

Le cinéma espagnol d'aujourd'hui et de demain

Pedro Rodrigo

Number 47, 1966

Cinéma et Terre des hommes II

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51743ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rodrigo, P. (1966). Le cinéma espagnol d'aujourd'hui et de demain. *Séquences*, (47), 10–17.



El lazarrillo de Tormes, de Cesar Ardavin

LE CINÉMA ESPAGNOL d'aujourd'hui et de demain

Pedro Rodrigo

En juin 1963, durant le Festival de San Sebastian, j'eus l'occasion de parler avec Marcel Hanoun, jeune réalisateur français, auteur du *Huitième jour*, que Jacques Siclier n'hésitait pas à inclure parmi ceux qu'on appelle la "Nouvelle Vague".

"J'espère beaucoup du cinéma espagnol. La nation qui a donné Vélasquez et Goya se doit de produire un génie dans cet autre art plastique qu'est l'écran", me dit-il.

Je partage la même opinion et pas exclusivement pour des raisons patriotiques. Même si le panorama des soixante-dix années du cinéma espagnol n'a pas été brillant pour mon pays. Les cinéastes espagnols n'ont sûrement pas fait honneur à ce qu'on pouvait espérer de l'esprit créateur du peuple ibérique. Une demi-douzaine de réussites internationales ne justifient pas l'espérance optimiste de Hanoun.

Et cependant, la perspective des cinq dernières années permet d'espérer que le 7e Art atteigne en Espagne la perfection obtenue aux Etats-Unis, en Allemagne, en France, en Italie et en Suède. Pour cela, il suffirait que les créateurs espa-

gnols se retrouvent eux-mêmes et expriment ce qui les hante ou les obsède. Aucune imitation. L'Espagne, à l'encontre du Japon et d'autres nations, n'est pas un pays qui se contente d'utiliser et d'adapter le déjà-fait, mais un pays créateur, en politique comme en art, en science comme en métaphysique. "Patrie des Révolutionnaires", a dit Camus. Et Enzoategui la qualifie de "scandale vivant et permanent de l'Europe".

Or, ce scandale peut se produire à n'importe quel moment. Il suffirait qu'il surgisse un vrai talent qui mette en images les aspirations de l'âme ibérique. Et je crois le moment venu. Grâce à la présence de José Maria Garcia Escudero à la direction générale du cinéma et du théâtre et à une ambiance générale favorable, l'oeuvre cinématographique que tous nous espérons et désirons avec ardeur ne devrait pas tarder à venir.

En attendant, faisons une revue sommaire des derniers exemples de l'habileté de nos producteurs et de nos réalisateurs.

1961

Commençons par l'année 1961. Dans le monde cinématographique, on entend parler en même temps de vétérans comme Hitchcock avec *Psychose*, Michael Curtiz avec *François d'Assise*, De Sica avec

Pedro Rodrigo est critique de cinéma à un quotidien de Madrid.

Le Jugement universel et Rossellini avec *Vanina Vanini*. (Ce dernier se retire du cinéma en déclarant que "maintenant il n'y a plus rien à faire".) Et des noms nouveaux ou en pleine ascension comme ceux d'Ingmar Bergman qui commençait sa trilogie avec *Comme dans un miroir*, d'Antonioni qui équilibre mieux sa démarche cinématographique avec *La Nuit* (primé à Berlin) et, au-dessus de tous, Alain Resnais qui, avec une audace inégalée au plan de la narration, débouche dans *L'Année dernière à Marienbad* (primé à Venise), sans oublier ce que représente l'apparition d'un nouveau cinéaste italien comme Ermanno Olmi avec *Il Posto*.

Voilà la situation à l'étranger. Mais que se passe-t-il en Espagne ? Pendant que résonne encore le triomphe obtenu par *El Lazarillo de Tormes* de Cesar Ardavin, au festival du cinéma à Berlin où il reçut l'Ours d'Or — le premier prix gagné par un film espagnol à l'étranger — nos cinéastes, éperonnés par le bruit que faisaient les noms de la "Nouvelle Vague" française, furent saisis d'une inquiétude créatrice. Cette année fut marquée par la présence à Madrid de l'Italien Marco Ferreri qui réussit avec *El Cochecito* (La petite Voiture) un film marqué d'authenticité espagnole.

Cette année fut aussi remarquable par le succès populaire qu'obtint un film pourtant très discret. Je veux parler de *Fray Escoba* (Les cloches ont cessé de sonner), film relatant la vie de saint Martin de Porres. A cause de circonstances psychologiques, ce film de Ramon Torrado fit sensation et son succès se répandit jusqu'en Amérique latine. En cette même année, Rovira-Beleta réaffirma son talent avec *Los Atracadores* (Les Malfaiteurs).

Parmi les meilleurs réalisateurs de cette période, il faut citer Cesar Ardavin qui fit une oeuvre de création cinématographique avec une pièce théâtrale de Lopez Aranda, *Cerca de las estrellas*. Quant aux réalisateurs mieux connus dans le monde international tels que Bardem et Berlanga, le premier resta inactif et le second échoua avec un thème excellent dans *Placido*. Il y eut dix-neuf films en co-production. Parmi eux, on distingue *Madame Sans-Gêne* de Christian-Jaque interprété par Sophia Loren, et *Un Taxi pour Tobrouk*, réalisé par Denys de la Pateillère. Comme on le voit, le premier refère au genre historique qui est repris par les cinéastes espagnols avec *Teresa de Jesus*, froide et médiocre réalisation de José Maria Elorrieta. *Le Cid* d'Anthony Mann, une des plus brillantes créa-



Los Atracadores, de F. Rovira - Beleta

tions de l'écran, eut une digne réplique dans *Las hijas del Cid* (L'Épée du Cid) de Miguel Iglesias, en 1962. Mais ces réussites ne firent pas école et les projets avortèrent faute de guides sûrs. Le cinéma espagnol continuera ses balbutiements et ses timides essais pendant que les adeptes de la facilité recourront toujours aux recettes commerciales basées sur la vedette à la mode. C'est le cas de Sara Montiel dans *Pecado de amor* (Comme Dieu m'a faite), film réalisé par Luis Cesar Amadori.

Le vrai scandale de 1961 fut *Viridiana* de Bunuel. Mais ce ne fut pas un scandale positif. Du célèbre

réalisateur qui passa plusieurs années au Mexique, nous pouvions espérer autre chose. Son film alla représenter l'Espagne à Cannes et son thème scandaleux brisa l'espérance universelle mise dans le cinéma ibérique. Il est regrettable que Bunuel soit toujours irrévérencieux, blasphématoire, corrosif et destructeur.

1962

A cause de cela, en 1962, la production des écoles espagnoles s'exprima, soit dans le style commercial de Sara Montiel avec deux nouveaux films, *La Reina del*

Chantecler et *La bella Lola*, qui attirèrent les masses par des efforts isolés vers un cinéma de qualité qui culmine dans la *Dulcinea* de Vicente Escrivá, brillante version plastique de l'oeuvre de Gaston Baty. Film loué autant en Espagne qu'à l'étranger.

El grano de mascaza, de José Saenz de Heredia, esquisse un humour profondément espagnol qui, plus tard, dans la dernière oeuvre de ce réalisateur, n'a pas eu d'heureuses suites. De son côté, Juan Antonio Bardem va en Argentine pour co-produire *Los Inocentes* qui, adroitement exposé, n'a pas réussi à convaincre les spectateurs. La même chose arriva à Luis G. Berlanga dans sa participation à *Les quatre Vérités* avec René Clair, Hervé Bromberger et Alessandro Blasetti. L'épisode espagnol, à cause de son mauvais goût, fut supprimé en Angleterre. Puis petites comédies sans transcendance, westerns, co-productions sans ambitions artistiques et autres films du même acabit continueront à nourrir la grande production espagnole qui atteint maintenant le chiffre de 89 films annuellement. Sur ce nombre, à peine une demi-douzaine suscitent de l'intérêt. En plus des films déjà mentionnés, citons *La gran familia* (Une Famille explosive) de Fernando Palacios et *Ensayo general para la muerte* de

Julio Coll. Luis Lucia, qui a révélé une fillette comme Marisol et qui lança la Deanna Durbin espagnole, Rocio Durcal, dans *Cancion de juventud*, mérite qu'on retienne son nom. *Occidente y sabotaje*, d'Ana Mariscal, fait connaître l'unique réalisatrice de formation sérieuse dans ce climat général.

1963

Par contre, 1963 est une année de découvertes. De l'école officielle de cinématographie sortent des jeunes de valeur qui donnent beaucoup d'espoir. Ainsi, *Del Rosa... al amarillo*, de Manuel Summers, impose son style et sa poésie et triomphe au festival de San Sebastian. Jorge Grau avec *El espontaneo* tente de traduire sa conception artistique (déjà présente dans *Noche de verano*) et obtient le prix d'interprétation à Karlovy Vary. *Young Sanchez* révéla Mario Camus. *La tía Tula*, sur un thème de Miguel de Unanuno, fit triompher Miguel Picazo. Des noms nouveaux surgissent : Regueiro, Grau, Pérez-Dolz, Mercera, Gubern, Lluch, Eceiza, Camino, etc. Les jeunes maîtrisent leur appareil cinématographique... Même Summers renouvelle un succès (moins éclatant toutefois) avec *La Nina de Luto*, pendant que le vétéran Saenz de Heredia offre une version



La tía Tula, de Miguel Picazo

brillante de *La Verbena de la Paloma*, fameuse pièce lyrique de Breton. Un autre maître, Francisco Rovira Beleta, avec *Los Tarantos*, obtient un triomphe qui dépasse les frontières espagnoles, simplement en transposant la vieille romance de Roméo et Juliette dans un cadre gitan et en s'inspirant de l'oeuvre théâtrale de Manâs.

Parfois des étrangers, interprètes et réalisateurs, viennent en Espagne remplir des contrats de co-production qui de temps en temps se concrétisent en des films histori-

ques comme *Pedro el cruel* (Les Révoltés de Tolède) de Ferdinando Baldi, sur la vie et la mort de Pierre 1er de Castille, ou en des nouvelles historiques comme *Cyrano y d'Artagnan* du maître français Abel Gance. On compte également le film d'Antonio Isasi Isasmendi, *La Mascara de Scaramouche*, une des plus brillantes productions de ce genre qui laisse prévoir une belle carrière pour ce jeune et intelligent réalisateur espagnol.

Pendant ce temps, Berlanga tourna *El Verdugo* (Le Bourreau),

autre heureuse réalisation qui démontre les valeurs de la narration de son directeur. Toutefois, à cause de préjugés, ce film ne fut pas apprécié à son mérite. Carlos Saura ira à Berlin vaincre sa frustration en tournant *Llanto por un bandido*.

1964

En 1964, année de la publication des *Normes pour le développement de la Cinématographie Nationale* (comprenant l'aide accordée à la production d'un cinéma d'intérêt spécial, au cinéma pour enfants et au cinéma documentaire), l'Espagne arrive à produire 123 films, le nombre le plus important depuis le début de son histoire. Plusieurs des jeunes qui avaient débuté impétueusement l'année précédente ont disparu laissant un certain groupe de gens tenaces. *Dialogos de la Paz* de Feliu et Font

Espina affichera une rhétorique emphatique, *Franco ese hombre* permettra à Saenz de Heredia de composer une biographie vibrante et historique. *El señor de la Salle* d'Amadori évoquera le saint éducateur français du XVIII^e siècle. *Jandro* confirmera les qualités de Julio Coll dans un récit social qui gagnera un prix à Acapulco. *Joaquin Murrieta*, du nord-américain George Sherman, ne surpassera pas la version antérieure de Wellman. *Vacaciones para Yvette* apportera une note agréable, grâce à José Maria Forqué, vedette nationale depuis *Un Hecho violento* (Le Camp de la violence) filmé en 1958.

1965

Mais les nouveautés, les tâtonnements, les essais marquèrent 1965 et eurent leurs bons effets en 1966

El Señor de la Salle, de Luis Cesar Amadori



avec la présence de films espagnols aux festivals internationaux de Valladolid, Cannes, San Sebastian, Berlin et Venise. *Los Pianos mecánicos* (Les Pianos mécaniques) de Bardem ne connurent pas un succès artistique mais plutôt commercial fondé sur la turpitude du sujet. Au contraire, grâce au génie d'un homme comme Orson Welles, la production espagnole a obtenu le grand prix du XXe anniversaire du Festival de Cannes 1966 avec *Campanadas a medianoche* (Fals-taff). *Operation Estambul* (L'Homme d'Istamboul), de Isasi Isasmendi, sur un récit des plus agiles qui exploite pourtant le thème usé des agents secrets, a triomphé artistiquement et commercialement.

Parmi les jeunes réalisateurs, Julio Diamante, après le remarquable *Tiempo de amor*, présenta à Berlin *El Arte de vivir* qui fut discrètement accueilli. Regueiro répéta l'échec de *El buen amor* avec *Amador* et Jorge Grau échoua complètement avec *Acteon*. Par contre, Saura réussit à s'améliorer et avec *La Caza* obtint l'Ours d'argent de Berlin en 1966. D'autre part, influencés par Antonioni et Godard, quelques Espagnols imitent un ci-

néma divagateur et confus comme le film *Fata Morgana* de Vicente Aranda présenté sans joie ni peine à Karlovy-Vary. La même aventure arriva à Cannes pour *Con el viento, solano* de José Maria Nunes. Pour faire contrepoids, nous trouvons *La Busca* de Angelino Fons qui a participé au Festival de Venise et *Nueve Cartas a Berta* de Basilio M. Patino, film ambitieux et inégal récompensé au Festival de San Sebastian.

En définitive, le cinéma espagnol est en attente. L'Etat a apporté son aide qui permettra aux cinéastes de se livrer à la création artistique avec confiance et ainsi de se présenter aux festivals internationaux avec toutes les garanties nécessaires. Je crois toutefois que, pour être efficaces, il faudra que les cinéastes recherchent moins la complication que la simplicité et se rendent compte que les thèmes authentiques traités avec sincérité ont plus de valeur que les formules d'expression nouvelles et prétentieuses.

Cette espérance fait briller plus que jamais l'horizon du cinéma espagnol.