelone (celui du 23 juin 1976 du Parti Socialiste de Catalogne). On peut également noter la collaboration des cinéastes des partis de gauche dans l'organisation des retransmissions d'opérations électorales en direct, en vidéo et sur des écrans gigantesques en pleine rue – l'assistance dépassait d'ailleurs les capacités des lieux destinés à cet effet – ou encore les retransmissions des résultats électoraux sur les places centrales de Barcelone lors des secondes élections démocratiques.

o Durant ces trois dernières années (de ▶



LES YEUX BANDES, de Carlos SAURA.

▷ table escalade sans précédent de la permissivité érotique du cinéma espagnol (les cuisses d'actrices splendides, les bikinis et les épaules demi-nues prolifèrent ainsi que les mille et une arguties du "oui, mais"). Le point de départ de cinéma du "dévoilement", de ce cinéma d'insinuations et d'intentions doubles, c'est le film *Tu ne désireras pas le voisin du cinquième* (1970) de R. Fernandez, un obscur cinéaste qui recueillera l'extraordinaire somme de 150 millions de pesetas environ (soit 95.975 millions de

▷ 1975 à 1978), le Centre de courts métrages "Central del curt" a pu consolider quelques petits canaux permanents de distribution des réalisations marginales (au contenu essentiellement socio-politique).

Des données statistiques des années 1977 et 1978 montrent que la quantité de films en distribution est passée de 500 à 700 environ. Plus de la moitié des contrats se font en Catalogne – le Centre a son siège à Barcelone et les organisations populaires y sont très importantes.

Le travail de ce Centre de distribution a été publiquement reconnu lorsque la Cinéma-thèque Espagnole (février 1978) et la "Semaine Internationale du Cinéma d'Auteur" de Benalmadena (novembre 1978) consacrèrent d'amples cycles aux films qu'il distribue.

Les réalisateurs et les collectifs dirigent et contrôlent eux-mêmes la gestion du "Central del curt"; parmi eux la "coopérative du cinéma alternatif", "le collectif du cinéma de classe", les réalisateurs Lorenzo Soler, Antoni Martí.

D'après un texte du "Collectif du cinéma de classe" un film ne se définit pas idéologiquement par son contenu mais en priorité par sa façon d'exposer le problème de la production et de s'insérer dans les canaux de diffusion cinématographique.

o "La coopérative du cinéma alternatif" a

francs nouveaux) en trois ans, somme qui représente trois ou quatre fois plus que n'importe quelle production espagnole au succès standard. Son interprète principal Alfonso Landa lancera le "Landismo" qui s'emparera du cinéma espagnol pendant plusieurs années. Nous avons ainsi: *Va en Allemagne*, José (1971), *Expérience prématrimoniale* (1972), *La licence commence aux Pyrénées* (1973), *Avortement criminel* (1973)...

Ce cinéma "grivois" franquiste ne pourra retenir le déferlement de spectateurs espagnols s'exilant en fin de semaine vers les villes frontières françaises (surtout Perpignan et Biarritz) pour voir *Le Décaméron* (1971) de Pasolini ou *Le dernier tango à Paris* (1973) de Bertolucci. Ces films, avec d'autres, tinrent l'affiche des mois entiers grâce à cette procession des spectateurs espagnols. Mais étaient présents également durant ces week-ends, les *Joe Hill*, *Mash*, *Potemkine*, *Le dictateur*...

C'est à ce moment-là (sous le ministère de Sanchez Bella) que disparaîtront les trois revues cinématographiques historiques: "Film Ideal", "Nuestro cine" et "Cinestudio" (1971). Fondu au noir.

1973 : trois nouvelles options

En juin 1973, un technocrate inconnu, Linan y Zofio, remplace Sanchez Bella au ministère de "Information et du Tourisme". L'aide économique de l'Etat est peu à peu rétablie. Durant ces dernières années du franquisme-avec-Franco (1972-75) des films se réaliseront qui se démarqueront du reste de

réalisé durant cette période *Can Serra*, *l'objection de conscience en Espagne* (1976), *Les Informations* (1977) et *Entre l'espoir et la fraude* (1977). Le premier joua un rôle important dans la popularisation des thèses opposées au service militaire obligatoire. Il montre l'action des objecteurs de conscience dans un quartier lumpen de la périphérie de Barcelone. Une fois terminé, le film fut montré au public en présence de ceux qui avaient été faits prisonniers. Quelques jours après furent diffusées plus de quinze copies (en 16 mm et en super-8) de ce moyen métrage.

Les Informations sont une tentative d'offrir périodiquement et de façon marginale une alternative aux informations officielles (et obligatoires) du franquisme. Trois éditions ont été réalisées: la première sur *La marche de la Liberté* qui parcourut la Catalogne durant l'été 1976 et qui fut constamment gênée dans sa diffusion par l'intervention des forces de police, la deuxième sur les mouvements féministes et la troisième sur une revendication populaire à Barcelone.

Entre l'espoir et la fraude propose une analyse de cette période fondamentale de l'histoire espagnole qui va de 1931 à 1939, soit la Seconde République (31-36) et la guerre civile (36-39). Son analyse laisse de côté la thèse idéaliste "gauchiste" (la confrontation entre bons "républicains" et mauvais "fascistes") et

▷ la production et concrétiseront certaines options :

– Les films produits par Querejeta, *Anne et les loups* (1972) de Carlos Saura, *L'esprit de la ruche* (1973) de Victor Erice et *La cousine Angélique* (1974) de Carlos Saura à nouveau, films réalisés pratiquement par la même équipe de production (photographie, montage, musique...) et qui représentent le cinéma progressiste espagnol par autonomie. Ces films, soutenus par une grande partie de la critique, étaient prétendument liés à la réalité socio-politique et, contradictoirement, jouissaient d'une relative aide économique de l'Etat.

– En un bref échantillon de films également progressistes qui obéissaient plus aux efforts isolés de la production qu'à une politique définie, comme dans le cas de Querejeta, nous pouvons citer *Ma chère demoiselle* (1972) et *Les amours du capitaine Brando* (1974) de J. de Arminan, *Los furtivos* (1975) de J.L. Borau et *Pim, pam, poum... feu* (1975) de P. Olea.

– Et une troisième option, celle qui a eu le plus de publicité et qui a globalement obtenu peut-être le plus grand succès économique, celle qu'on appelle "la troisième voie" du cinéma espagnol et qui commence avec le film *Espagnoles à Paris* (1971) de Robert Bodegas. Si la première voie était celle du "dévoilement", la seconde celle des films "intellectuels" de Querejeta, relativement hermétiques pour les classes populaires, la troisième voie propose des films de divertissement commerciaux mais honnêtes et proches d'un populisme paternaliste. Nous pouvons signaler *Vie conjugale saine* (1974), *Les nouveaux Espagnols* (1974) de R. Bodegas et *Tocata et fugue*

de *Lolita* de A. Drove.

Cet essor des films progressistes d'une part et des films de "la troisième voie" d'autre part, fut possible grâce à l'arrivée de Pio Cabanillas au ministère de l'Information et du Tourisme en janvier 1974, après le remaniement ministériel qui suivit l'assassinat de Carrero Blanco. Franco nomme Arias Navarro à la place de Carrero Blanco. Persuadé que l'après-franquisme, sans Carrero, ne pourra plus être jamais le même, Arias Navarro ose une timide politique de réformes qu'un ensemble de circonstances, fruit des contradictions du régime lui-même, fera échouer : changeons une partie des structures pour que rien ne change !

Avec Cabanillas s'effectua la seconde ouverture du régime mais les conséquences de la condamnation à mort de l'anarchiste catalan Puig Antich (mars 1974) la firent quasiment sombrer. Son principal objectif fut la liquidation des dettes de l'aide de l'Etat de la période Sanchez Bella, ce qui donna une certaine impulsion à la production cinématographique espagnole. Cependant durement attaqué par les tenants des positions les plus intransigeantes du régime, Cabanillas fut remplacé en octobre 1974 par Léon Herrera.

Les débuts d'un cinéma politique marginal

Voici schématiquement le bilan du cinéma espagnol commercial du franquisme-avec-Franco.

Par ailleurs, en cette dernière période, le cinéma marginal fit un travail intéressant. Partant de la ▶

▶ elle approfondit les motivations idéologiques des partis formant le spectre politique du camp républicain. Comme on peut le supposer, ce fut un film polémique applaudi dans certains secteurs anarchistes et refusé dans le monde critique du PCE en désaccord avec l'organe de presse des communistes catalans qui, eux, l'approuvèrent.

o **Lorenzo Soler** est le pionnier du cinéma marginal espagnol. Sa déjà longue carrière cinématographique s'est continuée avec *Cerda, une œuvre malheureuse* (1976) sur la planification urbaine de Barcelone ; *Gitans sans romancero* (1976) amorce une série de films sur la réalité sociologique galicienne qui se poursuivra avec *Autoroute : un coup de couteau dans notre terre* (1977), *La montagne est à nous* (1978) et *L'alcoolisme* (1977) : tous ces films furent réalisés avec la collaboration d'entreprises culturelles et populaires de Galice. Le film sur l'autoroute de l'Atlantique a été une arme fondamentale de prise de conscience de cette manœuvre spéculative qui favorise les intérêts du capital industriel espagnol. Le ministre des travaux publics lui-même fait partie de l'entreprise concessionnaire ! Lorenzo Soler fit encore d'autres films comme *Antisalmo* (*Anti-Psaume*, 1977) sur la relation Eglise-Armée et *Votez, votez, maudits* (1977) qui dénonce le manque d'information d'une partie considérable de l'électorat espagnol, résultat

de 40 ans de dictature, entraînant des votes sans choix délibéré, dictés par le patronat, le mari (dans le cas de la femme) ou par le harcèlement de la télévision d'Etat (unique) en faveur du parti gouvernemental néo-franquiste, l'"Union du Centre Démocrate" (U.C.D.).

o **Anton Marti** réalisa divers films de reportage dont *Grec* (1976) sur une campagne théâtrale décentralisée organisée à Barcelone. Il réalisa aussi *Avui* (1976) sur la sortie du premier journal en langue catalane (du même nom que le film), né sous la Seconde République. Son film, *Nous sommes une nation* (1977) est un hymne à la nationalité catalane qui part des événements survenus au cours de l'année. Il fit ensuite un premier long métrage *Hic digitur Dei*, parabole sarcastique des derniers soubresauts du franquisme.

o Le "**Collectif du cinéma de classe**" réalisa des films sur la campagne espagnole et sur le pouvoir de la presse contrôlée par le grand capital. Il réalisa ensuite *Tous ou personne* (1976) sur la grève d'une usine de la ceinture rouge de Barcelone, qui fut l'action la plus importante entreprise jusqu'alors par le mouvement ouvrier, paralysant tout le secteur. Dans *A la vuelta del grito* (1978), il analyse la crise de l'économie espagnole et son incidence pour les travailleurs, crise due essentiellement au refus du patronat espagnol d'investir en raison de l'évolution des événements ▶

▷ mince plateforme que représentaient les ciné-clubs, il se créa peu à peu des petits circuits de distribution spécifiques, surtout dans la périphérie des grandes villes industrielles. Les ciné-clubs qui s'étaient reconvertis avec l'autorisation des salles "art et essai" afin de diffuser les quelques films à caractère social tolérés par le franquisme, constituaient une des rares voies légales où l'on pouvait collectivement débattre de situations liées à la réalité quotidienne.

o Comme pour les cas précédents, pour parler de ce cinéma marginal nous devons nous cantonner à Madrid et Barcelone en raison de l'absence quasi totale de mouvements cinématographiques (et culturels en général) importants dans les autres régions et "nationalités" espagnoles. Historiquement Madrid a toujours été une sorte d'aimant, dévorant toute préoccupation culturelle de la périphérie mais cela s'aggrava sous le franquisme. Seule la Catalogne (Barcelone), par sa longue tradition de lutte politique et culturelle contre le pouvoir central (et contre le franquisme, ces quarante dernières années) réussit à former un important noyau culturel. Dans les autres "nationalités" (pays basque et Galicie) la résistance culturelle n'eut pas la même importance.

o A Barcelone s'organise un front de résistance à partir de certains membres de "l'École Aixela" qui réaliseront plusieurs documentaires de témoignages comme *Xirinacs* (1970) sur la grève de la faim de l'ex-curé Xirinacs, militant pacifiste finalement élu sénateur en 1977, *Sant Cugat* (1974) sur la manifestation du 1^{er} mai. Il sera créé parallèlement un petit circuit de diffusion de ces films et de certains films

étrangers. Ce circuit était lié aux "commissions ouvrières" (alors syndicat clandestin du mouvement communiste, devenu indépendant du PC par la suite).

A Madrid, seules apparurent quelques pratiques isolées comme *Contacts* (1971) de Paulino Viota (film hermétique sur le travail clandestin). Il faut noter, bien sûr, l'existence du "Collectif du Cinéma de Madrid", lié au PC qui filmera des témoignages comme *Université 71-72, Procès 1001* (1973) sur le célèbre procès politique des dirigeants des "commissions ouvrières"...

A Barcelone, le "Grup de Produccio" (proche du PSUC, parti communiste catalan, autonome par rapport au PCE) fera un travail analogue ; il filmera toutes les actions anti-franquistes, les grèves, les manifestations de rue, les meetings, etc.), pour essayer de montrer l'importance du mouvement populaire et sa lutte pour la démocratie. Ces témoignages seront essentiellement destinés aux télévisions européennes.

1974 : Création du "Central del Curt"

Les films du "Cinéma indépendant" (1968-71) comme les pratiques politiques des collectifs militants énumérés précédemment souffraient d'un défaut fondamental : ne pas disposer de circuits de diffusion stables, permettant, outre l'incidente politique intrinsèque, une compensation économique minimum destinée à de nouveaux travaux, et c'est alors que se crée à Barcelone, dans le courant de l'année ▷

▷ politiques de ces dernières années.

Analyse du contexte

Avant que ne se consolide cette démocratie que les héritiers réformistes du franquisme ont mis en place bien malgré eux, poussés par la volonté populaire intérieure, l'option cinématographique pour la gauche ne pouvait se réaliser qu'en marge du système industriel espagnol. La relative normalisation politique et culturelle (la censure a été supprimée) amena certains cinéastes, jusqu'alors marginaux, à considérer la marginalité comme improductive et inutile. D'autres, cependant, continuent de penser que cette fameuse "normalisation" n'a pas été suffisante puisque se produisent encore des cas comme celui du groupe théâtral "Els Joglars" (Jugés et emprisonnés par la Junte militaire), comme la saisie du négatif du film *Tous ou personne*, comme le contrôle policier à l'entrée d'une agglomération où le film *Trois chants sur Lénine* devait être projeté, comme les manœuvres du système pour obtenir la fermeture de l'unique salle de projection de cinéma alternatif de Barcelone ("La sala Aurora" que gérait le "Central del Curt"), comme l'accord interne entre les maisons de distribution de ne pas louer de films aux salles non commerciales (tels les ciné-clubs, les écoles et des associations de quartiers).

Quant à l'évolution de la diffusion du cinéma marginal espagnol, il faut faire la distinction entre les zones à forte industrialisation (là où les partis de gauche ont une grande implantation) et les zones à dominante rurale.

Au début de l'année 1977, on se rendit compte d'une démobilisation culturelle progressive dans les zones industrialisées. Les partis de gauche accaparaient la plupart des organisateurs et des collaborateurs des organismes culturels et populaires pour une mobilisation rapide, dans la perspective des élections démocratiques du 15 juin 1977. D'où l'importante crise des ciné-clubs aggravée par l'inadaptation de ces derniers au nouveau contexte socio-politique (n'avaient-ils pas cessé d'être ce ghetto cinématographique, petite parcelle de liberté autorisée ?) à laquelle vint s'ajouter une certaine absence de mobilisation de la part des associations de quartiers et des collègues professionnels qui avaient fourni un important travail sous le franquisme.

Le succès considérable (mais insuffisant) de la gauche aux élections, puis sa politique des Pactes ("les Pactes de la Moncloa" freinant les augmentations de salaires pour combattre l'inflation provoquée par le capital lui-même et le "consensus" voulu dans les débats autour de la nouvelle constitution, face aux menaces du coup d'Etat des secteurs les plus réactionnaires du franquisme) provoquèrent un désen- ▶

▷ 1974, le "Central del curt" (Centre du court métrage). Cette première maison de distribution parallèle, en Espagne, réussit à s'établir à partir de quelques expériences de diffusion antérieures et avec l'aide d'éléments issus du mouvement des ciné-clubs. Dans l'illégalité, elle saura jouer progressivement un rôle de diffusion du cinéma militant et social espagnol. En août 1975, ce collectif participe activement à la rencontre d'Almeria, où sera élaboré un Manifeste sur la problématique espagnole concrète du cinéma marginal : en redéfinissant d'abord ses pratiques cinématographiques on décida d'appeler "Cinéma alternatif" le cinéma qui "propose un changement face à l'idéologie dominante et qui présente une alternative claire de rupture face à la culture que cette idéologie implique", et en soutenant ensuite la création d'un circuit alternatif qui s'appuierait sur les "plateformes socio-culturelles potentielles les plus accessibles au peuple : ciné-clubs, associations de quartiers, organismes culturels..."

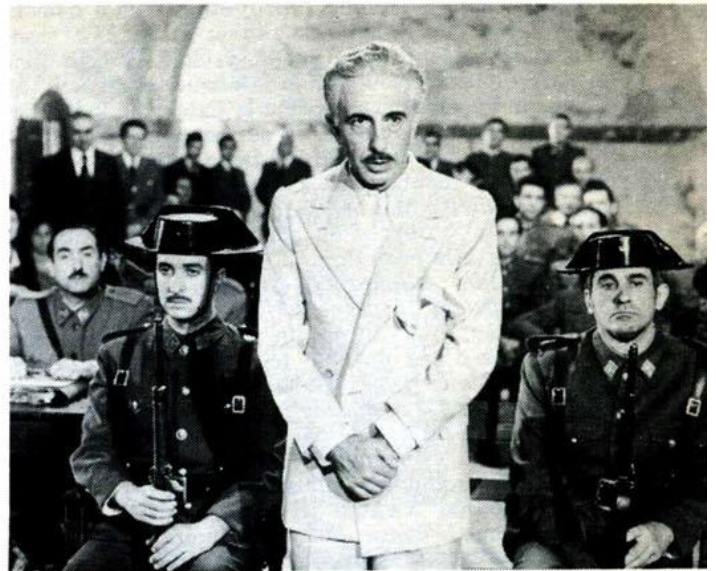
Lors des derniers soubresauts du franquisme, la lutte politique se développe et passe essentiellement par un double front : le front étudiant (l'université) et le front des travailleurs (ce dernier front se manifestant surtout par des revendications pour la liberté syndicale et pour le travail lui-même). La lutte estudiantine revêt alors une importance de premier ordre et vient s'ajouter à toutes les actions qui se développent en même temps. Le cinéma se trouva lié à cette lutte car le rayonnement du monde étudiant sur le reste de la population était important.

▷ chantement général. La gauche en paya les conséquences aux secondes élections du 1^{er} mars 1979 avec l'abstention d'une grande partie de l'électorat jeune freinant ainsi l'avance attendue des forces progressistes. Cette situation a naturellement eu une influence sur l'évolution du cinéma marginal puisqu'il se faisait essentiellement dans les zones industrialisées.

Par contre dans les zones rurales au cours de ces trois dernières années, on a vu se développer la mobilisation culturelle, provoquant une forte demande de films militants jusqu'alors pratiquement inconnus.

Conclusion

La situation socio-politique actuelle a conduit à reposer le problème des objectifs du cinéma marginal. La simple popularisation des luttes ne suffit plus. C'est l'analyse de classe de ces luttes qu'il faudra réaliser dorénavant. La production devra s'orienter également vers les thèmes qui entrent encore en conflit avec la légalité en vigueur (comme le problème Monarchie-République, ou de l'armée); elle devra mettre l'accent sur les fronts idéologiques et culturels (lutte contre la dégradation de l'environnement et des conditions de vie, lutte contre les actuelles structures de la société : la famille, les relations homme-femme.



COMPANYYS, de Josep Maria FORN.

Autres collectifs

Il faut citer plusieurs groupes de militants distribués à ce moment-là par le "Central del curt" :
- il convient de noter d'abord la présence de ▷

Le cinéma militant espagnol de ces dernières années se caractérise par une prédominance du contenu idéologique sur l'expression cinématographique proprement dite. C'est un cinéma fonctionnel où l'information est prioritaire. Dorénavant les pratiques marginales devront chercher leur propre spécificité cinématographique afin que les films militants ne soient pas de simples livres illustrés, ou des documentaires de gauche.

Sur le plan de la diffusion, il faudra résoudre la contradiction entre la nécessité de produire, pour des raisons politiques d'efficacité, des films d'un prix élevé, alors que pour les mêmes raisons il faut les louer à bon marché. Il faudra chercher l'appui des organismes culturels populaires soutenus par les nouvelles municipalités où la gauche sera majoritaire (les premières élections municipales ont eu lieu le 3 avril) on obtiendra ainsi des canaux de distribution chaque fois plus vastes avec lesquels lutter contre le système cinématographique capitaliste².

La lutte pour la libération des classes et des nationalités opprimées par le capitalisme et le pouvoir centralisé continue...

Marti ROM
(Traduction: Anita AUBERT) ▷

▷ Lorenzo Soler, pionnier, peut-être, d'un "cinéma indépendant" espagnol, franc-tireur à l'excès et consciemment irrécupérable par le système. Il réalise pas mal de films sur l'émigration intérieure espagnole (de l'Andalousie sous-développée à la Catalogne industrialisée) due à une optimisation de la plus value mise en pratique par le capitalisme franquiste, et sur les séjours des républicains espagnols dans les camps nazis (*Survivre à Mauthausen*, 1974).

– puis le "Collectif du cinéma de classe" qui fait un cinéma d'intervention. Il avait déjà collaboré en 1968 au film *Aujourd'hui est mauvais mais demain nous appartient* (Espagne 68), film totalement clandestin où l'on ne voit pas un seul visage d'interviewé par crainte d'une possible répression. Ils réalisèrent ensuite *Le quatrième pouvoir* (1972) sur la presse franquiste, et *La campagne pour l'homme* (1975) sur l'exploitation du monde paysan espagnol.

– et la "Coopérative du cinéma alternatif", groupe de production qui avait commencé le travail de diffusion du "Central del curt". Il réalise plusieurs films comme *Voyage dans l'exploitation* (1974) sur les émigrants marocains à Barcelone et *Un livre est une arme* (1975) sur les attentats contre des librairies et des organismes culturels par l'extrême-droite, surtout par les petits rejetons du franquisme en décomposition.

Et le 20 novembre 1975, Francisco Franco Brumonde ("Guide de l'Espagne par la grâce de Dieu") meurt après un long mois d'agonie. Sa dernière œuvre sera en accord avec les 40 ans de son "règne": le 25 septembre (1975) cinq combattants

(FRAP et ETA) anti-franquistes furent passés par les armes... Alors que la télévision nous montrait l'image éplorée et fatiguée du président du gouvernement Arias Navarro, les ramblas de Barcelone se remplissaient de visages souriants qui ne pouvaient dissimuler leur joie.

Et l'après-franquisme (le franquisme-sans-Franco) s'est incarné parmi nous... mais pour peu de temps.

Marti ROM
(Traduction : Anita AUBERT)

1. "L'Ecole Aixela" était une école non officielle de cinéma (parallèle à l'E.O.C. franquiste) qui, sous la directive du "Syndicat Démocratique des Etudiants de Barcelone" (illégal) développera pendant deux ans ses activités. On y verra des réalisateurs comme Porter-Moix, R. Gubern, P. Portabella, J.L. Guarner...
2. "L'Assemblée de Catalogne" fut la plateforme unitaire d'action la plus importante à l'intérieur de l'Etat espagnol, des forces anti-franquistes. S'y trouvaient représentés les partis politiques, les associations de quartiers, les organismes professionnels et autres...

► 1. Le 11 septembre est la fête de l'exaltation de la nationalité catalane. On y commémore la défaite subie devant l'armée espagnole et la perte des institutions gouvernementales qui en découla en 1714.

2. Voici quelques textes de référence sur le cinéma marginal espagnol :

a) dans la revue "Cinéma 2002" (Ardemans 64, Madrid 28.)

- N° 4: Antoni Padros
- N° 8: Manifeste d'Almeria
- N° 14: Manifeste d'Orense
- N° 20: Coopérative du cinéma alternatif
- N° 22: Lorenzo Soler
- N° 24: Collectif du cinéma de classe
- N° 31: Le cinéma des nationalités.

– N° 35: "Entre l'espoir et la fraude".

– N° 38: Monographie du "Cinéma catalan" (histoire du cinéma marginal, Pere Portabella, "Grup de Produccio", Antoni Marti)

– N° 43: Andres Linares ("Collectif de cinéma" de Madrid).

b) dans la revue "Dirigido por..." (Tenor Vinas n° 8 1-1 Barcelone, les numéros 26 à 38. Antoni Padros.

c) Sur la problématique actuelle du cinéma espagnol, cf les rapports présentés au "Premier congrès démocratique du cinéma espagnol" (décembre 1978) reproduits dans "Cinéma 2002". N° 48.

d) "Cinéma marginal en Espana", par Matias Antolin. 1979, 24^e semaine internationale du Cinéma de Valladolid. 213 pages.

Adresses militantes espagnoles

Central del curt – Rambla del Prat 11, 1-2. Barcelone.

Colectivo Cine Clase (Helena Lumbreras y Maro Lisa) – Diputacion 225, 3-2. Barcelone.

Colectivo cine de Madrid (Andres Linares) – Vallehermoso 92. Madrid.

Cooperativa cinema alternatiu – Gran via 843-845, esc B 8-4. Barcelona (Marti Rom).

Antoni Marti – Rocafort 173. Barcelana.

Inaki Nunez – Furoz 22, 2 derecha. Victoria.

Antoni Padros – Dr. Pearson 32. Terrassa. Barcelona.

Pere Portabella – Muntaner 505. Barcelona.

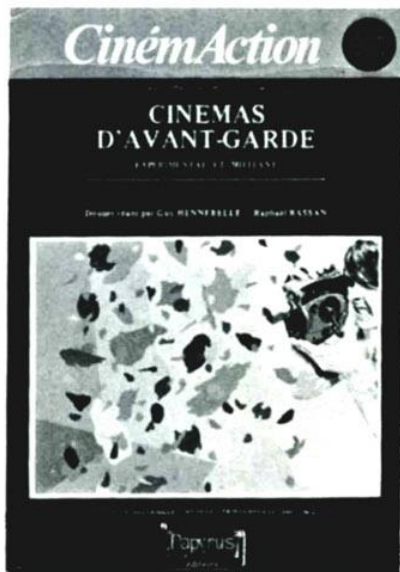
Lorenzo Soler – Vallerona 21, atic 1^o. Espluges de Lobregat. Barcelone.

Paulino Viota – A.J. Antonio 44. 9 dereche. Madrid.

Liste établie par
Marti ROM

“Dirigido por...” n. 79 (1-1981)

CinémAction



Acaba de aparecer el último número de esta revista trimestral francesa, el cual está dedicado exclusivamente a los «CINEMAS D'AVANT - GARDE (Expérimental et militant)», n.º 10-11 de primavera - verano de 1980. Este extenso dossier, más de 300 páginas y cuyo precio es de 45 francos, reunido por Guy Hennebelle y Raphael Bassan, presenta tres bloques claramente diferenciados: primero, un largo artículo «Des origines aux années 1968» de Barthélémy Amengual en el que se pasa revista a los principales **movimientos** vanguardistas de la historia del cine, desde el expresionismo alemán hasta los «nuevos cines» de los años 60 y al «underground»,

pasando por la escuela soviética, el surrealismo, y la escuela documental inglesa. A continuación, se realiza una muy completa panorámica «vanguardista» país por país (algunos vienen agrupados por zonas de afinidad, «Dans le monde arabe», «Amérique latine», «Europe de l'Est»), en total 23 informes desglosados en la doble vertiente: CINE MILITANTE y CINE EXPERIMENTAL. Cada informe viene epilogado por una lista de direcciones de personas o colectivos ligados a ambas parcelas. Finalmente, completan el dossier una serie de textos teórico - informativos a modo de anexos: «Avant - garde et politique», «Les paradoxes de la video», «Un cinéma élargi», «Avant - garde et cinéma homosexuel»...

El apartado dedicado al Estado español viene conformado por dos textos «De Franco a Juan Carlos» (MILITANTE), 8 páginas, de quien esto escribe, y «Un parcours rapide...» (EXPERIMENTAL), 4 páginas, de Javier Aguirre.

Quiero aprovechar esta oportunidad para informar brevemente sobre «CINEMACTION» y sus presupuestos. En el editorial de este su último dossier hay lo que puede ser su declaración de principios: «CINEMACTION busca promover todas las formas de expresión audiovisual ignoradas o despreciadas por el cine dominante,

privilegiando aquellas que contribuyan a acercar el arte y la vida, y que intervienen en la realidad política y social...»; su TRINIDAD programática se puede articular en torno a Marx, Rimbaud y Godard, es decir, cambiar la sociedad, la vida y el cine, entendidos no como compartimentos estancos sino interrelacionados. Y a nivel estrictamente cinematográfico se reclama influenciada por los movimientos de vanguardia de los años 20, por la irrupción en los años 60 de los cines nacionales y del tercer mundo en cuanto que elementos de lucha contra los academicismos hegemónicos, y, finalmente, por todo lo que supuso **1968**.

Hasta ahora «CINEMACTION» ha publicado los siguientes números (algunos en colaboración con las revistas «Ecran», «L'Afrique littéraire» o la «Revue Tiers Monde»): 1. «Dix ans après mai 68, aspects du cinéma de contestation». 2. «Israel - Palestine: que peut le cinéma?». 3. «Cinéastes d'Afrique Noire». 4. «Libres antennes, écrans sauvages». 5. «Changer le cinéma français». 6. «L'influence du troisième cinéma dans le monde». 7. «Théories du cinéma d'Amérique Latine». 8. «Cinemas de l'émigration» y 9. «Le cinéma du féminisme».

Sin lugar a dudas, para obtener información o bien historiar el cine de vanguardia (militante, marginal, experimental...) de la última década, la colección de dossiers «CINEMACTION» es absolutamente imprescindible.

CINEMACTION. 106, Bd. St. Denis
92400 COURBEVOIE
FRANCE

Martí Rom