

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

24 | 2020

printemps 2020

Mémoires, thèses et habilitations

Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase : une pratique cinématographique militante à la fin du franquisme et durant la transition en Espagne

Helena Lumbreras and the Colectivo de Cine de Clase: a militant cinematographic practice from the end of Francoism to the beginning of the transition to democracy in Spain

Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase: una práctica cinematográfica militante durante el tardofranquismo y la transición en España

ELENA BLÁZQUEZ

<https://doi.org/10.4000/ccec.9627>

Notes de la rédaction

Thèse rédigée sous la direction du professeur Jacques Terrasa (Sorbonne Université) et soutenue le 16 décembre 2019 à Sorbonne Université devant un jury composé des professeurs Vicente J. Benet (Universitat Jaume I), Nancy Berthier (Sorbonne Université), Pascale Thibaudeau (Université Paris 8) et Rafael R. Tranche (Universidad Complutense de Madrid).

Texte intégral

- ¹ Cette étude vise à analyser l'œuvre d'Helena Lumbreras (Cuenca, 1935 - Barcelone, 1995) et du groupe cinématographique militant dont elle a fait partie – le *Colectivo de Cine de Clase* – à la fin du franquisme et pendant la transition démocratique espagnole. Étant la première étude académique à traiter l'œuvre cinématographique de Lumbreras et son collectif en profondeur, ce travail se construit comme une véritable étude panoramique et comme une entreprise de compilation, pour laquelle toute la littérature



existante ainsi que des documents inédits sur Lumbreras et le Collectif ont été examinés, apportant ainsi un nouvel éclairage sur l'œuvre de la cinéaste. Ce qui est intéressant dans l'ensemble de cette étude, c'est que le cinéma n'a constitué, dans la vie de Lumbreras, qu'une large parenthèse parmi d'autres activités auxquelles elle s'est dévouée, avec un égal engagement, comme le militantisme politique, la peinture et l'enseignement. Le cinéma était, pour elle, un processus résultant de son positionnement éthique, un médium servant à dénoncer les conditions socio-politiques existantes et à en proposer d'autres. Cette étude se révèle donc, dans sa structure, comme le reflet d'un parcours biographique qui va nécessairement au-delà de l'œuvre, car son projet cinématographique est véritablement le fruit d'un engagement vital et ne peut être compris qu'à travers lui. Cette étude inclut une référence temporelle – 1968-1978 – correspondant à la période durant laquelle Lumbreras a réalisé ses cinq principaux documentaires, ceux qui configurent le noyau de sa filmographie. Autour de cette tranche temporelle pivotent tous les événements précédents et ultérieurs, analysés dans cette étude, et qui ont fait de la pratique cinématographique d'Helena Lumbreras et du *Colectivo de Cine de Clase* ce qu'elle est devenue.

2 Ce travail de recherche comporte sept chapitres. Tout d'abord, le premier chapitre correspond à la phase introductive, destinée à poser les bases de la recherche. Dans cette première partie, les aspects suivants sont pris en compte : les raisons qui ont motivé le choix du sujet, les précédents théoriques qui sous-tendent la recherche, les objectifs du travail, ainsi que la méthodologie utilisée. La méthodologie inclut la terminologie choisie, la structure privilégiée et le cadre temporel sur lequel repose la recherche. Ce premier chapitre inclut également un corpus cinématographique et un relevé des sources. En ce qui concerne le corpus, il inclut les cinq documentaires principaux d'Helena Lumbreras – à savoir *Spagna '68* (1968), *El cuarto poder* (1970), *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976) et *A la vuelta del grito* (1978) – ainsi que ses exercices d'études, réalisés entre 1960 et 1964, et ses œuvres non achevées, réalisées entre 1975 et 1981. En ce qui concerne les sources utilisées, elles incluent les matériaux déposés dans les fonds filmiques des cinémathèques, la documentation administrative relative à sa formation et à son parcours professionnel, ainsi que le matériel inédit de Lumbreras conservé par Mariano Lisa, son collaborateur au sein du *Colectivo de Cine de Clase*. Des coupures de presse de l'époque sur son œuvre ont été également rassemblées, ainsi que des brochures de projections de films et des programmes d'expositions de son travail pictural. Enfin, des témoignages ont également été recueillis auprès de ceux qui ont connu Lumbreras ou travaillé avec elle. Finalement, puisque cette étude vise à explorer le contexte historique et géographique dans lequel la réalisatrice est intervenue, ce premier chapitre est également consacré à l'examen de ses influences au moment de la création, et des horizons de transformation politique qu'elle avait à l'esprit pendant les processus de production, de distribution et d'exhibition de chacun de ses films.

3 Ensuite, le deuxième chapitre inclut une analyse des caractéristiques de la filmographie de Lumbreras ; ceci afin d'y reconnaître une poétique spécifique. Dans ce chapitre, nous examinons les conditions de production de la pratique cinématographique de Lumbreras, ce qui est essentiel pour comprendre sa proposition esthétique. Dans le cadre de cette analyse, trois aspects fondamentaux sont donc étudiés. Premièrement, nous examinons le caractère clandestin et pauvre de son cinéma. D'une part, le cinéma de Lumbreras est un cinéma clandestin, car la plupart de ses films ont été tournés sous la dictature et, d'autre part, c'est un cinéma pauvre, car elle ne disposait pas d'un grand soutien financier ; fait qui s'est traduit dans l'esthétique de ses films. Dans ceux-ci, et surtout les premiers – *Spagna '68* (1968) et *El cuarto poder* (1970) – qui sont le résultat de la clandestinité et de la pauvreté, il y a de brusques mouvements de caméra, un manque de netteté et un son qui n'est toujours audible. Deuxièmement, nous examinons aussi le caractère collectif et de classe de sa pratique cinématographique. Dans le cadre d'une critique des modalités conduisant à une réflexion sur la façon dont la représentation se constitue, Lumbreras visait à privilégier le processus par rapport au résultat lui-même : ce processus étant conçu



comme collectif et dé-hiérarchisé et, de ce fait, comme étant le reflet d'une démarche démocratique radicale. La pratique cinématographique lui offrait du temps et de l'espace pour expérimenter d'autres modes relationnels dans la création. La praxis n'était pas considérée comme une forme de travail indépendante du contenu qu'elle générerait, mais plutôt comme un moyen de se positionner face au monde, comme une éthique conditionnant toute la production qui en résultait. En troisième et dernière instance, dans ce chapitre, la perspective de genre que son cinéma intégrait est également prise en compte ; fait qui, à son tour, configure un style cinématographique spécifique. D'une part, Lumbreras s'est intéressée au registre des revendications populaires, en accordant une attention particulière aux femmes ; position revendiquée, mise en pratique, et qui allait, de fait, à l'encontre de la représentation pour le moins lacunaire des femmes dans le cinéma militant de l'époque. D'autre part, elle a fait partie d'un projet pionnier, non seulement par son caractère collectif et de classe, mais surtout parce qu'il reposait sur une femme comme fondatrice du collectif, fait suffisamment exceptionnel, dans le contexte du cinéma militant espagnol, pour être signalé, et abordé.

4 En plus de son caractère clandestin, pauvre, collectif, de classe et de genre, déjà mentionné, sa poétique cinématographique est également déterminée par son statut d'artiste politique, son humanisme marxiste, et par sa décision de rester en marge des partis politiques. Ce statut d'artiste politique a été inspiré par les lectures de Gramsci ; elle y assume un rôle caractérisé par l'engagement politique portant sur la réalité sociale et une implication active dans la vie pratique. En ce qui concerne les partis politiques, elle a, à partir des années soixante-dix, cultivé une distance par rapport à eux. Cette posture de détachement était, toutefois, un terrain ambivalent. En effet, cela supposait une absence de soutien économique et logistique pour son cinéma, mais cela lui donnait, en retour, une possibilité d'action, à travers le cinéma, sans devoir se soumettre aux directives, plus ou moins explicites, de tel ou tel parti politique. Finalement, sa poétique cinématographique est également caractérisée par une constante interdisciplinarité, fruit de ses divers intérêts, parmi lesquels la peinture, la littérature et la musique. À cela s'ajoute un riche univers thématique, caractérisé par une double lutte – anti-franquiste et de classes – qui se manifeste dans trois centres d'intérêt spécifiques apparaissant de manière récurrente dans ses films : l'Espagne, l'éducation et les femmes.

5 Le troisième chapitre de cette étude se propose d'étudier la formation qui a conduit à la trajectoire professionnelle de Lumbreras. Cet itinéraire riche et complexe lui a conféré une indéniable expertise technico-expressive, ainsi qu'une base politique, sociale et culturelle, nécessaires à la mise en place de son expérience cinématographique ultérieure. Dans ce chapitre, nous analysons d'abord sa formation académique dans le domaine de l'éducation à Cuenca et celle des beaux-arts à Valence et Madrid, dans les années cinquante. Sa formation dans le domaine de l'éducation et des arts est particulièrement importante, car elle se manifeste dans ses films de manière évidente. D'une part, elle construit souvent un discours très didactique et, d'autre part, elle introduit, dans ses films, des expérimentations formelles basées sur ses connaissances artistiques. Par la suite, dans ce chapitre, nous décrivons également sa formation cinématographique à l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* de Madrid entre 1959 et 1962, où elle a été l'une des premières femmes à s'inscrire dans le cursus de direction. En ce qui concerne son séjour formatif et professionnel en Italie, entre 1962 et 1969, il comporte différentes phases. D'abord, nous analysons sa formation cinématographique au *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Rome entre 1962 et 1964, ainsi que son travail à la télévision italienne (RAI) et comme assistante de réalisation de différents cinéastes tels que Nanni Loy, Federico Fellini et Gillo Pontecorvo, entre 1966 à 1969. Ce troisième chapitre est également consacré à l'étude des influences directes d'Helena Lumbreras en Italie, parmi lesquelles celles de Pier Paolo Pasolini, de Sandra Mangini, d'Amelia Rosselli, de Pio Baldelli ou encore de Cesare Zavattini. Finalement, nous analysons en détail son film de fin d'études, *España* (1964), qui est un portrait de l'Espagne du franquisme, fait depuis l'étranger, et réalisé



au *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Il s'agit d'un matériel inédit, encore non dévoilé, et qui permet de compléter la filmographie de la cinéaste.

6 Le quatrième chapitre est dédié à la description du retour de Lumbreras en Espagne et à l'analyse de ses premiers documentaires : *Spagna '68* (1968) et *El cuarto poder* (1970). Le premier, produit par *Unitelefilm*, la maison de production du parti communiste italien, documente les luttes étudiantes et ouvrières de mai 68 à Madrid et à Barcelone. Le deuxième, *El cuarto poder* (1970), financé par Pier Paolo Pasolini, selon le témoignage de la cinéaste, analyse la presse officielle et clandestine en Espagne pendant le franquisme. Le cinquième chapitre décrit la fondation du *Colectivo de Cine de Clase* et les documentaires que Lumbreras et Lisa ont faits au sein de ce collectif, avec bon nombre de collaborateurs. Le premier de ces documentaires, *El campo para el hombre* (1975), avait pour intention de dénoncer les conditions de vie dans l'Espagne rurale sous la dictature, et d'insister sur la nécessité d'une réforme agraire et d'une répartition des terres. Les deux autres films, *O todos o ninguno* (1976) et *A la vuelta del grito* (1978), documentaient les grèves et les occupations d'usines qui avaient lieu en cette période d'accroissement des conflits sociaux. Dans les chapitres centraux de cette recherche, une analyse de chacun des cinq documentaires cités, est réalisée. Chaque analyse profite de trois espaces différents. Tout d'abord, une première section est consacrée à décrire la genèse et les conditions de production de chaque film. Deuxièmement, un espace est proposé pour analyser la structure et les influences de chacun, l'accent étant mis sur la manifestation de son caractère interdisciplinaire et de ses thèmes récurrents. Troisièmement, une section est utilisée pour décrire les conditions de distribution et de projection de chaque film. Dans l'analyse desdits documentaires, on met en évidence le caractère clandestin, pauvre, collectif, de classe et de genre, que nous avons déjà mentionné comme étant déterminant dans son œuvre.

7 Ce qui est également fortement souligné, tout au long de l'analyse de ces cinq documentaires, c'est l'évolution qui s'est produite dans l'ensemble. Il y a une nette différence entre les films pour lesquels Lumbreras a collaboré avec Llorenç Soler – *Spagna '68* (1968) et *El cuarto poder* (1970) – et ceux qui ont été créés au sein du *Colectivo de Cine de Clase*, avec Mariano Lisa – *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976) y *A la vuelta del grito* (1978) – où nous assistons à une dynamique participative. Les premiers ont une approche testimoniale, et laissent au spectateur le temps de réfléchir. Les derniers sont le résultat d'une tentative collective et dé-hiérarchisée de création cinématographique, qui visait à ne pas mettre le contenu en contradiction avec la pratique. Bien que ces films-là, en raison même de la démarche fédérative qui avait présidé à leur conception, aient pu être vus comme plus libres dans leur conception et développement, ils étaient, en revanche, imprégnés d'un certain dirigisme et d'un caractère doctrinaire : tous ceux qui y participaient partageaient un point de vue similaire et il y avait finalement assez peu de place pour la contradiction. Il est ainsi facilement imaginable que des rapports de domination se soient également produits dans cette pratique collective et horizontale que Lumbreras essayait de mettre en place, fait qui est manifeste dans la place prépondérante que prennent certains leaders syndicaux dans *O todos o ninguno* (1976), tant derrière que devant la caméra. Par ailleurs, ce qui est aussi inféré de l'analyse des cinq documentaires, ce sont leurs aspects communs. Ils visaient à devenir des instruments de lutte politique, permettant d'offrir une nouvelle voie informative contraire à celle fournie par les médias officiels. Ils étaient conçus comme des armes politiques, et répondaient à l'injonction « faire du cinéma politique politiquement ». Ils étaient avant tout une action, un acte politique réalisé à travers le médium cinématographique. Par ailleurs, le refus de faire des films qui soient pur spectacle apparaissait dans une pratique de dialogue avec le public ; en effet, ils étaient utilisés, lors de leur projection, comme de véritables instruments de débat politique. Dans ce contexte-ci, ils étaient souvent mis en dialogue avec d'autres films : par exemple *O todos o ninguno* (1976) était souvent montré à côté d'un documentaire sur l'occupation d'une usine italienne, *Apollon, una fabbrica occupata* (1969), avec l'intention de faire référence à une internalisation du conflit, à un mouvement ouvrier élargi qui se reproduisait de manière similaire dans d'autres pays.



8 En lien avec cela, le travail de Lumbreras et du *Colectivo de Cine de Clase* est, tout au long de cette étude, mis en rapport avec celui d'autres cinéastes et groupes cinématographiques qui, pendant les années soixante et soixante-dix, ont questionné les modes de production cinématographique traditionnels. Lumbreras s'est inspirée, par exemple, des *cinegiornali liberi*, conçus par Cesare Zavattini, et dans lesquels le fait de filmer impliquait une action qui n'avait pas toujours besoin d'être finie ou sublimée à l'écran, puisque l'événement allait souvent au-delà du fait cinématographique et en prenait la place. Elle s'est également inspirée de groupes cinématographiques proches de la gauche extra-parlementaire italienne, tels que le *Collettivo Cinema Militante*, dans lequel les travailleurs ont eux-mêmes documenté les luttes ouvrières dont ils faisaient partie, sans délégation. C'est là une forme de production que le *Colectivo de Cine de Clase* a mise en place quelques années plus tard de manière pionnière en Espagne. Mais Lumbreras s'est également inspirée de groupes français tels que les *Groupes Medvedkine*, fondés par le cinéaste Chris Marker, dont Lumbreras avait fait la connaissance lors du Festival de Leipzig en 1968. Une autre influence palpable a été celle de collectifs de cinéma latino-américains tels que le *Grupo Cine Liberación*, ainsi que le travail du cinéaste cubain Santiago Álvarez, que Lumbreras avait également rencontré lors du Festival de Leipzig. Les films de tous ces groupes circulaient dans des contextes locaux grâce à des plateformes de distribution alternatives ; mais aussi dans des festivals internationaux de cinéma politique, comme le Festival de Leipzig, déjà mentionné, le Festival d'Oberhausen, le Festival de Solothurn ou le *Festival dei Popoli* de Florence, entre autres.

9 Ensuite, dans le sixième chapitre, « Derniers brefs tournages et retour à la peinture (1975-1995) », nous examinons la fin de la trajectoire professionnelle de Lumbreras et du *Colectivo de Cine de Clase*. Nous analysons tout d'abord les brefs registres que le Collectif a réalisés entre 1975 et 1981. Nous examinons également les collaborations que le Collectif a établies avec d'autres groupes cinématographiques en Espagne, comme la *Central del Curt*, ainsi que ses tentatives pour se joindre à d'autres groupes, tels que le *Grup de producció*. Nous décrivons également les causes de la dissolution du *Colectivo de Cine de Clase* autour de 1981, liées aux difficultés pour produire, distribuer et projeter ses films dans un contexte de démobilisation politique. Nous nous penchons également sur les conséquences qui ont rejailli sur cette pratique cinématographique radicale, menée au bout de ses possibilités, et pour laquelle il demeurerait difficile, pour ces raisons précises, de s'insérer dans le système institutionnel né en démocratie. Avec le démantèlement du mouvement ouvrier à la suite de la transition en Espagne, beaucoup ont considéré le projet cinématographique de Lumbreras comme étant vide de sens, même s'il n'était pas conçu dans un seul but antifranquiste, mais inscrit dans une visée de classe et une optique féministe. Suite à cela, dans ce chapitre, nous décrivons également le retour de Lumbreras à l'enseignement et à la peinture pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Son projet politico-cinématographique est tombé dans l'oubli pendant ces décennies. En raison de cette longue indifférence dans laquelle a sombré son œuvre, les négatifs des films ont subi les inévitables dommages du temps, et sont restés invisibles, jusqu'à leur récupération tardive, vers 2005.

10 Le septième et dernier chapitre est dédié à l'analyse de l'origine de cette récupération tardive des films de Lumbreras. L'intérêt pour son travail a resurgi dans le contexte d'une réflexion historiographique cherchant d'une part à récupérer d'autres récits de la transition, qui émergeaient des mouvements sociaux de base, mais aussi, d'autre part, à investiguer le cinéma fait par des femmes. Le travail de Lumbreras est actuellement projeté dans divers contextes, notamment dans des cercles socio-politiques locaux ; mais aussi dans des cinémathèques et musées connus au niveau international, tels que la Cinémathèque française, le *British Film Institute*, le musée *Reina Sofía*, le Centre Pompidou ou le MoMA. Même si, à présent, ses films ne sont que rarement utilisés tels qu'ils avaient été conçus à l'origine, à savoir, comme outils politiques d'action directe et accompagnés d'un débat de la même durée que le film, ils constituent, à l'heure actuelle, des documents uniques ; ce qui favorise non seulement une réflexion critique sur



l'histoire en tant que témoignage d'une époque, mais aussi sur le cinéma, sur ses modes de production et sur sa potentialité critique.

- 11 Par ailleurs, nous analysons dans ce dernier chapitre comment diverses pratiques visuelles contemporaines font référence aux images cinématographiques militantes de cette époque, parmi lesquelles celles de Lumbreras. Pour certains artistes et cinéastes actuels, ces images, loin de demeurer figées dans le passé, contribuent justement à façonner le présent en tant que modèle d'intervention cinématographique dans la réalité d'aujourd'hui. Finalement, ce dernier chapitre est également destiné à mettre par écrit les conclusions tirées de cette étude. Il se voit divisé, pour cela, en trois parties distinctes : une première visant à récapituler les aspects les plus pertinents de l'œuvre cinématographique de Lumbreras et confirmant les hypothèses avancées dans l'introduction ; une deuxième, consacré à décrire les contributions concrètes que ce travail de recherche apporte aux différentes disciplines ; et enfin une troisième énumérant les axes de recherche possibles issus de ce travail. On désire donc que la lecture de ce travail de recherche contribue non seulement à la connaissance et à la diffusion de la pratique cinématographique de Lumbreras et du *Colectivo de Cine de Clase*, mais qu'il se présente aussi comme une monographie de référence, dont de futurs chercheurs pourraient se servir pour conduire et prolonger un nouveau faisceau de recherches plus spécifiques sur son œuvre.

Pour citer cet article

Référence électronique

Elena Blázquez, « *Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase : une pratique cinématographique militante à la fin du franquisme et durant la transition en Espagne* », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 11 juillet 2020, consulté le 30 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/9627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.9627>

Auteur

Elena Blázquez

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

