

Les difficultés de l'affirmation nationale

Paul Beaucage

Volume 15, numéro 3, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/874ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaucage, P. (1996). Les difficultés de l'affirmation nationale. *Ciné-Bulles*, 15(3), 32-35.

Les difficultés de l'affirmation nationale

par Paul Beaucege

La Catalogne est une importante communauté, située au nord-est de l'Espagne, dont le statut politico-culturel s'apparente à bien des égards à celui du Québec par rapport au reste du Canada. Elle compte environ six millions d'habitants qui ont en commun une langue (le catalan) et une culture (celle des Gaudí, Miró et autres) distinctes de l'espagnol et de la culture du centre du pays. D'où sa revendication, sur le plan politique, d'un statut particulier pouvant permettre aux Catalans de préserver, voire de mettre en valeur les composantes culturelles qui leur sont propres. En outre, lorsque l'on tente de définir l'identité politique de la Catalogne, il faut se référer, comme dans le cas du Québec, au concept ambigu de «nation à l'intérieur de la nation». Cette similarité n'a pas manqué d'attirer l'attention des gouvernements catalan et québécois qui ont cherché à resserrer leurs liens en organisant la manifestation culturelle «la Catalogne au Québec». Celle-ci s'est tenue à Montréal et à Québec, aux mois de juin et juillet derniers. Lors de cet événement, on a présenté, dans la métropole, un cycle de cinéma catalan des années 90.

Avant et durant sa visite officielle au Québec, au début du mois de juillet, le président du gouvernement autonome de la Catalogne, Jordi Pujol, a commis quelques impairs diplomatiques en se prononçant sur des sujets aussi délicats que la Constitution canadienne et la situation linguistique de la Belle Province. Ce faisant, il a involontairement mis en lumière des différences sensibles qui existent entre les aspirations politiques actuelles des Catalans et des Québécois. Toutefois, il faut se garder d'exagérer hâtivement (comme l'ont fait certains journalistes) la portée de ces divergences de vues: celles-ci découlent principalement de particularités d'ordre sociohistorique. N'oublions pas que la Catalogne a vécu plus de 35 ans de répression franquiste (1939-1975) visant à assimiler cette communauté particulière et récalcitrante au «grand tout espagnol». Dans

ces circonstances, on comprendra que la montée des mouvements nationalistes catalans se soit avérée moins spectaculaire que ceux du Québec au cours de la deuxième moitié des années 70. Au demeurant, nous pouvons légitimement en déduire que, malgré de nombreuses similitudes historiques et culturelles, le Québec et la Catalogne n'en sont pas arrivés au même stade de leur évolution politique.

L'exemple de Fructuos Gelabert

Dès les origines du septième art espagnol, la question de l'identité catalane s'est posée sous forme embryonnaire. Ce phénomène est surtout attribuable à la contribution majeure du pionnier catalan Fructuos Gelabert. Peu de temps après la première projection publique du cinématographe Lumière en Catalogne (laquelle a eu lieu à Barcelone le 15 décembre 1896), Gelabert signe la première œuvre de fiction de l'histoire des cinémas catalan et espagnol: **Riña en un café** (1897). Très actif, il réalise ensuite des documentaires qui rappellent ceux de Louis Lumière: **Salida de los trabajadores de la España industrial** (1897) et **Salida del publico de la iglesia parroquial de Sans** (*id.*). Déjà, on y sent que le cinéaste est partagé entre des sentiments d'appartenance à une région (la Catalogne) et à un État (l'Espagne). Mais cette ambivalence culturelle va culminer lorsque Gelabert créera alternativement des films burlesques (**Guardia burlado**, 1908, **Los competidores**, *id.*, **Los calzoncillos de Toni**, *id.*) et des drames tirés du répertoire national catalan (**Terra Baixa**, 1907 et **María Rosa**, 1908, d'après Angel Guimera, **La Dolores**, *id.*, d'après José Feliu Y Codina). Néanmoins, sa carrière de cinéaste sera brusquement interrompue lorsqu'il tentera vainement d'aborder la phase de transition d'un cinéma artisanal à un cinéma industriel. Pourtant il réitérera, avec moins de style qu'auparavant il est vrai, son attachement pour la Catalogne dans un dernier film: **La puntaire** (1928).

Une suite décevante

Bien que l'approche exigeante et nationaliste de Fructuos Gelabert ait été suivie par quelques pionniers (on pense à Segundo de Chomon, le créateur de **La del puñao de rosas**, 1910, et à Ricardo de Baños, le réalisateur de **Don Pedro el Cruel**, 1914), leurs cas représentent des exceptions à l'époque du cinéma muet. Comme le souligne pertinemment le critique Paulo Antonio Paranagua: «Les thèmes catalans sont néanmoins l'exception et on cultive, ici comme ailleurs, l'espagnolade, la zarzuela et autres

genres en vogue dans le royaume» (Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1995, p. 365). Ainsi, faute d'un encadrement politique adéquat, la cinématographie catalane renonce à son identité propre pour mieux se fondre aux principales tendances du cinéma espagnol. Celui-ci, qui frise souvent la médiocrité, se divise essentiellement en cinq genres narratifs: le vaudeville populaire, le film folklorique, le film à épisodes, le drame historique et l'adaptation d'œuvres littéraires. En somme, le cinéma, qui aurait pu contribuer grandement à l'éveil politico-culturel du peuple catalan, devient plutôt un redoutable moyen d'assimilation dont dispose le gouvernement espagnol aux dépens de celui-là. Le cas le plus symptomatique de cette volte-face reste sans doute celui du pionnier Adria Gual. Après avoir tourné des œuvres très stylisées comme *Misteri de Dolor* (1914) et *El Alcalde de Zalamea* (*id.*), le réalisateur renonce à toute ambition esthétique pour s'égarer dans les domaines commerciaux de la comédie et du mélodrame. Bientôt insatisfait de cette expérience, il mettra prématurément un terme à sa carrière.

Le cinéma parlant et la Deuxième République

L'avènement du cinéma parlant coïncide presque avec l'instauration de la Deuxième République en Espagne (1931). Le gouvernement central consent alors à accorder un plus grand nombre de pouvoirs effectifs à la communauté de la Catalogne. De sorte que les politiciens et les intellectuels catalans, qui

voient dans le septième art un extraordinaire moyen de promotion linguistique et culturel, s'y intéressent subitement. Dans un geste des plus symboliques, *la Generalitat de Catalunya* (l'ancêtre du gouvernement actuel) cède un de ses édifices afin qu'on le transforme en un studio cinématographique sonorisé. Mais, l'année suivante, de nouveaux bouleversements politiques se produisent et le gouvernement de la Catalogne perd les pouvoirs particuliers qu'il venait à peine d'acquérir. Qu'à cela ne tienne, on parvient tout de même à achever deux films nationaux: *El fava d'en Ramonet* (Lluís Martí, 1933) et *El Café de la Marina* (Domènec Pruna, *id.*). Cependant, un problème qui se posait à l'époque du cinéma muet (au début des années 10) refait surface: les compagnies de production privées démissionnent à Madrid de peur que le nationalisme catalan n'indispose une partie importante de leur clientèle castillane. Il en résulte une nouvelle interruption de l'activité cinématographique en Catalogne.

Cinéma et guerre civile

1936 marque le début de la guerre civile espagnole (1936-1939) entre les Franquistes et les Républicains et plusieurs régions du pays se révoltent. Pour sa part, la Catalogne fait partie des communautés de tendance progressiste qui appuient la République. Recouvrant, par la force des choses, une certaine autonomie, le gouvernement catalan parvient à nationaliser sa culture et son cinéma. Désormais, ce sont les mouvements de gauche qui se disputent la gouvernance de l'activité cinématographique catalane.



Le Long Hiver
de Jaime Camino



Monturiol, seigneur de la mer
de Francesc Bellmunt

Mais si, comme le reconnaît le critique Jean-Claude Seguin, cette lutte n'est pas toujours dénuée de rivalités partisans, elle respecte globalement les intérêts supérieurs de la communauté de la Catalogne. Au départ, la Confédération nationale du travail (CNT), un organisme anarcho-sindicaliste, exerce une véritable mainmise sur le septième art. De fait, elle dirige les trois étapes de mise en marché du film: la production, la distribution et l'exploitation. Ultérieurement, le gouvernement contraindra la CNT à lui léguer ses pouvoirs de commercialisation cinématographique. Toutefois le syndicat conservera, jusqu'à 1938 (date qui correspond à l'état de siège de la Catalogne), le contrôle du processus de production. Cela explique que la CNT puisse produire une myriade de films en très peu de temps (1936-1938). Parmi les groupes progressistes rivalisant, sur le plan de la création filmique et dans la vie quotidienne, avec les anarcho-sindicalistes, on remarque les communistes pro-soviétiques et le gouvernement catalan de Lluís Companys (qui est plutôt de centre gauche).

Le genre cinématographique dominant durant ces années de guerre civile demeure le documentaire de propagande. La CNT produit la première œuvre de cette tendance: **Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona** (1936) de Mateo Santos. Les partis pris s'y affirment clairement, avec manichéisme, et le ton frappe en raison de sa violence. Les anarcho-sindicalistes garderont le cap en commandant à Santos d'autres films de ce genre (**Barcelona trabajara para el frente**, 1936, **Prostitucion**, *id.*). Puis, fidèles à leurs positions politiques, ils produiront des œuvres de fiction sérieuses (**Aurora de esperanza**, 1937) ou de divertissement (**Nosotros somos así!**, 1937). Pour leur

part, les communistes se confinent presque exclusivement dans les limites du documentaire de propagande. Ils y défendent les grands thèmes de l'idéologie marxiste-léniniste telles l'unité (révolutionnaire) et la lutte antifasciste. Ces deux préoccupations se dessinent sans nuance à travers des œuvres comme **La defensa de Madrid** (1936) de Angel Villatoro et **Mando unico** (1937) de Antonio del Amo. Mais l'effort nationaliste le plus considérable est issu de *la Generalitat* qui permet à Joan Castanyer de fonder la compagnie de production Laya Films. Celle-ci aspire au développement d'un véritable cinéma national dans lequel la langue catalane jouerait un rôle prépondérant. Voilà pourquoi la compagnie choisit de produire des actualités, destinées à la consommation interne, en catalan. De cette façon, Castanyer annonce, sans le savoir, le principal mode d'affirmation du cinéma catalan des années 90.

La victoire franquiste et la censure cinématographique

En 1939, la victoire des troupes phalangistes et la prise de pouvoir de Franco entraînent des conséquences désastreuses sur l'évolution des cinémas catalan et espagnol. Le dictateur implante, en effet, un comité national de la censure interdisant, sur le plan culturel (comme sur le plan civil), toute forme de contestation politique. Dans ces circonstances, on ne s'étonnera guère que la cinématographie de la Catalogne connaisse une longue éclipse. Les réalisateurs provenant de cette communauté devront abandonner tout sentiment de «fierté régionale». Ce sera notamment le cas du Valentin Luis Garcia Berlanga (**Bienvenue Mister Marshall**, 1952) qui, malgré une conscience sociale aiguë, ne souligne pas ses origines catalanes. Globalement, le cinéma espagnol des années 40 et 50 deviendra lamentable en raison, notamment, des politiques centralisatrices adoptées par Franco.

L'école de Barcelone

Il faudra attendre plus de 25 ans avant de voir éclore une activité cinématographique vraiment significative en Catalogne: l'école de cinéma dite de Barcelone se manifeste alors. Les principaux représentants de ce mouvement cinématographique se nomment Vicente Aranda (**Fata Morgana**, 1965) et Pere Portabella (**Nocturne 29**, 1968). Ils ne sont guère nationalistes et subissent plutôt l'influence des œuvres de Godard et des autres cinéastes de la Nouvelle Vague. Leur credo esthétique a acquis, au fil

des ans, une certaine célébrité: «Puisqu'ils ne nous laissent pas être Victor Hugo, soyons Mallarmé», affirmeront-ils. En dépit de ce désengagement sociopolitique, leurs œuvres ne seront pas toujours à la hauteur de leurs aspirations. Aranda se tournera vers un cinéma beaucoup plus commercial, tandis que Portabella se réorientera par la suite (après la mort de Franco) vers un cinéma plus politique. Comme on le voit, la prise de conscience de l'identité nationale ne naît pas du jour au lendemain: elle doit s'appuyer sur une tradition solide que l'Espagne des années 60 avait soin d'occulter.

La mort de Franco et la renaissance du catalanisme

L'année 1975 marque la fin de la dictature franquiste. Même si le cinéma espagnol était en période de transition depuis 1972, cet événement accélère grandement la libéralisation du septième art. Ainsi, assiste-t-on à un début de renaissance culturelle en Catalogne. Peu de temps après la mort de Franco, des intellectuels catalans se mobilisent pour créer l'Institut du cinéma catalan. Moins ouvertement politique que celui du Pays basque (qui revit également), le cinéma catalan a une propension à l'humour et à la comédie. On voit alors apparaître le cinéma de Francesc Betriu (*Furia espanola*, 1974) qui mêle, avec doigté, le grotesque, la satire et la caricature. Mais cela n'empêche pas le populaire Francesc Bellmunt (*Canet Rock*, 1975, *La nova canço*, 1976) de créer des œuvres où l'humour se mêle aux revendications autonomistes.

Au début des années 80, le cinéma catalan a du mal à trouver sa voie. Il faut dire que la tentation est grande pour les cinéastes de cette communauté de s'exiler dans le centre de l'Espagne (comme l'ont déjà fait les Aranda, Berlanga, Bigas Luna et autres), à Madrid, où sont concentrés la plupart des studios et institutions cinématographiques du pays. Par ailleurs, des cinéastes comme Bellmunt et Betriu paraissent chercher un second souffle. Force est de constater que les années de franquisme ont causé (entre autres choses) des ravages culturels irréparables et que la relève cinématographique catalane ne réussit pas à s'imposer de façon durable. Pourtant, quelques metteurs en scène parviennent à élaborer des films très appréciables: on pense à Raul Contel qui signe l'austère *Crits sords* (1984). En 1986, Agustí Villaronga réalise *Tras el cristal*, une œuvre forte, laquelle renouvelle les codes traditionnels de la narration. Il reviendra à la charge avec *El niño de la luna* (1989), confirmant sa forte personnalité.

Entre le film historique et la comédie

Durant les années 90, la production cinématographique demeure assez inégale. On constate que les cinéastes se familiarisent lentement avec l'identité catalane et tentent de régler leurs comptes avec l'histoire. Ainsi, des œuvres comme *la Toile d'Araignée* d'Antoni Verdaguier (1990) et *Monturiol, seigneur de la mer* (1993) de l'inépuisable Francesc Bellmunt essaient de renouer avec un certain passé catalan. Mais l'approche des réalisateurs reste trop empressée, trop misérabiliste pour être convaincante. Fort heureusement, *le Long Hiver* (1992) de Jaime Camino rappelle au spectateur que l'on peut faire un cinéma politiquement engagé sans verser dans le simplisme ni dans l'académisme. Le succès du *Comment et le pourquoi* (1995) de Ventura Pons et la légèreté allègre de *Costa Brava* (1995) de Marta Balletbo-Coll nous montrent que le cinéma catalan peut s'illustrer dans le domaine, trop rarement exploré, de la comédie philosophique. Mais le fait que ce dernier film ait été tourné en version originale anglaise nous rappelle cruellement que la langue et la culture catalanes se trouvent dans un état précaire.

Tout bien considéré, le cinéma catalan en arrive présentement à un point charnière de son développement. Une observation attentive de l'actualité politique espagnole nous indique que la Catalogne ne dispose toujours pas des pouvoirs législatifs nécessaires à sa progression et à son épanouissement linguistico-culturels. Or, comme les négociations entre le gouvernement central et celui de la Catalogne s'annoncent longues et ardues (discussions constitutionnelles obligent!), on peut légitimement s'interroger sur l'avenir du cinéma catalan. *A fortiori*, il faut se poser une question fondamentale: vers quoi doit tendre cet art d'affirmation nationale? Peut-être vers une revendication sociopolitique avant-gardiste qui, si elle était posée, rappellerait sans doute celle des cinéastes québécois des années 70. Évidemment, sur le plan commercial, cela constitue un choix difficile: les producteurs et les distributeurs préfèrent (comme ce fut toujours le cas) que leurs films soient espagnols (de langue et de culture) afin d'accroître leur public virtuel. De plus le président Pujol, à l'instar du premier ministre Bouchard, est un adepte du néo-libéralisme économique. Par conséquent, le nombre d'organismes capables de promouvoir un cinéma exigeant et d'identité catalane demeure fort limité. En Catalogne, ainsi qu'au Québec, créer un film reflétant sans concession la réalité nationale, c'est faire un acte de résistance au quotidien. ■