

CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO (ÉD.),
A NEW GAZE:
WOMEN CREATORS OF FILM AND TELEVISION IN DEMOCRATIC SPAIN,
NEWCASTLE UPON TYNE, CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING,
2015, 200 PAGES

Évelyne COUTEL

Cet ouvrage se décline en cinq sections précédées d'un avant-propos de Rosario Ruiz Franco et d'une introduction de l'éditrice, Concepción Carcajosa Virino, maîtresse de conférences à l'Université Carlos III de Madrid et membre du groupe de recherche TECMERIN (*Televisión-Cine : Memoria, Representación e Industria*). Il a pour origine un séminaire qui s'est tenu en novembre 2013 à l'Université Carlos III de Madrid et qui était intégré à un projet de recherche portant sur le cinéma et la télévision dans l'Espagne de la Transition postfranquiste et des années postérieures (1979-1992), soit une période où le pays sortait progressivement d'une dictature qui avait cantonné les femmes à la sphère du foyer et à leur fonction biologique. Il s'agissait, à travers ce projet, de mener une réflexion sur l'œuvre accomplie par certaines femmes, au cinéma et à la télévision, depuis la Transition démocratique jusqu'à nos jours¹.

Le choix de cette période se justifie dans la mesure où l'arrivée progressive de la démocratie en Espagne a favorisé une plus grande visibilité des femmes au sein de l'industrie audiovisuelle. Les années quatre-vingt constituent une période particulièrement remarquable quant à l'apparition de réalisatrices qui dépassèrent le stade d'un premier film et parvinrent à construire une carrière. Néanmoins, force est de constater que l'œuvre des femmes cinéastes ne bénéficia pas toujours de la même reconnaissance que celle des hommes – seules trois femmes ont obtenu le prix Goya du Meilleur Réalisateur entre 1989 et 2013 –, ce qui rend cette étude d'autant plus nécessaire.

¹ Le programme de ce séminaire peut être consulté sur le site de l'Université Carlos III : http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/grupos_investigacion/tecmerein/tecmerein_actualidad/CFP_Mujeres_y_Creaci%F3n_Audiovisual [consulté le 18 novembre 2017]. Pour une présentation du groupe de recherche TECMERIN, voir <http://tecmerein.es/que-es-tecmerein/> [consulté le 18 novembre 2017].

Concernant la télévision – arrivée en Espagne en 1956 –, la présence croissante des femmes se fit sentir dès les années soixante-dix² et leur contribution aux programmes diffusés par l'entreprise publique *Televisión Española* revêtit différentes formes, depuis l'écriture de scénarios jusqu'à la réalisation de téléfilms, en passant par la décoration ou l'animation de shows.

À la fin des années soixante-dix, le mouvement féministe peut de nouveau s'exprimer en Espagne et la censure cinématographique est abolie en 1977. Dans quelle mesure les créatrices étudiées ont-elles exprimé les désirs de liberté – professionnelle, émotionnelle, sexuelle – que les Espagnoles pouvaient nourrir à cette période-charnière de leur histoire, contribuant ainsi à l'évolution de leur condition ? Dans le but de progresser dans la compréhension du parcours professionnel et artistique de ces femmes, l'ouvrage incorpore à la fois des travaux présentés dans le cadre de ce séminaire et des articles qui prolongent la réflexion menée à cette occasion. La diversité des approches et des contenus abordés dans chaque chapitre justifie que nous les présentions individuellement.

La première section, « *Female Presences in Literature, Film and Television* », prend en compte la dimension écrite de la création audiovisuelle sous la forme de l'écriture de scénarios pour la télévision, plus particulièrement pour la réalisation de séries télévisées, un format en plein essor au début des années 1980. Les deux chapitres analysent la contribution de deux écrivaines, Carmen Martín Gaité et Rosa Montero, à l'élaboration de projets de séries télévisées. Dans « *“Chicas raras” : The Television Scripts of Carmen Martín Gaité* », Jo Labanyi analyse les deux scénarios que C. Martín Gaité a écrits respectivement en 1982 et 1989 pour la télévision : *Teresa de Jesús*, élaboré à partir des textes autobiographiques de l'écrivaine mystique, et *Celia*, inspiré de l'œuvre d'Elena Fortún. L'étude inclut à la fois les scénarios et les séries, ce qui permet de révéler les potentialités des textes écrits et les choix qui ont pu être opérés à partir de ces derniers lors de la conception des deux séries³. Cette analyse met ainsi en relief la présence d'éléments *queer* chez les

² La création de l'École officielle de Journalisme en 1958 y participa largement. Elle comptait de nombreuses étudiantes et TVE y puisait ses employées.

³ Les séries *Teresa de Jesús* et *Celia* furent diffusées sur la chaîne 1 de TVE, respectivement en 1984 et en 1993.

héroïnes filmiques et montre comment ces caractéristiques étaient contenues dans les scénarios écrits par C. Martín Gaité. Il faut souligner que la dimension *queer* n'est pas envisagée ici dans un sens sexuel : l'auteur l'associe notamment à la pratique de la lecture et de l'écriture qui, aussi bien dans les scénarios que dans les séries, sont rattachées à l'imagination et à la possibilité pour ces personnages d'assumer des identités qui transgressent les limites fixées par la société patriarcale.

Dans « *Social Change and Feminist Discourse in Rosa Montero's Media Naranja (1986)* », Alicia Castillo Villanueva propose une approche genrée de la comédie de situation *Media Naranja*⁴ dont l'action se déroule au moment de la Movida. Elle montre comment cette production revêt une dimension pédagogique en se faisant l'écho des tensions entre la tradition et la modernité et en révélant la construction de nouvelles identités féminines dans l'Espagne démocratique. Cette confrontation entre les valeurs issues de la dictature franquiste et celles qui relèvent de la démocratie s'articule autour des relations sentimentales entre Luis et Julia, rendues difficiles par le besoin d'indépendance de la jeune femme qui perturbe son compagnon et qui se heurte également à la mentalité conservatrice de la mère de celui-ci.

La deuxième section permet d'enrichir la connaissance de l'œuvre de deux réalisatrices emblématiques qui occupent une place à part entière dans l'histoire du cinéma espagnol : Pilar Miró et à Josefina Molina⁵, célèbres pour avoir été « pionnières » dans la réalisation de films et de téléfilms, et également connues pour les positions féministes qu'elles assumèrent dans l'Espagne des années quatre-vingt. Conscientes des obstacles auxquels se heurtaient les femmes désireuses de se consacrer à la « direction » de films, Miró et Molina appuyèrent ces initiatives non seulement par le biais de leur parcours personnel mais aussi par le contenu des différents projets audiovisuels qu'elles mirent à exécution.

⁴ Composée de douze épisodes diffusés sur la chaîne 1 de TVE en 1986 et rediffusés sur la 2 en 1988.

⁵ Précisons, entre autres, que Pilar Miró (1940-1997) fut nommée Directrice Générale du Cinéma entre 1982 et 1985, et qu'elle exerça les fonctions de Directrice Générale de la Radio et de la Télévision (RTVE) entre 1986 et 1989.

Dans « *Unpleasant Women in Spanish Television during the Transition to Democracy: Eugenia Grandet and La profesión de la Señora Warren by Pilar Miró* », Natalia Martínez Pérez met en relief le rôle de premier plan tenu par Pilar Miró au sein de TVE, plus spécifiquement concernant la réalisation de téléfilms adaptés d'œuvres littéraires⁶. La chercheuse analyse plus spécifiquement les deux exemples que sont *Eugenia Grandet* et *La profesión de la Señora Warren* sous l'angle de la critique de la société patriarcale et de l'inversion des rapports de genre.

Le chapitre intitulé « *Josefina Molina and Función de noche (1981): Transition, Crisis and Feminism* », de Pedro Poyato, propose une approche du film *Función de noche* à partir des théories de Laura Mulvey et de Teresa de Lauretis. Le point de départ de ce film a été l'adaptation que Josefina Molina fit au théâtre du roman de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966), dans lequel le personnage de Carmen Sotillo entreprend, aux côtés de son époux défunt, un long monologue dans lequel elle se remémore leur vie commune marquée par la distance idéologique et l'incompréhension qui les séparaient. Lors d'une représentation de cette pièce, l'actrice Lola Herrera, qui jouait le rôle de Carmen, fut victime d'un malaise suite à l'interprétation de ce rôle qui lui évoqua son propre passé et rejoignit la crise existentielle qu'elle traversait à ce moment. Cet événement incita Molina à réaliser un film où l'actrice s'adresse à son ex-mari, Daniel Dicenta, dans sa loge. L'analyse montre comment les frontières entre la réalité et la fiction en viennent parfois à se dissoudre totalement, donnant une force inédite au discours féministe qui a pour cible la situation des femmes sous la dictature franquiste, notamment en matière d'éducation et de sexualité.

Également centré sur le cinéma, « *Women at the Crossroads: Three Gazes on Female Sexuality in Spanish Film of the Transition Period* », de Jacqueline Cruz, met en perspective les représentations de la féminité et les revendications d'indépendance – notamment, le fait que les héroïnes s'affranchissent d'un mariage emprisonnant et incarnent chacune à leur façon la libération sexuelle et émotionnelle que la législation niait encore aux femmes à la fin

⁶ *Eugenia Grandet* et *La profesión de la señora Warren* furent diffusés respectivement en 1977 et en 1979 sur TVE.

des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt⁷ – qui apparaissent dans *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) et *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). La chercheuse montre comment ces films, à travers leurs codes respectifs, transmettent la notion de solidarité féminine. Elle souligne en outre combien les personnages féminins de ces films s'écartent de l'idéalisation du corps féminin qui est souvent cultivée dans des films réalisés par des hommes.

Enfin, le sixième chapitre, « *Pilar Miró : A Troubled Account* », écrit par Carmen González Marín et Rocío Orsi Portalo, permet de mieux appréhender la personnalité complexe de Pilar Miró et complète efficacement la connaissance biographique de la cinéaste en étudiant ses positions, notamment la signification de la solitude comme choix volontaire qui relève d'une forme de résistance au contrôle patriarcal, à la fois chez la réalisatrice et chez ses personnages filmiques.

La troisième section, « *Women Directors in Democratic Spain* », prolonge l'étude des réalisatrices aux années postérieures à la Transition, lorsque la démocratie est désormais en place. Il s'agit d'étudier l'œuvre de créatrices ayant fait leur apparition au début des années quatre-vingt et dont la carrière se situe à mi-chemin des « pionnières » des années soixante-dix – étudiée dans la section précédente – et des réalisatrices des années quatre-vingt-dix dont la carrière est étroitement liée aux festivals et associations diverses.

Dans « *Spanish Female Film Directors: Ten Years and Ten Directors Leading the Field (1982-1992)* », Trinidad Núñez Domínguez et Teresa Vera Balanza examinent tout d'abord les particularités qui se détachent de l'application du concept de « *leadership* » aux femmes, pour ensuite décrire les changements survenus au cours de la Transition en ce qui concerne l'incorporation des femmes à la création cinématographique. Elles analysent le parcours et la filmographie de dix femmes qui ont su briser le « plafond de verre » dans les

⁷ Malgré la dépénalisation de l'adultère et la légalisation de la contraception en 1977, l'avortement n'est rendu légal en Espagne qu'en 1985, et ce uniquement dans trois cas spécifiques : si la grossesse est due à un viol, en cas de malformation du fœtus ou si le fait de mener la grossesse à terme entraîne un risque pour la santé physique ou psychique de la mère. La loi sur le divorce fut quant à elle approuvée en 1981 (la première loi le fut en 1932 sous la Seconde République mais le franquisme l'abrogea).

années qui suivirent la Transition en réalisant des films là où la contribution féminine à la production cinématographique tendait à se restreindre, hormis quelques exceptions, à la décoration ou au maquillage.

Dans « *Cristina Andreu's Brumal (1988) and the Search for Identity in the Postmodern Age* », Carlos Gómez et Paula Iglesias analysent, sous le prisme de la postmodernité dont le développement international coïncida avec l'émergence de la Movida en Espagne, le processus de construction d'une identité individuelle à travers la relation mère-fille et l'opposition ville-campagne sur lesquelles s'articule le dispositif narratif de *Brumal*. Le personnage d'Adriana est analysé à partir de la flexibilité identitaire et de la liberté de l'individu que la postmodernité, par la remise en question de l'hégémonie des valeurs et des certitudes acquises pendant l'époque moderne, met à l'honneur en opposition à une identité figée construite par le modèle patriarcal.

Le neuvième chapitre, « *Isabel Coixet and Identities in Transition* », de Beatriz Herrero Jiménez et Francisco A. Zurian, est consacré à la filmographie d'Isabel Coixet, depuis son premier long-métrage *Demasiado mayor para morir joven* (1988) – dans lequel on peut entrevoir des caractéristiques formelles et thématiques qui seront récupérées dans sa production ultérieure comme l'intertextualité entre le cinéma et la littérature, la thématique de la communication difficile – jusqu'à *Cosas que nunca te dije* (1996), réalisé aux États-Unis et financé par l'actrice elle-même, et qui fait l'objet d'une analyse plus approfondie centrée sur la quête identitaire de l'héroïne. S'appuyant sur les travaux de Mary Ann Doane concernant la représentation de la sexualité féminine au cinéma et les stratégies ordinairement mises en œuvre pour la contenir – la relation hétérosexuelle et l'utilisation de différents espaces qui renvoient à l'attente d'un partenaire –, l'analyse montre comment Coixet contourne ces codes et permet à son personnage de conserver son indépendance et de progresser dans la connaissance de soi.

La quatrième section, « *Alternative Experiences in Media Creation* », inclut des aspects plus marginaux et moins étudiés. Elle s'ouvre sur le chapitre « *Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas* » où Xose Prieto Souto

examine les rapports de genre qui se profilent dans des productions relevant d'un cinéma alternatif apparu sur une période allant de la fin du franquisme jusqu'au début des années quatre-vingt. Il montre dans quelle mesure ces films, qui se placent pourtant sous le signe de l'avant-garde et du militantisme, tendent à privilégier la question de lutte des classes, reléguant au second plan les revendications liées à la condition féminine.

Dans « *Paloma Chamorro and La edad de oro (1983-1985) : Transgression and Music Journalism in Spanish Television* », Alicia Álvarez Vaquero étudie l'œuvre de Paloma Chamorro en tant que responsable et présentatrice du programme *La edad de oro* qui, à la fois au niveau des artistes, de la musique et du contenu narratif qui le composèrent, apparaît comme l'un des principaux exposants de la transgression à l'œuvre pendant la Movida et comme l'expression d'un désir de changement politique.

Le douzième chapitre, « *Women and Disability in Spanish Cinema (1979-1992)* », de Marta Senent Ramos, analyse la présence à l'écran de personnages féminins présentant une invalidité ou des blessures physiques aux marques indélébiles. Le corpus utilisé pour cette étude inclut cent cinquante films qui comportent des personnages – des deux sexes – répondant à ces caractéristiques et qui ont été réalisés très majoritairement par des hommes. Cent de ces films ont été réalisés entre 1975 et 2010, ce qui doit être mis en lien avec la Constitution de 1978 qui contemple les droits des personnes en situation de handicap et d'inaptitude, et qui aura sûrement encouragé une plus grande visibilité de ces dernières au cinéma. La chercheuse constate que les personnages féminins concernés sont moins nombreux que les personnages masculins. Par ailleurs, ils se trouvent souvent relégués à des rôles secondaires et stéréotypés. Bien que les dommages qu'ils présentent soient souvent consécutifs à des violences, ils ont rarement accès à une relation sentimentale stable et épanouissante. Le cinéma représente donc la double discrimination à laquelle sont confrontés ces personnages, du fait même d'être des femmes et, qui plus est, de se trouver en situation d'invalidité.

La cinquième section, « *Interviews with Women from the Media Industry* », comporte quatre interviews de femmes ayant entrepris une carrière en lien

avec l'industrie audiovisuelle. Précédées d'une courte biographie, ces interviews permettent d'apprécier les positions de ces femmes à travers le récit de leur expérience qui fournit un témoignage direct sur les difficultés qu'elles rencontrèrent et les moyens qu'elles mirent en œuvre pour s'imposer en tant que professionnelles dans le milieu du cinéma et/ou de la télévision.

Dans « *Esmeralda Adam: Dark Comedy in a Feminine Key* », Asier Aranzubia Cob interroge la scénariste sur la formation qu'elle a reçue à l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* et sur les différents scénarios qu'elle a écrits.

La seconde interview, intitulée « *Carmen Caffarel: Opening Doors* » et menée par Rubén Romero Santos, apporte le point de vue d'une professeure qui occupe une chaire au sein du département de communication audiovisuelle de l'Université Rey Juan Carlos. Carmen Caffarel fait part des obstacles rencontrés en tant que femme dans le monde académique ainsi que dans le cadre de la Direction Générale de RTVE, poste qu'elle a occupé après Pilar Miró et Mónica Ridruejo.

Interrogée par Sagrario Beceiro Ribela dans « *Ana Díez: The Art of Taking Risks* », cette réalisatrice et scénariste relate le parcours sinueux qui l'a conduite vers une carrière cinématographique, notamment son apprentissage au *Centro de Capacitación Cinematográfica* de Mexico puis son retour en Espagne en 1985 et les difficultés qu'elle eut à s'intégrer à l'industrie du cinéma espagnol.

La quatrième interview « *Matilde Fernández: Directing Television* », menée par Vicente Rodríguez Ortega, retrace l'évolution de Matilde Fernández au sein de RTVE où elle a occupé plusieurs positions du début des années quatre-vingt au milieu des années deux-mille. Il est question notamment de sa contribution à des programmes au caractère avant-gardiste et progressiste comme *La edad de oro* ou *La bola de cristal* et du rôle qu'elle eut à jouer lors de certains événements clés comme le déroulement de la Coupe du monde de football en Espagne en 1982.

L'intérêt et l'originalité de cet ouvrage tiennent à plusieurs aspects. Premièrement, à la prise en compte de la télévision : si la plupart des travaux disponibles sur la place des femmes dans les médias audiovisuels espagnols se

rapportent majoritairement au cinéma, *A New Gaze...* inclut également la télévision, globalement moins bien intégrée aux départements audiovisuels des universités, et révèle la présence significative des femmes au sein de ce média tout au long de la période abordée. Par conséquent, les différents secteurs de la création audiovisuelle et les professions exercées sont couverts dans toute leur diversité, depuis l'écriture de scénarios pour le cinéma ou la télévision jusqu'à la réalisation de films ou téléfilms, en passant par l'animation de programmes télévisés. D'autre part, si certains travaux viennent enrichir la connaissance de femmes relativement célèbres comme Carmen Martín Gaité ou Josefina Molina en proposant une nouvelle approche de leur œuvre, d'autres comblent des lacunes en s'intéressant à d'autres figures moins connues et moins étudiées comme Ana Díez, Cristina Andreu ou Helena Lumbreras.

Les différents essais revêtent une dimension pluridisciplinaire en combinant l'analyse textuelle des productions et la prise en compte du contexte social, culturel et économique dans lequel elles sont apparues. Les interviews incorporées dans la dernière section complètent l'analyse scientifique à travers le témoignage direct de quatre femmes qui évoquent leur parcours professionnel et exposent les défis qu'elles durent relever au fil des changements survenus dans la société espagnole tout au long de la période abordée. Au regard de leur témoignage, on comprend d'autant mieux l'importance d'étudier le parcours des créatrices qui, d'une façon ou d'une autre, ont apporté leur pierre à l'édifice de l'industrie audiovisuelle mais qui, en tant que telles, n'ont pas toujours obtenu toute la reconnaissance qu'elles méritent.

Pour ces différentes raisons, *A New Gaze...* constitue un apport fondamental aux études de genre portant sur les médias audiovisuels. Tout en fournissant des renseignements sur la biographie des créatrices concernées, il offre une approche analytique de leur trajectoire respective et d'une œuvre qui est longtemps restée dans l'ombre, leur conférant ainsi une plus grande visibilité et mettant en relief la continuité et la cohérence de leur parcours, de même que les difficultés à se frayer un chemin dans le milieu de la création audiovisuelle.

Evelyne Coutel est agrégée d'espagnol et maîtresse de conférences en Espagne contemporaine à l'ENS de Lyon. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Paris IV en 2014, consiste en l'étude de la réception de Greta Garbo dans la culture cinématographique espagnole des années 20 et 30. Plus largement, ses travaux portent sur la presse cinématographique de la première moitié du XX^e siècle, en particulier sur les modèles de féminité qu'elle véhicule. Sa recherche intègre d'autres problématiques comme la notion d'auteur au cinéma ou encore le cinéma et l'identité nationale. L'étude de la construction des identités genrées à travers les cultures populaires et de masse l'amène également à s'intéresser à la littérature sentimentale publiée en Espagne au cours de cette période.