

# L'image documentaire au temps du franquisme

Vicente SANCHEZ-BIOSCA et Rafael R. TRANCHE

L'étude d'un moment quelconque du cinéma espagnol entre 1939 et 1975 est inévitablement marquée par la constatation de sa forte dépendance par rapport à l'appareil franquiste, dépendance extrêmement étroite dans les premiers temps de la dictature et de plus en plus ambiguë au fur et à mesure que l'on s'avance vers sa fin. Il est indéniable que les liens avec l'état franquiste constituent un trait distinctif du cinéma espagnol par rapport à d'autres cinématographies européennes de l'après-guerre. Il n'est d'ailleurs guère surprenant qu'une dictature dont le souci primordial était de s'organiser et d'imposer sa voix dans un contexte international d'isolement total ait mis tout un dispositif de propagande au service de sa légitimation.

Il faut dire que les premiers balbutiements du régime, pendant les années 40, témoignent de son impuissance à définir des principes idéologiques quelque peu cohérents ; le système franquiste était né, en effet, de principes et d'idéaux extrêmement divers : fascisme, royalisme, militarisme, etc. ; le projet que le franquisme prétendait accomplir n'était donc pas simple ; de fait, seul le fascisme [*falangismo*] avait réussi en partie à formaliser une idéologie, mais celle-ci, dès l'échec allemand et italien de la seconde guerre mondiale, fut stratégiquement abandonnée par Franco afin de changer le visage du régime auprès des puissances dominantes de l'ordre mondial.

Du fait qu'elles correspondent à une phase de définition idéologique, les années 40 apparaissent comme les plus

cohérentes et les plus homogènes de tout le franquisme, autant du point de vue des rapports entre cinéma et appareil d'état que du point de vue de la fonction accordée au cinéma dans la propagande ; à noter que l'institution cinéma dépend au début du Ministère de l'Éducation populaire, ce qui donne la mesure de ce qu'attendait le fascisme du septième art ...

À partir de 1945, conception autarcique dans l'économie, pseudo-fascisme, politique vouée aux réformes sociales, esprit folklorique se marient donc avec un cinéma caractérisé par des traits uniformes et par une quasi-indifférence (on y reviendra) aux événements de l'histoire contemporaine.

Une énumération hâtive suffira à montrer ce qui se passe à l'époque dans le domaine du cinéma : création, en janvier 1943, du ciné-journal NO-DO dont la projection était obligatoire et la production exclusive ; investissement officiel dans un genre spécifique, les reconstructions historiques monumentales du passé impérial espagnol, productions qui contrastaient, à la limite du grotesque, avec la dramatique situation économique de l'époque ; goût pour l'adaptation des classiques littéraires hispaniques garantissant par leurs noms une supposée qualité artistique (José María Pemán, Armando Palacio Valdés, Alarcón, Benavente, etc.)<sup>1</sup>, transformation de la comédie populaire de la deuxième République espagnole en comédie folklorique en accord avec le populisme inhérent au régime de Franco ... Voici quelques projets mis en oeuvre par le cinéma franquiste des premiers temps dessinant un profil qui allait pourtant bientôt se modifier.

Les années 50 débutent sous le signe d'un changement institutionnel qui ne pouvait être sans influence sur les films eux-mêmes : en août 1951, le libéral José María García Escudero est élu Directeur Général de la Cinématographie et du Théâtre [*Director General de Cinematografía y Teatro*] ; celui-ci

---

<sup>1</sup> Ce qui va de pair avec le doublage obligatoire qui, non seulement était un mécanisme de censure, mais aussi une affirmation orgueilleuse de la langue espagnole, c'est-à-dire, de la « langue impériale ».

entreprind aussitôt des réformes, aidé par une situation internationale plus ouverte et par une moindre agressivité de la part des démocraties occidentales : reprise des relations internationales entre l'Espagne et l'ONU en novembre 1950 ; commencement, trois ans plus tard, des contacts bilatéraux avec les États-Unis ; entrée dans l'UNESCO en 1952 ; signature du Concordat avec le Vatican en 1953 ; en bref, développement d'un processus de reconnaissance progressive de l'Espagne par la communauté internationale jusqu'à son incorporation définitive dans l'ONU en 1955. Parallèlement, un certain effort est fait par le régime pour défasciser l'appareil de l'état, et notamment pour le débarrasser de sa symbolique la plus spectaculaire (qui s'était épanouie dans les années 40).

Toutefois, en dépit de ce climat favorable à un certain libéralisme, le travail entrepris par García Escudero à la tête de l'Office de la Cinématographie et tout particulièrement sa défense du néoréalisme est stoppé avec fracas. Sa brève présence à la tête de l'Office met bien en évidence les limites de toute tentative de réforme cinématographique au seuil des années 50 ; les questions abordées ou, tout simplement, effleurées par García Escudero pointent les problèmes non résolus du cinéma espagnol : hésitation entre le besoin d'une ouverture à l'influence néoréaliste et un cinéma opaque à toute réalité contemporaine ; tentatives pour surmonter l'autarcie, faible consolidation de l'industrie, politique d'aide officielle à la production nationale et nécessité, ressentie comme une urgence incontournable, de doter le cinéma espagnol d'un ensemble de lois (ce qui revient à dire, d'un mécanisme de censure) qui lui manquait presque totalement. Tout cela se solde en fin de compte par l'échec de la libéralisation : c'est l'affaire du film *Surcos* (1951) ; ce film d'influence néoréaliste dirigé par l'hedilliste<sup>2</sup> J. A. Nieves Conde fut défendu par García Escudero avec comme conséquence sa démission en mars 1952. Le pari de García Escudero pour *Surcos* était un geste de principe : « *Surcos* est le premier film

<sup>2</sup> Partisan d'Hedilla, phalangiste idéaliste dans la tradition de José Antonio Primo de Rivera, qui fut condamné par le franquisme pour son opposition au régime tel qu'il se profila pendant la guerre civile.

espagnol de niveau international, le premier qui fait face à la réalité au sein d'un cinéma tourné vers le carton pâte : la peur de la vie lui empêche d'aller au delà. Un cinéma *phalangiste* l'aurait fait ; cependant notre cinéma, on le sait, est du genre Canovas, c'est à dire du parti libéral conservateur »<sup>3</sup>.

La fin de la décennie présente une indécision non moins remarquable. La compagnie qui avait représenté emblématiquement la possibilité d'un renouvellement du cinéma espagnol : UNINCI, liée au Parti Communiste d'Espagne (PCE), fait faillite, suite au grotesque scandale du film *Viridiana* qui représentait l'Espagne au festival de Cannes : le prix décerné à l'exilé Buñuel entraîna la démission du Directeur Général de la Cinématographie et du Théâtre, José Muñoz Fontán, après la plainte déposée dès le lendemain, par le Vatican. Une fois de plus, et presque dix ans après l'affaire *Surcos*, la libéralisation s'avérait irréalisable.

Carlos F. Heredero<sup>4</sup> n'a pas tort lorsqu'il voit dans ces deux événements filmiques des synecdoques, chronologiquement extrêmes, du cadre des années 50. Ce ne sera que bien plus tard, avec la réforme menée par Manuel Fraga Iribarne à la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme en 1963, que García Escudero, réélu comme Directeur Général de la Cinématographie, aura l'occasion de mener à leur terme les projets qu'il avait à peine esquissés auparavant. Mais cette deuxième chance appartient à une étape différente de celle que l'on aborde ici, à savoir, celle qui vit la création de l'École du cinéma [*Escuela Oficial de Cine*] et la naissance du Nouveau cinéma espagnol [*Nuevo Cine Español*]<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cité par Román Guber, *Un cine para el cadalso*, Barna, Euros, 1975, p. 66.

<sup>4</sup> Carlos F. Heredero, *op. cit.*

<sup>5</sup> La recherche sur le cinéma espagnol des années cinquante est fort fragmentaire, la seule étude d'ensemble étant le livre de Carlos F. Heredero, *Las huellas de la memoria. El cine español de los años cincuenta*, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1994.

Ceci étant dit, on ne saurait aborder la situation du cinéma documentaire espagnol pendant les années 50 sans traiter au préalable, au moins d'une manière succincte, des sujets suivants : d'une part, le corps juridique qui entre en vigueur pendant cette période dans le cadre des nouvelles institutions cinématographiques créées ou modifiées par le gouvernement (système de subventions, mécanismes de censure, circuits d'exploitation) ; d'autre part, la position du cinéma espagnol (de ses auteurs et de ses théoriciens) par rapport au débat théorique et critique suscité par l'essor en Europe du néoréalisme italien ; cette réflexion révélera la mesure de la perméabilité du cinéma espagnol à l'égard de son époque, ce qui revient à s'interroger sur la possibilité, fut-elle vague, d'une opposition esthétique et idéologique au franquisme et à son populisme cinématographique. C'est seulement à la suite de ces mise au point que nous pourrons nous concentrer sur ce qu'on appellera « l'image documentaire dans le cinéma des années 50 », en réfléchissant essentiellement sur deux points : d'une part, le ciné-journal [*Noticiarios y documentales : NO-DO* ], c'est à dire les actualités exclusives et non soumises à la concurrence, et d'autre part, la production, fort centralisée et encore très limitée, de documentaires au sens strict.

## 1. Aperçu d'ensemble sur la décennie

### 1.1. Censure et législation

Ces deux questions doivent être traitées ensembles car elles se trouvent inextricablement liées dans l'attitude de l'état franquiste à l'égard du cinéma. De fait, on assiste, durant cette décennie, à la formation minutieuse du corps de lois le plus cohérent ayant jamais existé en Espagne concernant le cinéma, à la différence de la politique improvisée et hétérogène qui domina les premiers temps du nouveau régime. Un décret [*Decreto-Ley*] du 19 juillet 1951 crée le Ministère de l'Information et du Tourisme [*Ministerio de Información y Turismo*], ce qui répond à une volonté de défascisation de l'état,

la propagande étant mise en veilleuse au profit d'une ouverture politique. Mais ce qui nous intéresse davantage dans cette modification institutionnelle, c'est que le ministère cité absorbe les tâches et les compétences (en l'occurrence, l'information), autrefois attribuées au *Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional* d'inspiration foncièrement fasciste, ainsi que celles liées au tourisme qui appartenaient auparavant au *Ministerio de la Gobernación*. Voilà le nouveau cadre administratif au sein duquel apparaît la *Dirección General de Cinematografía y Teatro* créée par un décret du 15 février 1952 et dont le but est de « patronner les activités culturelles, politiques, morales et administratives des spectacles publics non sportifs : de protéger les arts et les activités qui leur sont liées tout en déterminant le cadre dans lequel cette protection doit être conduite tant que cela ne concerne pas les compétences d'autres départements » [*« tutelar las actividades culturales, políticas, morales y administrativas de los espectáculos públicos no deportivos : del fomento y protección de las artes y actividades con ella relacionadas, determinando las condiciones en que deba llevarse a cabo dicha protección, todo ello en lo que no afecte a la competencia de otros Departamentos » (artículo 19)*]<sup>6</sup>.

Le ministre Arias Salgado choisit García Escudero, colonel du corps juridique de l'armée, pour ce post en août 1951.

García Escudero ayant très rapidement démissionné à cause de l'affaire *Surcos*, son projet de promouvoir une « *philosophie de la censure* » (sic) pour le cinéma est remis cause sans complètement disparaître. Quelques unes de ses idées sont exprimées dans la conférence qu'il prononça le 16 décembre 1951 à l'Université de Salamanque et dans la synthèse que la revue *Objetivo* en fit : il s'agit d'introduire plus de souplesse dans la censure pour les ciné-clubs que pour les salles commerciales. Le 16 juillet 1952 apparaissent les *Normas de Protección y Regulación de la Cinematografía Española* définissant le cadre

<sup>6</sup> Voir le texte documenté dont nous nous sommes servis et qui dispose d'un catalogue presque exhaustif : A.V. Copeiro del Villar, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1992, p. 76 et ss.

juridique qui deviendra stable par la suite. Il est question dans ces normes de promouvoir le cinéma espagnol tout en le dirigeant d'une manière bien plus subtile, plus indirecte et moins grossière, grâce à l'intervention de la censure dès le scénario jusqu'à la phase du montage. Il en résulte un tableau de classement qui sera à la base de l'attribution de subventions. Les catégories prévues déterminaient le volume de subvention à percevoir pour chaque film :

Intérêt National	50%
1A	40%
1B	35%
2A	30%
2B	25%
3	Rien <sup>7</sup>

On peut aisément imaginer à quel point la catégorie appelée *Interés Nacional* était convoitée. Faut-il rappeler qu'elle avait été créée en 1944, à l'imitation de la catégorie utilisée par le régime nazi de « Valeur politique et artistique spéciale ». Les films classés en 3 étaient exclus de toute subvention et, quant aux autres films « maudits » ceux de la catégorie 2 B, ils étaient d'office exclus par une disposition du *Sindicato Nacional del Espectáculo* (datant du 2 mars 1957) du bénéfice du Crédit Syndical ; qui plus est, ces films furent condamnés par un Ordre du 7 février 1958 à ne pas être exploités dans les salles d'exclusivité de Madrid et Barcelone.

Sur un autre plan, une des tâches entreprises vers la fin des années 50 par le Ministère, fut la promotion du cinéma espagnol à l'extérieur de nos frontières. Pour ce faire, il eut recours à une compagnie qui réunit des entrepreneurs espagnols et l'administration elle-même baptisée UNIESPAÑA (*Servicio para la Difusión del Cine Español en el Extranjero*), et dont le but était la diffusion de tout genre de documentation concernant les

<sup>7</sup> En mars 1957, les films classés 3 ou 2B sont exclus des bénéfices du Crédit Syndical.

films espagnols, ainsi que l'organisation de festivals, de conférences et d'autres activités, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. De même, UNIESPAÑA était censée faire une étude en profondeur des marchés internationaux et des lois étrangères, entamer des relations commerciales avec d'autres compagnies, voire se proposer comme l'intermédiaire dans l'exportation, la vente ou la transaction de films nationaux dans des marchés internationaux.

Parallèlement, et dans cette même perspective, la politique de coproductions internationales s'institua dans cette période, car ces coproductions contribuaient à l'ouverture sur de nouveaux marchés et, par conséquent, rendaient les coûts moins élevés. Les traités de coproduction commencent à s'établir en 1953 ; en 1956, leur nombre s'accroît et augmente de plus en plus rapidement jusqu'en 1965 où il atteint le chiffre de 99 coproductions, ce qui représente 67% du volume total de l'année. C'est dans ce contexte de développement du marché extérieur, d'ouverture politique et de déplacement des affaires de censure de l'aspect politique aux aspects religieux et moraux que les producteurs généralisent la pratique des doubles versions (l'une, souvent plus hardie, pour l'exportation et l'autre, pour la consommation nationale) ; ce qui répond à une contradiction extrêmement forte entre le besoin d'exportation à tout prix et la toujours stricte censure morale, où l'église déployait encore son emprise<sup>8</sup>.

## 1.2. La critique et le débat théorique

Le débat critique (dans son double sens, idéologique et esthétique) du cinéma espagnol tourne autour des conversations qui se déroulèrent en mai 1955 à l'Université de Salamanque et qui sont connues comme les *Conversaciones de Salamanca*. Sous la direction de Basilio Martín Patino, et sous les auspices du

---

<sup>8</sup> Le nom d'Iquino est devenu pour les historiens espagnols le synonyme des doubles versions.

ciné-club du SEU (*Sindicato Español Universitario*) et jouissant de la collaboration et de l'appui de la revue *Objetivo*, des cinéastes, critiques et théoriciens eurent l'occasion de débattre de la situation du cinéma espagnol pendant quelques jours. De son côté, *Objetivo* (créé en 1953) demeurait la première publication à avoir parlé de manière ouverte et radicale en faveur du néoréalisme italien, considérant celui-ci comme l'étendard à suivre pour le renouveau du cinéma espagnol. Son comité de rédaction était formé en 1955 par Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri et Ricardo Muñoz Suay, dont l'influence dans l'avenir de la cinématographie espagnole allait être indubitable. La convocation fut signée par Muñoz Suay et dénonçait le fait que le cinéma espagnol n'était pas le témoin de son époque. Mais il se peut que la meilleure synthèse de ces journées de travail ne soit autre que la phrase fort connue, concise et pourtant dévastatrice, prononcée par Juan Antonio Bardem : « Le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique ». Il n'est pas sans importance de souligner que ce même réalisateur, provenant de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* était l'auteur, avec Luis García Berlanga, du film *Esa pareja feliz* (1951), signe emblématique du nouveau cinéma à venir, réaliste, voire parfois expressionniste (dans le sens du '*esperpento*' propre à Valle-Inclán). Cette coïncidence révèle à quel point l'activité théorique ou critique allait de pair avec la pratique cinématographique.

Le fourmillement de la critique ne faisait que commencer : quelques revues liées au SEU avaient adopté une position de combat, comme le prouvent les exemples de *Haz*, *Alférez*, *La Hora*, *Alcalá*, *Laye*, toutes favorisées par le libéralisme du ministre Joaquín Ruiz-Giménez. Également, d'autres publications abritaient de nouvelles sections consacrées au cinéma, tout particulièrement *Insula* et *Indice*, avec Muñoz Suay et aussi *Revista*, avec Juan Francisco de Lasa comme chef rédacteur. Toutefois, l'essor de la critique cinématographique allait recevoir un coup de massue, lorsqu'en octobre 1955, *Objetivo* fut interdite, même si son influence ne put être aussi facilement

effacée, spécialement en ce qui concerne la valorisation du néoréalisme et celle des classiques soviétiques. C'est ainsi que l'apparition, plus tard, de la revue *Cinema Universitario* porte la trace indélébile de l'esprit des conversations de Salamanca tout comme de celui d'*Objetivo*. A l'aube des années 60, l'héritière de ces deux revues allait être *Nuestro cine*. Pour compléter le profil théorico-critique de ces années, il est à remarquer la publication, fort polémique, en 1958 du livre *Cine social*, de José María García Escudero, dont l'influence fut considérable et où l'auteur insistait sur les principes qu'il avait échoué à imposer lors de son passage dans l'administration.

Si le débat théorique écrit touchait de plus en plus de publications cinématographiques et culturelles, ce furent les ciné-clubs qui devinrent l'espace physique de la discussion. Entre les deux réseaux de ciné-clubs existants, celui contrôlé par le SEU, à la différence de celui qui demeurait sous le contrôle de l'Église, demeurait le plus radical dans la contestation politique et esthétique et était donc davantage voué à héberger les nouvelles positions. Enfin, et ce n'est pas là le point le moins important, la création de la Cinémathèque espagnole (*Filmoteca Nacional*) à l'intérieur du *Departamento de Fomento Cultural y Artístico* de l'*Instituto Oficial de Cinematografía* par un décret du 13 février 1953, contribuait à la consolidation institutionnelle. Sous la direction de Carlos Fernández Cuenca, le but de la *Filmoteca* était de « créer une archive de films et de documentation cinématographique, tout en aidant à une meilleure conservation et faisant que tout ce matériel puisse être utilisé à des fins culturelles ». Les fonds proviendraient d'achats réalisés aux marchés des films, ainsi que des dons et des copies que les producteurs étaient obligés d'apporter avant l'exploitation commerciale.

## 2. Le cinéma documentaire

### 2.1. Législation et exploitation

Envisager l'étude du documentaire pendant les premières décennies du franquisme nous oblige à une constatation surprenante : le grand essor et le rôle fondamental que le documentaire avait eu pendant la Deuxième République et la Guerre Civile Espagnole fut suivi paradoxalement par une réduction de l'activité dans le secteur et, qui plus est, par une indifférence généralisée envers ce genre de la part du franquisme. En fait, si l'on en vient à qualifier cette situation de paradoxale, c'est en raison de deux circonstances que l'on ne peut comprendre sans prendre en compte l'esprit chaotique du régime : la première, c'est que le franquisme sembla délaisser justement de ce qui aurait pu lui conférer une image idéologique solide et la divulguer auprès des citoyens<sup>9</sup> ; la deuxième, c'est que, dans le contexte international de la seconde guerre mondiale, le documentaire connaît tout précisément un essor inouï, à tel point que l'on a pu soutenir que la révolution du cinéma des années 40 provient justement des nouvelles techniques documentaires essayées pendant la guerre (type de caméras, usage de la bande-son, préférence pour les effets de direct et exigence de réalisme dans la représentation). Par contre, le nouvel état ne semble manifester aucun intérêt pour la construction d'une image documentaire qui légitimerait le régime et le représenterait. Mais, revenons à l'objet principal de cette interrogation, à savoir, les années 50.

Pendant ces années, comme durant celles qui les précèdent, la production documentaire est étroitement liée au développement du ciné-journal NO-DO, lui-même assez tardif, puisqu'il ne voit le jour qu'en 1943, c'est-à-dire, presque quatre ans après

---

<sup>9</sup> Il est fort peu de dictatures qui négligent à ce point la forme documentaire.

la fin de la Guerre Civile<sup>10</sup>. En effet, le monopole de cet organisme public sur la production et l'exploitation des actualités s'étend à d'autres genres qui concernent l'information. Dès 1945, NO-DO produit une sorte d'actualités à caractère thématique appelées *Imágenes*, projetées régulièrement dans les salles cinématographiques. Il s'y ajoute l'élan donné par Alberto Reig, directeur de NO-DO à partir de 1952, à la production documentaire. Ce caractère de monopole est à la base, d'une part, de l'attraction des cinéastes indépendants, voire marginaux, vers NO-DO, véritable école (d'ailleurs unique) de production cinématographique ; mais, d'autre part, il provoque pratiquement la disparition de toute tentative de production indépendante en dehors de cette institution. Les enjeux de cette situation furent très tôt aperçus par José López Clemente, lui-même auteur de documentaires, qui proposa de restreindre les objectifs de production de NO-DO dans un esprit plus respectueux envers la production indépendante. Il suggérait que l'attitude officielle devait se limiter à la production des documentaires dont la réalisation n'est pas à la portée des producteurs privés, soit parce que leur coût excessif les rend impossibles à amortir, soit parce qu'il s'agit de tentatives hardies auquel le genre documentaire se prête volontiers, soit enfin parce qu'il réclame des moyens techniques hors de portée pour ceux qui ne disposent que de moyens de production modestes<sup>11</sup>. Ce faisant, il dénonçait une situation où, *de facto*, NO-DO avait monopolisé la totalité des voies de production et d'exploitation du cinéma de non-fiction, car le réseau de distribution avait été implanté au cours des années 40. Par ailleurs, le secteur de l'exploitation était réticent à inclure un autre type de film complémentaire dans les programmes, étant donné l'obligation de projeter les actualités NO-DO à l'intérieur de séances déjà très serrées en termes de temps de par l'habitude du double film. Si l'on y ajoute le fait que NO-DO appliquait aux exploitants des tarifs que l'on

<sup>10</sup> D'autant plus curieux qu'avait existé un programme d'actualités du côté franquiste pendant la guerre, le *Noticario Español*.

<sup>11</sup> José López Clemente : « Ordenación del cine documental », *Espectáculo* 67, décembre-janvier, 1953, p. 30.

pourrait qualifier de « politiques », plutôt que de commerciaux, on réussira à saisir les difficultés des producteurs indépendants à introduire leurs documentaires dans les salles cinématographiques et par surcroît à les rendre rentables. « Celui qui se lance dans la production d'un court-métrage non seulement souffre des difficultés de la censure, de la limitation des sujets à traiter, des permis de tournage et des attributions limitées de pellicule vierge, mais en plus il est en proie à une concurrence dévastatrice »<sup>12</sup>.

En outre, les lois en vigueur contraignaient les exploitants à projeter des documentaires espagnols, ce qui empêcha la situation de s'améliorer même avec les *Normas de Protección Económica a la Cinematografía Nacional* promulguées en 1952 et accordant un pourcentage de subvention à certains films en raison de leur classement par la *Junta de Clasificación y Censura*. Selon ce classement, comme on l'a déjà signalé, la somme concédée par l'état variait de 25% à 50% du coût global du film. Ce faisant, la *Junta* gardait un recours ultime de censure, étant en mesure d'attribuer une troisième catégorie (la plus basse) qui enlevait tout droit de subvention. Ce fut plus tard qu'une *Orden* du 7 février 1958 établit un second type de subvention (ce qui confirmait indirectement la conscience de l'insuffisance du système préalable) consistant à l'attribution d'une taxe de projection [*cuota de pantalla*] pour chaque film effectivement projeté. Encore une fois, le problème central demeurait l'exploitation, comme le soulignait López Clemente quelque temps après les premiers résultats des nouvelles lois<sup>13</sup>. Un questionnement équivalent se retrouve dans l'*Anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo* quelques années plus tard : « Si la protection économique cessait, dans les conditions

<sup>12</sup> Juan Julio Baena : « El cine documental español », *Objetivo* 6, juin, 1955, p. 28.

<sup>13</sup> José López Clemente : « El documental español », *Espectáculo* 90, décembre-janvier, 1955, p. 20. L'auteur disposait d'une section fixe pendant toute la décennie dans la revue *Espectáculo*, dont le titre était *Rincón del documental* [Coin du documentaire]. Cette référence est fondamentale pour analyser les avatars du genre.

actuelles du marché, la production du documentaire ne saurait subsister. Le court-métrage espagnol tire ses meilleures ressources de l'aide de l'état »<sup>14</sup>.

Il est peut-être nécessaire d'ajouter que les débuts, en octobre 1956, de la programmation de la Télévision Espagnole (TVE) n'allaient pas, pour l'essentiel, modifier cet état des choses, d'autant plus que, pendant les premières années de son existence, la télévision espagnole allait se nourrir massivement des archives et de la production NO-DO.

## 2. 2. Documentaire et court-métrage

L'identification pendant toute cette période, sans doute non-pensée et par là donc réellement symptomatique, du terme documentaire avec celui de court-métrage peut sembler surprenante. Une chose est toutefois certaine : cette synonymie est cause ou effet, peu importe, d'une double exclusion ; d'une part, elle atteste empiriquement de la presque inexistence du documentaire de long métrage durant cette période<sup>15</sup> ; d'autre part, elle confirme l'égale rareté de courts-métrages de fiction. En réalité, l'absence d'une législation cohérente durant toute cette période, ainsi que le poids de ces habitudes terminologiques, restèrent inaperçus par la critique et les professionnels, qui acceptaient, tacitement ou de bon gré, l'usage de catégories fort équivoques pour définir les sous-genres, telles que film « éducatif », « pour enfants », « touristique », « artistique », ou « en couleur » (sic !) ..., expression évidente d'une conceptualisation chaotique, voir d'une attitude de bricolage qui recouvre

<sup>14</sup> *Anuario Español del Cine 1955-1962*, Madrid, Ed. Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963, p. 280.

<sup>15</sup> Une exception remarquable est constituée par *Cristo* (Margarita Aleixandre et Rafael Torrecilla, 1953) où les auteurs procèdent à une reconstruction de la vie, la passion et la mort du Christ à l'aide de la peinture religieuse espagnole ; c'est le cas également de *Concierto en el Prado* (Vicente Lluich, 1959), où Lluich pratique une combinaison entre certains tableaux du musée et des partitions classiques.

tout ce qui échappe à l'idée dominante de long métrage de fiction<sup>16</sup>.

Or le documentaire fera l'objet d'une réflexion (et, par là, d'une critique) de la part des revues de contestation. Il n'est pas étonnant que les auteurs qui se manifestent en faveur d'une fonction sociale plus directe du cinéma, ainsi qu'en faveur d'une exigence de qualité esthétique supérieure, prennent position contre l'indifférence du documentaire dominant à l'égard de la réalité sociale. Cette constatation est recueillie dans les conclusions des célèbres *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* de Salamanque déjà citées : « Notre cinéma documentaire doit acquérir une personnalité nationale en créant des films ayant une fonction sociale et reflétant la situation de l'homme espagnol, de ses idées, de ses conflits et de sa réalité actuelle »<sup>17</sup>. Allant de pair avec cette considération radicale était l'exigence de la suppression du monopole exercé par NO-DO autant pour les actualités que pour les documentaires<sup>18</sup>. En somme, à peu d'exceptions près, le documentaire espagnol continue à être pendant les années 50, l'expression d'une vision folklorique et faussement populaire, pleine de lieux communs, constituant, par ailleurs, la vision franquiste d'une réalité soumise à l'intemporalité.

### 2.3. La production

Il est fort difficile de déterminer le nombre de productions documentaires, pendant la décennie, les sources d'époque les

---

<sup>16</sup> En guise d'exemple, on pourrait citer la définition du documentaire d'art qui figure dans un texte d'époque : « La première chose à faire pour tourner un documentaire d'art est de prendre comme sujet d'authentiques oeuvres d'art ; le reste vient tout seul. » (Carlos Fernández Cuenca : *30 años de documental de arte en España*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, p. 8).

<sup>17</sup> « Conclusiones de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca », *Objetivo* 5, juin 1955, p. 36.

<sup>18</sup> Il appartenait également à NO-DO de gérer les permis de tournage pour les documentaires et les court-métrages.

plus précises constatant explicitement l'impossibilité de quantifier les travaux non projetés ou réalisés pour les institutions publiques. Les chiffres les plus dignes de foi prennent acte des courts-métrages classés par la *Junta* déjà mentionnée (c'est-à-dire ceux ayant sollicité une subvention). Selon les données du *Sindicato Nacional del Espectáculo*, la production par an est la suivante :

1950 :	62
1951 :	65
1952 :	39
1953 :	45
1954 :	34
1955 :	34
1956 :	32
1957 :	38
1958 :	34
1959 :	54 <sup>19</sup>

Comme il se dégage de ce tableau, il est à remarquer une diminution progressive de la production dans les premières années qui semble se stabiliser vers la fin de la décennie, à l'exception de la dernière année.

Le fait indéniable est que les compagnies qui produisaient des longs métrages de fiction négligèrent, à quelques exceptions près, le genre documentaire. Tel est le cas pour CIFESA, SUEVIA, UNINCI, CHAMARTIN, BALCAZAR, etc. La plupart des documentaires étaient réalisés par quelques compagnies qui étaient exclusivement spécialisées dans ce genre de productions. Pointons, parmi celles-ci :

*Hermic Films*, la plus célèbre quant au nombre et à la qualité des productions ; elle se verra décerner maints prix par le *Sindicato Nacional del Espectáculo* pour des titres comme

---

<sup>19</sup> Données extraites de l'*Anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 1950-1954 et 1955-1962, Madrid, 1956 et 1963.

*Jaimas* (1950), *La vida de María* (1951) ou *Costas del Sur* (1956).

*Studio Films*, compagnie dirigée par López Clemente, fut spécialisée dans le « documentaire d'art ». Parmi ses travaux, il convient de citer *Carnaval* (1953), portant sur la peinture de Gutiérrez Solana, *Los desastres de la guerra* (1953) et *La tauro-maquia* (1955), portant sur les séries de gravures de Goya.

*Filmarte*, pour sa part, se spécialisa dans les documentaires folkloriques et touristiques.

Quoi qu'il en soit, la fin des années 50 se caractérise par l'irruption dans le champ documentaire de certains cinéastes qui devaient développer plus tard une longue carrière comme directeurs de longs métrages de fiction. Tel est le cas de Jorge Grau ainsi que de Carlos Saura dont le premier court-métrage intitulé *Cuenca* (1958) se voit décerner plusieurs prix. C'est également le cas de Jesús Fernández Santos avec *España 1800* (1958) et *La catedral de León* (1958) et Pío Caro Baroja avec *El Greco en Toledo* (1959) ou encore *El entierro del conde de Orgaz*, ces deux derniers films ayant été produits par UNINCI. Parmi ces auteurs, c'est José Val del Omar qui va le plus loin dans l'expression des racines culturelles andalouses et castillanes à travers ses deux films *Aguaespejo granadino* (1954) et *Fuego en Castilla* (1959). Son travail se présente à mi-chemin entre le documentaire et le film expérimental, ce qui rendra à peu près impossible son succès commercial auprès du grand public, même si ses films furent célébrés dans des festivals internationaux, comme Berlin en 1956 et Cannes en 1961. En tout cas, Val del Omar demeure une exception sans suite dans la production espagnole.

Pour conclure, nous n'hésiterons pas à admettre que ces quelques exceptions que l'on vient de citer ne font que confirmer les déficiences, voire l'inexistence d'un genre documentaire moyennement consolidé pendant les années 50.

### 3. Les actualités cinématographiques : NO-DO

Les *Noticiarios y Documentales*, populairement connues comme NO-DO, avaient été créées par une décision de la *Vicesecretaría de Educación Popular* du 29 septembre de 1942 (résolution du 17 décembre 1942<sup>20</sup>) et mises en route au cours de la première semaine de 1943. L'organisme en question possédait tous les avantages que l'on peut imaginer : la projection de ses productions était obligatoire dans toutes les salles du pays (jusqu'au 22 août 1975, c'est-à-dire à peine trois mois avant la mort de Franco) et il jouissait de l'exclusivité de la production (pas de concurrence donc jusqu'au 14 avril 1978<sup>21</sup> où une loi permit à d'autres entreprises la production d'actualités). Conçu comme porte-parole audiovisuel du nouveau régime, NO-DO respirait non seulement l'idéologie du franquisme, mais également sa faiblesse, le mélange chaotique qui avait caractérisé du point de vue idéologique la dictature triomphante. Une sorte de divorce entre la parade militaire d'inspiration pseudo-fasciste et l'intemporalité folklorique d'un populisme naïf exprimait dans les images de NO-DO la schizophrénie du franquisme<sup>22</sup>. Il va sans dire que l'étroite relation entre les mots d'ordre du régime et l'esprit des artisans de NO-DO firent de celui-ci un outil de démobilisation, comme les historiens actuels du franquisme conçoivent l'attitude du franquisme envers la politique. Ainsi, plus qu'un instrument de propagande claironnante, NO-DO parle à travers ses silences et ses ellipses.

Si l'on s'attarde à détailler ces conditions de refus de l'actualité dans un sens moderne et la préférence pour une sorte

---

<sup>20</sup> BOE, 22 décembre 1942. Note : la date de publication dans le Bulletin Officiel de l'État lui confère son entrée en vigueur, normalement à partir du lendemain.

<sup>21</sup> BOE, 24 mai 1978.

<sup>22</sup> Nous avons consacré à l'étude de ce phénomène pendant les années quarante un texte : « NO-DO : entre el desfile militar y la foto de familia », *Archivos de la Filmoteca* 16, octobre 1993.

de revue de variétés où les avatars domestiques du régime franquiste s'entremêlaient à des découvertes disparates et à des nouvelles quasiment dépourvues de temporalité, c'est pour montrer à quel point NO-DO était relativement insensible à l'histoire contemporaine et au passage du temps ; ces caractéristiques fondamentales allaient se poursuivre tout au long des années 50 sans rupture. Or, une fois souligné le statisme dominant du panorama des actualités, encore faut-il se demander ce qu'il y a de nouveau à l'aube des années 50.

Il convient tout d'abord d'insister sur la modification du statut institutionnel de NO-DO, car il se détache de l'appareil de propagande, tout comme l'institution cinématographique elle-même. En effet, un décret du 15 février 1952 lie NO-DO à la *Dirección General de Cinematografía*, appartenant au Ministère de l'Information et du Tourisme. On en déduit facilement que la tâche d'instruction populaire, telle que conçue par un régime militaire pseudo-fasciste, semble se dissoudre, ce qui correspond au voeu de lui conférer un ton plus indifférent si possible à l'égard de l'information d'actualité. Parallèlement à cette « dé-actualisation », NO-DO voit s'estomper sa rhétorique d'exaltation nationale, de même que le style ampoulé de ses débuts<sup>23</sup>.

Considérées du point de vue de la masse de productions, les années 50 connaissent la consolidation de la production en deux éditions hebdomadaires (nommées A et B). Tel que le montre le tableau suivant, l'homogénéité et la régularité dans la production contrastent avec les vacillations caractérisant les années précédentes et les innovations des années 60, notamment l'introduction d'une troisième édition, l'importance croissante des nouvelles en couleur ou la restructuration des actualités dans son ensemble en fonction de la concurrence télévisuelle. Par contre, les années 50 constituent un exemple parfait de stabilité.

---

<sup>23</sup> Une analyse comparée des textes et du ton employé entre les années 40 et 50 serait très éloquent.

AN	Numéros	Editions	A	B	Totaux
1950 :	365 à 416	2	52	52	104
1951 :	417 à 468	2	52	52	104
1952 :	469 à 521	2	53	53	106
1953 :	522 à 573	2	52	52	104
1954 :	574 à 625	2	52	52	104
1955 :	626 à 677	2	52	52	104
1956 :	678 à 729	2	52	52	104
1957 :	730 à 782	2	53	53	106
1958 :	783 à 834	2	52	52	104
1959 :	835 à 886	2	52	52	104

En deuxième lieu, NO-DO subit d'une manière fort atténuée et avec retard une transformation qui commençait déjà à affecter sérieusement d'autres programmes d'actualités, spécialement américains, par l'influence de la télévision, à savoir : sa progressive transformation en revues thématiques dont les sujets se détachaient de plus en plus de l'actualité du jour et, par là, permettaient un traitement plus libre, plus minutieux, plus développé et plus artistique. Autrement dit, les actualités tendaient à une relation moins immédiate avec la réalité et les événements contemporains.

En troisième lieu, il est à noter les échanges systématiques que NO-DO pratique avec les actualités d'autres pays, ce qui entraîne une incorporation du moins partielle de l'information internationale. En 1950, NO-DO produisait, à part les séries A et B, des programmes spécifiques pour le Portugal, un autre programme pour le Brésil et un troisième dénommé *Noticiario Exterior*. De même, à cette date, il correspondait avec *Universal International News*, *Hearst Metrotone News*, *Warner-Pathé* (USA), *B.B.C.*, *Gaumont British News* (Angleterre), *Actualités Françaises*, *Gaumont Actualités*, *Eclair Journal* (France), *Belgavox* (Belgique), *Politikens Filmjournal* (Danemark), *Neues*

*Deutsche Wochenschau* (Allemagne), *Incom* (Italie), *Cine Journal Suisse* (Suisse), *C.L.A.S.A.*, *E.M.A.S.A.* (Mexique), *Sucesos Argentinos* (Argentine), *Noticiero Cubano* (Cuba), *Europa Films* (Suède) et *Polygoon* (Hollande)<sup>24</sup>. Ces échanges n'allaient qu'augmenter dans les temps à venir. En effet, NO-DO est membre de la *Primera Asociación Internacional de Noticiarios y Televisión* (P.A.I.N.T.) hispano-portugais-américaine et, qui plus est, appartient à l'I.N.A. (*International Newsreel Association*) dès sa création à Paris en 1957, sous le nom de Association Internationale de la Presse Filmée. Cet organisme rassemble, comme on le sait, les actualités les plus importantes du monde.

Quelle que soit l'indifférence de NO-DO à l'égard de l'actualité nationale et internationale, il n'en reste pas moins pertinent de déterminer le rôle que les autorités du régime lui conféraient en ce qui concerne la création d'une image (peu importe qu'elle eût été presque intemporelle) de la vie idéale du pays, en accord avec l'idéologie franquiste. Il n'est pas dû au hasard si NO-DO contribue à bâtir pendant ces années une nouvelle image de Franco et, par là, une nouvelle définition implicite de son régime. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la présence matérielle de Franco en tant que chef d'état augmente à l'intérieur des actualités<sup>25</sup>. Cependant, elle manifeste un virage consistant à la construction d'une image surprenante et jusque là jamais vue du Caudillo. En effet, si les années 40 avaient vu surgir l'image d'un militaire victorieux, d'un chef fasciste (en chemise bleu de Phalangiste) ou du Caudillo acclamé par son peuple, à partir de 1953, un effort est fait pour montrer le dictateur dépourvu la plupart du temps de son uniforme militaire, en habits civils, dans l'intimité et entouré de sa famille ; Franco est désormais présenté comme un père, un grand-père et un époux chrétien, bienveillant et pacifique. Ce changement d'image est, bien évidemment, un geste fortement symbolique : il

<sup>24</sup> Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.

<sup>25</sup> Franco apparaît environ 500 fois entre 1950 et 1959.

coïncide avec l'évanouissement sans trop de bruit de la *paraphernalia* initiale du régime.

En fin de compte, NO-DO, par son exclusivité, l'obligation de sa projection et sa condition de véhicule idéologique du franquisme, était, dans ses silences et ses procédés indirects, l'expression privilégiée d'un régime qui avait décidé d'abandonner toute une série de signes d'identité et était en quête d'autres. Ceux-ci auraient leur manifestation spectaculaire dans l'effort de développement économique [*desarrollismo*] des années 60 et dont le signe le plus visible est le tourisme.

Mais cette nouvelle imagerie appartient à un autre chapitre de l'histoire.

sous la direction de Roger ODIN

# L'AGE D'OR DU DOCUMENTAIRE

## EUROPE : ANNÉES CINQUANTE

Tome 1

**Éditions L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris

**L'Harmattan Inc.**  
55, rue Saint-Jacques  
Montréal (Qc) – CANADA H2Y 1K9

# Sommaire

## Tome 1

<b>Introduction</b> .....	9
<b>1. FRANCE</b> .....	17
Équipe de recherche de Roger ODIN : Le cinéma documentaire et le Groupe des Trente.....	19
Michèle LAGNY : A la rencontre des documentaires français.....	53
Estelle CARON, Michel IONASCU, Marion RICHOUX (équipe de recherche de Michèle LAGNY) : Le cheminot, le mineur et le paysan.....	63
<b>2. ALLEMAGNE</b> .....	99
Peter ZIMMERMANN : Frères et soeurs ennemis dans la guerre froide des médias. Le film documentaire et la télévision des deux Allemagnes pendant les années 50.....	101
<b>3. ESPAGNE</b> .....	125
Vicente SANCHEZ-BIOSCA, Rafael R. TRANCHE, L'image documentaire au temps du franquisme	127
<b>4. ITALIE</b> .....	149
Roberto NEPOTI : Les années du documentaire (1945-1965).....	151
Lino MICCICHÈ : Documentaire et fiction.....	203
Maria Adelaide FRABOTTA : Les courts-métrages du gouvernement italien dans les années 50.....	225
<b>Présentation des auteurs du tome 1</b> .....	249