

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



IMAGES DE L'EMIGRATION DANS LE CINEMA DE L'ESPAGNE FRANQUISTE

Emmanuel LARRAZ
Université de Provence (Aix)
(France)

L'existence d'une censure tatillonne avait rendu parfaitement aléatoire, dans l'Espagne franquiste, les rapports entre le réel et les images que pouvait en donner le cinéma. Les grands phénomènes de l'évolution sociale ne pouvaient être évoqués que de façon oblique et infidèle. Il en fut ainsi du formidable mouvement de migration intérieure qui, dès le début des années cinquante, avait poussé vers Madrid et Barcelone une multitude de paysans déracinés. La représentation quelques années plus tard de l'émigration de centaines de milliers de travailleurs espagnols vers les pays de l'Europe du Nord a subi les mêmes avatars.

L'impossible réalisme

C'est ainsi que *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, le seul film qui avait osé évoquer, avec d'innombrables précautions, les problèmes que posait l'exode rural, dans un timide essai de néo-réalisme à l'espagnole, provoqua un véritable scandale. José María García Escudero, le Directeur général de la Cinématographie, un "phalangiste catholique de coloration libérale"¹ qui l'avait défendu, fut bientôt obligé de présenter sa démission.

Et il fallut attendre 1966 pour voir un autre film important consacré aux difficultés d'adaptation des nouveaux citadins. Ce fut *La ciudad no es para mí* de Pedro Lazaga, une habile comédie qui connut un succès extraordinaire en éludant les vrais problèmes, et en mythifiant la vie à la campagne, présentée comme infiniment supérieure à l'agitation immorale des grandes agglomérations.

En ce qui concerne la représentation des problèmes que posait l'émigration, elle fut également peu abondante. Alors qu'un documentaire d'un jeune catalan, Jacinto Esteva Grewe : *Notas sobre la emigración* (1959) se heurtait pendant des années à l'interdiction de la censure, Pedro Lazaga, toujours aussi habile à flatter le grand public, connaissait un nouveau grand succès commercial avec *Vente a Alemania, Pepe* (1970), une comédie superficielle et chauviniste. Le mérite d'avoir montré avec justesse certains aspects de la vie des émigrants revient presque exclusivement à

¹ Voir Román Gubern : *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones Península, Barcelona, 1981, p. 122.

Roberto Bodegas, l'inventeur avec le producteur José Luis Dibildos de "la troisième voie", et le réalisateur de *Españolas en París* (1970).

Jacinto Esteva Grewe (Barcelone 1936-1985) avait découvert les problèmes de l'émigration en allant étudier à l'étranger en Suisse, où il avait suivi des cours d'architecture en compagnie d'un autre futur architecte-cinéaste : Ricardo Bofill.

Il décida donc de tourner un documentaire en partant d'une enquête qu'il avait menée sur les problèmes de logement que rencontraient ses compatriotes :

C'était l'époque du plan de stabilisation de la monnaie en Espagne, ce qui provoqua la première grande affluence d'émigrants. J'étais alors en train d'étudier l'architecture en Suisse. J'avais réalisé à l'école un travail comparatif sur les besoins de logement dans les pays nordiques et les pays méridionaux, ce qui me conduisit à établir des contacts avec les ouvriers émigrés à Genève et à connaître leurs problèmes de logement. J'avais décidé alors d'illustrer mon travail par un petit film. Le problème du logement des Espagnols en Suisse m'emmena (moi et ma caméra), en suivant un chemin inverse, en Espagne. En conséquence, le film se compose de deux parties : l'une tournée en Espagne en cherchant les causes intrinsèques de l'émigration, et l'autre qui montrait les conséquences, tournée en Suisse¹.

Ce court-métrage en 16 mm. qui avait obtenu en 1961 le Prix de la Presse au Festival de Moscou ne pouvait donc qu'inquiéter les autorités espagnoles qui l'interdirent. Jacinto Esteva Grewe réussit finalement à le projeter dans quelques universités, mais cette première expérience fut décisive pour l'orientation future de sa carrière. Comprenant que le réalisme était impossible dans l'Espagne de l'époque, il se tourna résolument vers la recherche de nouvelles formes de narration au cinéma, et fut l'initiateur du mouvement connu sous le nom d'*Ecole de Barcelone*. Il s'agissait d'un groupe d'amis fortunés qui, refusant toute collaboration avec l'Administration madrilène en échange de subventions, tournèrent, sans trop se soucier des retombées commerciales, quelques films expérimentaux tout à fait remarquables, tels que par exemple *Dante no es únicamente severo* (1967), *Después del diluvio* (1968) ou *Lejos de los árboles* (1970).

Comme l'avait fort bien exprimé Jacinto Esteva Grewe, ils avaient décidé "de suivre la voie de Mallarmé, puisque celle de Victor Hugo leur était interdite".

Une comédie chauviniste

L'on trouve dans *Vente a Alemania*, *Pepe* quelques notations justes sur la vie des travailleurs espagnols à l'étranger, mais il ne s'agit que de points de détail, noyés dans une masse de lieux communs et d'idées reçues qui font de ce film essentiellement un réquisitoire contre l'émigration, dans une optique nationaliste. Il eût été trop peu glorieux en effet de reconnaître que l'économie dépendait en grande partie des envois d'argent de ces travailleurs, et l'on préférerait, au nom du triomphalisme affiché par les autorités, minimiser l'importance de ce phénomène pour idéaliser la vie en Espagne. Cependant, comme l'a remarqué fort justement Manuel Gutiérrez Aragón, la réalité finit souvent par faire irruption au cinéma qui est un art très concret, et parfois même à l'insu des metteurs en scène. Le jeune cinéaste donnait précisément comme exemple

¹ Augusto M. Torres : Entrevista con Jacinto Esteva Grewe, in *NuestroCine*, n° 95, mars 1970, p. 63.

IMAGES DE L'EMIGRATION DANS LE CINEMA DE L'ESPAGNE FRANQUISTE

les films de Pedro Lazaga et de Mariono Ozores, deux réalisateurs qui du fait de leur poursuite effrénée du succès commercial sont trop souvent tombés dans la représentation d'univers stéréotypés¹.

C'est ainsi que l'on trouve dans les toutes premières images de *Vente a Alemania*, Pepe l'un des démentis les plus cinglants au discours officiel de l'époque sur le rôle formateur de la télévision en milieu rural. Se payant de mots, les responsables du Ministère de l'Information et du Tourisme avaient lancé, dès 1963, à la demande du Caudillo, une bruyante campagne en faveur de la création d'un Réseau National de Téléclubs jusque dans le plus petit village. Le G.E.S.T.A. (Grupo de Estudios sobre Técnicas Audiovisuales) définissait alors le téléclub, de façon pompeuse, comme :

une association volontaire pour la promotion de la culture par le moyen de foyers aménagés dans lesquels l'usage de la télévision et d'autres moyens audiovisuels, secondé par des moyens de lecture et d'autres formes culturelles, crée le cadre d'un colloque créatif entre les participants².

Or, la réalité était bien éloignée de cette vision idyllique. Malgré les communiqués présomptueux qui insistaient surtout sur la multiplication de ces centres qui furent bientôt près de cinq mille, l'on sait qu'il ne s'agissait dans la majorité des cas que de locaux plus ou moins délabrés, fréquentés exclusivement par les hommes, surtout lorsqu'il y avait, comme on le voit dans le film, quelque émission susceptible de les émoustiller. Pedro Lazaga qui ne manque pas d'insister sur le contrôle social exercé par l'église dans les villages, fait que don Inocencio, le curé, furieux de cette concurrence déloyale susceptible de nuire à la fréquentation des offices, envoie tout simplement le sacristain couper le courant.

Son film montre ensuite avec raison que c'est l'obsession du retour dans leur patrie qui empêche les travailleurs émigrés de s'intégrer dans la société qui les accueille. Se considérant simplement en transit, ils ne se soucient pas d'apprendre la langue ou de se faire des amis allemands. Exacte est également l'observation selon laquelle ces travailleurs, lorsqu'ils revenaient en Espagne pendant les vacances, avaient tendance à enjoliver la vie qu'ils menaient à l'étranger et à la parer de mille attraits imaginaires. Dans *Vente a Alemania*, Pepe, c'est ce que fait Angelino (José Sacristán) qui éblouit les gens du village avec la Mercedes rutilante (qui n'est que louée pour le temps des vacances) et qui se présente également comme un séducteur irrésistible.

La distance entre les rêves de ceux qui se laissent à leur tour tenter par l'aventure et la réalité, beaucoup moins brillante qu'ils ne l'imaginaient, est ensuite exploitée par le metteur en scène pour tracer un portrait extrêmement défavorable de l'Allemagne. Il montre tout d'abord que, contrairement à ce qu'avait prétendu Angelino, la vie amoureuse des émigrants n'est pas beaucoup plus brillante en Allemagne qu'au village. Pedro Lazaga tire ses effets comiques les plus sûrs du jeu efficace d'Alfredo Landa qui dans le rôle de Pepe, le paysan à la fois balourd et madré débarquant à Munich, rejoue pour la énième fois son personnage traditionnel de mâle ibérique obsédé par les

1 Augusto M. Torres : *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Editorial Fundamentos, Madrid 1985, p. 72.

2 Jesús García Jiménez : *Radiotelevisión y política cultural en el fran-quismo*, C.S.I.C., Instituto de sociología Jaime Balmes, Madrid 1980, p. 365.

Emmanuel LARRAZ

conquêtes féminines. De ce point de vue, *Vente a Alemania, Pepe* est une "landada" de plus c'est-à-dire l'une de ces "comédies sexy à l'espagnole" où cet acteur interprétait invariablement le même personnage du séducteur frustré qui après toute une série de tentatives infructueuses pour tenter de conquérir toute femme qui passait à sa portée, finissait par se résigner à se marier avec sa chaste et pure fiancée qui l'avait attendu patiemment

Tout se termine toujours très bien de façon exemplaire, et les échecs des flirts tendent à démontrer que ce n'est que dans le mariage que l'on peut trouver une réalisation sexuelle authentique et sérieuse¹.

Les femmes allemandes sont présentées comme étant très séduisantes mais il est très clair, dans le film de Pedro Lazaga, qu'elles sont trop libres au goût de Pepe et de ses amis pour faire de bonnes épouses. De plus, elles sont difficiles à aborder à cause de la barrière de la langue. Et lorsque notre brave paysan réussit à établir un contact avec les deux "pin-ups" qui habitent dans la même pension, il est si épuisé par ses différents métiers, qu'il est incapable de saisir l'occasion qui lui est enfin offerte de réaliser son rêve de séducteur.

Le film démontre qu'il y a, tout compte fait, bien peu d'avantages à rester en Allemagne, et dans la pension Müller, où se sont regroupés les Espagnols, aucun n'envisage de se fixer dans le pays d'accueil. Le seul "original" est don Emilio (Antonio Ferrandis), un vieux réfugié politique quelque peu radoteur qui finalement se rallie à l'opinion de ses compatriotes sur la supériorité de la qualité de vie en Espagne. S'il pense qu'il est trop tard pour lui, il encourage ses nouveaux amis à rentrer au pays. L'on comprend sans peine que le quotidien conservateur A.B.C. ait salué le "patriotisme" de ce film qui dénonçait systématiquement le caractère fallacieux du prétendu "miracle allemand" :

Pour les émigrants, comme c'est bien connu, il s'agit de se lever tôt, de travailler beaucoup, d'être soumis aux horaires, dans un milieu dur, d'être confronté à une langue impénétrable et de courir d'un travail à l'autre... Ici, le patriotisme est la contrepartie de l'amertume et de la nostalgie. Ce patriotisme coule avec nature!².

C'est donc cet amour de la Patrie, toujours agréable au public populaire qui pousse Pepe à rentrer au bercail sans trop de regrets. Ne pouvant résister à l'émotion que provoquent chez lui quelques "jotas" aragonaises diffusées par la télévision allemande à l'occasion des fêtes de Noël, il quitte tout et revient au village dans l'autobus d'un groupe folklorique envoyé par le gouvernement espagnol (auquel on rend hommage) pour soutenir le moral des émigrants. La propagande est ici flagrante et l'on conçoit que le ton nationaliste du film ait été agréable aux autorités espagnoles.

La "troisième voie"

Españolas en París (1970), le film exactement contemporain de Roberto Bodegas, qui était beaucoup moins chauvin, ne connut pas le même succès que le film de Lazaga. Il ne fut projeté que dans un seul cinéma de Madrid l'*Avenida*, alors que *Vente a*

¹ *Cine español, cine de subgéneros*. Equipo cartelera Turia, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 199.

² Article d'Antonio Obregón, A.B.C. du 27 janvier 1971.

IMAGES DE L'EMIGRATION DANS LE CINEMA DE L'ESPAGNE FRANQUISTE

Alemania, *Pepe* sortait dans cinq grandes salles à la fois : *Capitol*, *Salamanca*, *Monumental*, *Argüelles* et *Murillo*.

Le producteur, José Luis Dibildos qui avait participé à l'écriture du scénario en compagnie du réalisateur, de l'humoriste Antonio Mingote et du metteur en scène français Christian de Chalonge, venait de lancer l'idée d'une "troisième voie", c'est-à-dire d'un cinéma à mi-chemin entre les films militants et les comédies superficielles et patriotardes qui évoqueraient les problèmes de la société espagnole avec humour pour tenter d'atteindre un public assez large.

Españolas en París a le mérite d'évoquer avec une assez grande fidélité l'un des phénomènes les plus caractéristiques de l'émigration espagnole des années soixante, l'arrivée à Paris de milliers de jeunes femmes qui venaient travailler comme employées de maison¹.

On y trouve une foule de notations justes. Par exemple, sur la création d'une langue intermédiaire entre le français et l'espagnol (la "chambra", la "madama") et sur les difficultés qu'avaient ces émigrantes à prononcer certains sons, et en particulier le redoutable "u" français.

Le film montre bien l'importance de la radio, trop bruyante au goût des Français, dans la vie de ces jeunes femmes pour lesquelles elle représentait le maintien d'un lien sentimental avec la mère Patrie. Et l'on sait que le gouvernement espagnol avait développé, grâce à ses émetteurs de *Radio Exterior*, le nombre de programmes spéciaux pour les émigrants qui ne manquaient pas d'écouter les disques dédiés et en particulier tous les grands succès de Manolo Escobar, interprète, entre autres, de la célèbre chanson *El emigrante*.

L'humour de Roberto Bodegas est d'une autre qualité que le comique plutôt facile de Pedro Lazaga. Ainsi la satire des Français qui aiment tant les chiens et qui sont si fiers de leurs vins et de leurs fromages alors qu'ils ne distinguent pas très bien entre l'italien et l'espagnol est faite avec finesse et une certaine bienveillance. La satire des touristes espagnols se double de celle du "machisme" dont ils ont bien du mal à se débarrasser.

Emilia (Laura Valenzuela) qui joue à se faire passer pour française afin de séduire ses compatriotes en goguette, montre bien à Plácido (José Sacristán) qu'il y a une certaine contradiction à exiger que sa fiancée espagnole reste pure et chaste alors qu'il se prétend si ardent.

Le personnage de Fernando, magistralement interprété par José Luis López Vázquez, est particulièrement comique. Cet économiste, célibataire endurci, qui aurait pu appartenir à l'Opus Dei alors si puissante au gouvernement, se ridiculise lorsqu'il s'empresse d'acheter la revue *Lui* aux photos suggestives en prétendant que c'est pour un ami. Le technocrate, habitué à jongler avec les chiffres, doit reconnaître, ensuite,

¹ Selon les chiffres publiés en 1970 par les *Cahiers du Centre d'Etudes Socialistes*, n° 94-98, de septembre à décembre 1970 (C.C.E.S., 29, rue Descartes, Paris 5^{ème}), les Espagnols représentaient en 1968 la plus forte communauté étrangère en France avec une population estimée à 618 200 personnes. Venaient ensuite les Italiens (585 880) et les Algériens (471 020). La population active déclarée était de 270 380, ce qui donnait un taux d'activité de 40,9 %. Cette population active était composée de 60% d'hommes et de 40 % de femmes. L'on notait que "l'émigration espagnole est l'une des émigrations que la France a pratiquement assimilée. Ce n'est évidemment pas le cas pour les femmes de ménage qui peuplent les derniers étages des immeubles parisiens" (*op. cit.*, p. 24,25).

l'importance pour l'économie de son pays des envois d'argent des émigrants, y compris des employées de maison. L'on pourrait être amené à penser que le cinéaste a voulu se moquer de certains dirigeants de l'époque et en particulier de ceux qui, comme le Ministre de l'Information et du Tourisme, Sánchez Bella, exaltaient le rôle des élites et proclamaient le mépris des masses en invoquant à tout bout de champ la pensée du philosophe José Ortega y Gasset. Le Ministre de l'Information et du Tourisme dont dépendaient la cinématographie et les moyens de communication avait trouvé chez ce philosophe le concept de "minorité agissante" qui semblait justifier sa politique antidémocratique, et ce n'est probablement pas une simple coïncidence si Fernando voulant éblouir sa conquête parisienne, lui envoie précisément l'un des livres les plus importants d'Ortega y Gasset : *España invertebrada* ¹.

L'on peut même déceler une revendication féministe lorsque la jeune Isabel (Ana Belén) dénonce indirectement la société espagnole qui trouve tout à fait naturel que l'on sacrifie l'avenir des filles pour permettre aux garçons de faire des études. Ana précise bien qu'elle n'est venue à Paris que dans le seul but d'aider son jeune frère qui est resté à Sigüenza et qui, si elle ne s'était pas dévouée, aurait dû cesser d'aller à l'école.

Le ton se fait plus grave lorsque le film évoque la souffrance de ces femmes qui naît de l'humiliation qu'elles ressentent du fait qu'elles doivent travailler comme domestiques.

Malgré le paternalisme des employeurs français et leurs efforts pour établir des relations cordiales qui choquent par ailleurs le couple de riches bourgeois espagnols en voyage d'agrément qui se déclarent horrifiés de ce comportement susceptible de "gâter" le personnel, Emilia considère comme un énorme progrès le fait d'avoir réussi à travailler dans un salon de toilettage pour chiens. Elle a l'impression d'avoir retrouvé sa dignité. La perception de cette humiliation donne tout son sens à l'une des dernières séquences du film où l'on voit Isabel tenter d'échapper à son tour, au moins pour l'état-civil, à sa condition de bonne. Lorsqu'elle essaie de faire inscrire sur son nouveau passeport, simplement "empleada" au lieu de "empleada de hogar", le spectateur comprend bien que c'était ce sentiment d'infériorité qui la tourmentait le plus, alors qu'elle assume sans problème sa condition de mère célibataire.

Le film s'achève cependant sur une note d'espoir, suggérée par les paroles de la chanson qu'interprète Paco Ibáñez. Il est probable qu'Isabel va continuer à se battre et qu'elle va finalement trouver un travail qui lui convienne.

Il est clair en tout cas qu'elle n'envisage plus de rentrer en Espagne où elle serait mise au ban de la société, car elle a malgré tout trouvé en France une plus grande liberté et davantage de tolérance. On mesure bien là toute la distance qui sépare ce film de celui de Pedro Lazaga et qui lui donne une portée politique tout à fait différente. *Españolas en París* dérangea donc les critiques les plus conservateurs. L'on peut signaler pour conclure cette rapide analyse l'une des tentatives de récupération les plus

¹ "El imperativo que según Ortega debiera gobernar los espíritus y orientar las voluntades es el "imperativo de la selección", capaz de llevarnos no sólo a un programa de mejoras políticas, sino a un "afinamiento de la raza". El sentido totalitario que Sánchez Bella tiene de la acción cultural toma de Ortega el concepto de las "minorías militantes". Como Ortega, no cree tampoco en el pueblo y, a diferencia de Ortega, le sobran libertades para llevar a cabo su política de la cultura". Jesús García Jiménez, *op. cit.* p. 511.

IMAGES DE L'EMIGRATION DANS LE CINEMA DE L'ESPAGNE FRANQUISTE

pittoresques due à la plume du vieil écrivain phalangiste Rafael García Serrano. Écrivant dans *El Alcázar*, son nationalisme le poussait à revendiquer le personnage d'Isabel chez laquelle il retrouvait "un atavique sens de la dignité" qu'il opposait à la déchéance des intellectuelles françaises qui à la même époque organisaient des manifestations pour revendiquer le droit à l'avortement.

Il opposait donc à ces pétroleuses l'exemple d'Isabel qui, si elle avait péché, n'en était pas moins admirable lorsqu'elle se promenait fièrement dans les rues de Paris, "en portant son fils comme un drapeau". Comme un drapeau aux couleurs espagnoles, bien entendu.