
Piestsie FEENSTRA, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2006, 297 p.

Nicolas Blayo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7375>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7375](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7375)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2007

ISBN : 978-2-86480-829-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Nicolas Blayo, « Piestsie FEENSTRA, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus* », *Questions de communication* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7375> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7375>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0 The Creative Commons license icons, including the CC logo, a person icon (BY), a crossed-out dollar sign (NC), and a crossed-out equals sign (ND).

Pietsie FEENSTRA, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2006, 297 p.

Nicolas Blayo

RÉFÉRENCE

Pietsie FEENSTRA, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2006, 297 p.

- 1 Pietsie Feenstra enseigne en études cinématographiques à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 ; il est membre de plusieurs équipes de recherches aux Pays-Bas, en Espagne et en France, notamment du Groupe de recherches sur l'image dans le monde hispanique (GRIMH) et consacre ses travaux à l'étude du cinéma espagnol. Dans ce livre captivant, qui est l'adaptation de sa thèse de doctorat, l'auteure analyse l'émergence de figures mythiques dans le cinéma espagnol, après la mort de Franco en 1975, en centrant son approche sur le corps, décliné sous de nouvelles formes dans le cinéma de la démocratie, et qui aborde des thèmes jusque-là tabous. Le lecteur peut s'étonner de la délimitation chronologique qui s'arrête à 1995 sans que les raisons de ce choix apparaissent clairement. Le corps reste le vecteur de la réflexion sur les mutations du cinéma espagnol et le choix des œuvres est extrêmement pertinent. On peut néanmoins regretter que des films où le corps joue un rôle essentiel, tels que *Te doy mis ojos* d'Icíar Bollaín (2003) ou *Mar adentro* d'Alejandro Amenábar (2004), ne fassent donc pas partie du corpus, mais aient été simplement mentionnés en fin d'ouvrage.
- 2 La transition démocratique et les métamorphoses qu'elle a induites sous-tendent l'évolution du cinéma espagnol qui s'inscrit au début dans le phénomène de la *Movida*. Pietsie Feenstra établit naturellement une corrélation entre ces transformations des représentations filmiques des corps et l'évolution socio-historique d'un pays sortant

d'une longue période de dictature. À l'origine, le régime a voulu, avec le film *Raza* (1941) – dont le scénario fut écrit sous pseudonyme par Franco lui-même –, imposer un mythe franquiste, celui d'une croisade éternelle fondée sur les trois piliers qu'étaient la famille, l'armée et l'Église. Le film est ressorti en 1951 sous le titre *Espíritu de una raza*, amputé de dix minutes environ, sans les scènes de salut fasciste, ni dialogues antisémites ou anti-francs-maçons. Dès 1953, avec *Bienvenido Mr. Marshall*, le cinéaste Luis García Berlanga dynamite les stéréotypes dont l'Espagne s'affuble elle-même – Espagne éternelle, légende noire, espagnolades – notamment par le biais du cinéma folklorique. À partir de 1975, la transition permet d'aborder de nouveaux thèmes et, partant, de construire de nouvelles figures mythiques. Pour Pietsie Feenstra, la libération de la femme est ce qui découle en premier lieu du cinéma de la démocratie. Elle choisit trois films emblématiques pour illustrer cette évolution. Dans *Asignatura pendiente* de José Luis Garci (1977), la relation sentimentale brimée sous la dictature peut s'épanouir brièvement lors de l'agonie de Franco, temps suspendu, mais sa mort libère définitivement la femme qui n'éprouve plus le besoin de transgresser l'interdit de l'adultère. Plus tard, *Carmen* de Carlos Saura (1983) permet d'actualiser un mythe ancien en célébrant les corps à travers le flamenco, tandis qu'en 1991, Pedro Almodóvar avec *Tacones lejanos* – dont Pietsie Feenstra souligne pertinemment l'aplatissement de la traduction en *Talons aiguilles* – actualise et ébranle l'archétype maternel, en posant la problématique de l'abandon de l'enfant par la mère qui est aussi, dans ce film archétype de la star, paradigme de l'égoïsme. En réalité, explique Pietsie Feenstra, « la remise en cause des valeurs archétypales sur la femme-mère et la femme fatale [est] un sujet aujourd'hui daté mais à l'époque révolutionnaire » (p. 125). Surtout, « ces nouvelles images peuvent se définir grâce à la lecture du corps » (p. 126).

- 3 Un bouleversement des repères bien plus substantiel se produit avec la mise en scène de l'homosexuel. Considérée comme un délit et une maladie (« *Ley de Vagos y Maleantes* », 1933), l'homosexualité, en particulier masculine, est sévèrement réprimée sous le franquisme. Ce n'est qu'avec une loi du 26 décembre 1978, trois jours avant l'entrée en vigueur de la nouvelle Constitution démocratique, que l'acte homosexuel n'est plus considéré comme illégal. Pietsie Feenstra choisit quatre films tournés entre 1977 et 1987 pour analyser l'évolution du regard filmique sur ce thème. *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda, traite aussi bien de la question du libre choix de son sexe que des violents préjugés sur les homosexuels. Le film, tourné en 1977, l'année de la légalisation des partis politiques et des premières élections libres, et dont le titre résonnait comme une provocation, eut maille à partir avec la censure qui s'acharna sur lui. Dans la complexité du film, un des aspects les plus remarquables, parfaitement analysé par Pietsie Feenstra, est l'apparition du corps de Bibi Andersen, qui récupère l'imaginaire collectif des « Suédoises », nationalité générique des touristes étrangères qui alimentaient les phantasmes des Espagnols. Ce corps qui a subi plusieurs opérations « symbolise une transformation du mythe de la Suédoise en un corps multisexuel » (p. 137). Dans *El diputado*, d'Eloy de la Iglesia (1979), ce sont les implications – et les exploitations – politiques qui suscitent le nouveau regard cinématographique. L'homosexualité est une dernière fois traitée comme un problème, en 1983, avec le film d'Imanol Uribe, *La muerte de Mikel*, dans lequel une mère finit par tuer son fils – interprété par l'acteur au corps d'Adonis, Imanol Arias – dont elle ne peut accepter l'orientation sexuelle. Si l'homosexualité est désormais légale, nous dit le film, elle continue à ne pas être tolérée socialement. À l'inverse, avec son film *La ley del deseo* (1987), Pedro Almodóvar inscrit l'homosexualité dans la ligne des histoires d'amour

topiques, ici l'amour fou, qui aboutit, de façon traditionnelle, à une fin tragique. Pietsie Feenstra établit donc un lien entre l'évolution judiciaire et l'apparition de nouvelles normes que reflète le cinéma.

- 4 Dans une dernière partie, l'auteure aborde la représentation du « corps délinquant » qui débouche sur la création de prototypes marginaux. Délinquance, terrorisme et toxicomanie font leur apparition au cinéma. Les gitans sont le seul groupe marginal stigmatisé qui voit sa représentation se déplacer vers le centre même si le rejet social raciste persiste après le retour à la démocratie. Pour la première fois, Carlos Saura aborde la délinquance et la criminalité modernes, avec *Deprisa, deprisa* (1981), qui expose la question du temps face à une démocratisation qui se met lentement en place, et de l'impatience des corps jeunes qui s'enivrent de naïveté et de liberté. Deux films de Vicente Aranda, en 1987 et 1988, adaptés de l'autobiographie d'un ancien voleur de poules condamné à mort, évadé puis gracié après la mort de Franco, mettent en scène le corps héroïque du petit délinquant gitan qui devient célèbre en s'évadant de façon spectaculaire, *El lute I: camina o revienta* et *El Lute II: mañana seré libre*. Le corps athlétique et invincible, dans une chasse à l'homme constante, représente une figure de liberté, comme dans le mythe de Carmen. Mais, dans l'Espagne de la démocratie, « l'idée stéréotypée du corps de Lute perd au cours de ce film cette image-pensée et est idéalisée par une image prototype : l'avocat qui porte des lunettes, le gitan intégré » (p. 250). Dans *Días contados*, d'Imanol Uribe (1994), Pietsie Feenstra étudie la représentation de la destruction des corps par la drogue et le terrorisme. La drogue est souvent présente au cinéma : « La nouveauté du phénomène a permis de le transformer en une nouvelle figure mythique du mal pendant les années 70. Puis, dans les décennies suivantes, les récits le fondent dans une peinture sociale sans pitié car l'esthétique du corps toxicomane reste perturbatrice en rendant hommage à l'interdit » (p. 266). En revanche, le terrorisme de l'ETA est rarement traité par le cinéma espagnol, en dépit de son impact sur la société, preuve qu'il reste des territoires de cette cinématographie où de nouvelles figures mythiques peinent à émerger.

AUTEURS

NICOLAS BLAYO

Université Paul Verlaine-Metz