Femme et cinéma pendant la Transition espagnole

Anna Maria Agulló Lorente

▶ **To cite this version:**

Anna Maria Agulló Lorente. Femme et cinéma pendant la Transition espagnole. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02940839

HAL Id: dumas-02940839

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02940839

Submitted on 16 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Femme et cinéma pendant la Transition espagnole

AGULLÓ LORENTE
Anna Maria

Sous la direction d'Olga LOBO CARBALLO

Laboratoire : ILCEA-4

UFR Langues Étrangères

Département Espagnol

Mémoire de master 2 LLCER - 60 crédits

Parcours : Études Hispaniques

Année universitaire 2019-2020

Femme et cinéma pendant la Transition espagnole

AGULLÓ LORENTE
Anna Maria

Sous la direction d'Olga LOBO CARBALLO

Laboratoire : ILCEA-4

UFR Langues Étrangères

Département Espagnol

Mémoire de master 2 LLCER - 60 crédits

Parcours : Études Hispaniques

Année universitaire 2019-2020

MOTS-CLÉS : femme, cinéma, Transition, Espagne

RÉSUMÉ

Le cinéma de la Transition espagnole est un riche témoin de la société du moment, qui commençait à se libérer des anciens dictats du franquisme. Ce travail s'est axée sur une analyse des films où la figure de la femme et de la féminité étaient les plus représentatives. L'objectif de ce travail est d'étudier la relation entre le cinéma et la femme dans le période de 1973 jusqu'à 1982. Nous nous demandons à quel point le cinéma reflète des changements par rapport à l'image de la femme et la féminité dans la société. Pour les analyses, nous nous sommes servis des critiques d'Amanda Castro et des recherches de Leslie Broyle et Anette Kuhn. Nous concluons à partir ces analyses que la fin du franquisme ne suppose pas un changement définitif, mais que ces analyses permettent des nouvelles représentations de la femme et de la féminité, ainsi que de la sexualité de la femme.

KEYWORDS : woman, cinema, Transition, Spain

ABSTRACT

The cinema of the Spanish Transition was a rich witness of the Spanish society of the moment, which was beginning to free itself from the ancient dictates of Francoism. This work is focused in an analysis of the films where the figures of the woman or femininity were the most representatives. The objective of this mémoire is to study the relationship between cinema and women in the period from 1973 to 1982. The problem is therefore: how much cinema reflects changes and the dialogue between cinema and society in relation to the image of women and femininity. Throughout this research work, we will be inspired by the analysis and criticism of author Amanda Castro and the research of Leslie Broyle and Anette Kuhn. We conclude from these analyses that the end of Francoism does not imply a definitive change, but that they allow new representations of women and femininity, as well as of women's sexuality.

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères s'adressent

à ***ma directrice de mémoire, Madame Olga Lobo, pour sa***

disponibilité, ses avis pertinents et ses encouragements,

à ***toute ma famille qui m'a inspiré pour faire ce travail et m'a donné son soutien,***

à ***tous mes amis qui ont relu mon mémoire et m'ont aidé à le corriger.***

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ……AGULLO LORENTE……

PRENOM :…….Anna Maria……

DATE : ……31/08/2020…… SIGNATURE :

Sommaire

Introduction 3

Partie 1 - Histoire 7

CHAPITRE 1. CONTEXTE HISTORIQUE 8

1.1LA IIEME REPUBLIQUE, UNE PERIODE D'ESPOIR 8

1.2.LE FRANQUISME : LA REGRESSION 12

1.3.FEMME ET TRANSITION DEMOCRATIQUE 15

CHAPITRE 2.XXE SIECLE. TRANSFORMATIONS ET REGRESSIONS 17

2.1.MOUVEMENTS FEMINISTES INTERNATIONAUX 17

2.2.MOUVEMENTS FEMINISTES ESPAGNOLS 20

CHAPITRE 3.CONCEPTS ET TYPOLOGIE DES FEMMES 25

3.1.LA QUESTION DE GENRE EVOLUE 25

3.2. MYTHE, ARCHETYPE, STEREOTYPE ET PROTOTYPE 27

3.3. LA REPRESENTATION DES CORPS DANS LE CINEMA DE LA TRANSITION 31

Partie 2 - Analyse 37

CHAPITRE 4. UNE VIE PREDETERMINEE POUR LES FEMMES: CRÍA CUERVOS (1975) 38

4.1.LA TRACE DES STEREOTYPES FRANQUISTES : CRIA CUERVOS (1975) 38

4.2.CRÍA CUERVOS (1975) 40

CHAPITRE 5. VIDA CONYUGAL SANA (1974) : LE STEREOTYPE DE LA FEMME-SOUMISE DEVIENT LA FEMME-OBJET 45

CHAPITRE 6. DESTAPE : SOUMETTRE CE QUI FAIT PEUR. LA FEMME-FATALE DANS LA TRASTIENDA (1976) 49

CHAPITRE 7.LA FEMME PROGRESSISTE PREND CONSCIENCE: ASIGNATURA PENDIENTE (1977) 53

CHAPITRE 8. HOMOSEXUALITE DANS LE CINEMA: EL DIPUTADO (1978) 59

Partie 3 –Aujourd'hui 67

Conclusion 67

CHAPITRE 9. ETAT DE LA QUESTION AUJOURD'HUI 68

Bibliographie 75

Table des matières 82

Introduction

Ce travail vise à analyser les rôles des femmes dans les films de la Transition espagnole et la façon dont les femmes y sont présentées. Cela, afin d'étudier d'éventuels nouveaux regards sur la femme en rapport avec les changements sociopolitiques de l'époque.

Nous allons étudier la relation entre le cinéma et la femme dans le période de 1973 jusqu'à 1982, qui comprend les dernières années de la dictature franquiste, la mort du dictateur (1975), l'adoption de la Constitution (1978), la première victoire socialiste (1982) et les changements socio-politiques que cela provoqua.

Au cours des années 70 s'opère un profond changement politique, économique et social en Espagne. La Transition politique, la progression sociale et l'augmentation du pouvoir d'achat ouvrent l'Espagne à une nouvelle économie et à de nouvelles idées. Les idées féministes venues des États-Unis font leur entrée en même temps que les femmes politiciennes intègrent le gouvernement, et gagnent de la place dans tous les domaines.

Au cours de cette période de transformation totale du système politique, les variations opérées au sein de la société permettent de passer d'une dictature à une démocratie. C'est à ce moment que sont rendus possibles les progrès sociaux qui se produiront dans le futur : changements démographiques, changements dans la structure sociale, évolution des valeurs et des modèles culturels. Les normes traditionnelles n'ont pas disparu pour autant ; elles se sont modifiées et adaptées aux besoins de la société de l'époque, sans se détacher cependant de la religion, des valeurs du mariage et de la famille. La sexualité, toujours associée à l'impureté, représente encore un tabou, à cause de cette idéologie catholique oppressive du franquisme. Ces évolutions seront étudiées à partir de l'analyse des films que nous avons choisis pour illustrer et témoigner de l'ouverture d'esprit générale, mais aussi des traces d'une dictature franquiste et d'un système qui ralentissait le progrès social.

La mort de Franco en novembre 1975 permet l'émergence d'une société civile qui est de plus en plus mobilisée et politisée. Cette date marque la chute d'un régime dont la désintégration était devenue évidente depuis l'attentat au président Carrero Blanco en 1973. L'Europe demandait une ouverture et un changement, et c'est ainsi que le roi d'Espagne et les partis politiques décidèrent de s'accorder pour l'avènement de la démocratie.

Les élections, l'arrivée de Suárez au gouvernement et la participation des femmes en politique, comme Dolores Ibárruri ou Belén Landáburu, en mai 1977 permirent à la société espagnole de réclamer les droits qu'on leur avait pris avec la guerre et la dictature.

Cette période de Transition favorisera un bon nombre de changements pour les années à venir qui vont bouleverser la condition de la femme: entre autres, le divorce (1981), l'indépendance économique des femmes, car le consentement du mari ne sera plus nécessaire, et, plus tard, l'avortement (1985) deviennent possibles. Cette évolution se reflète dans le cinéma de l'époque. En parallèle à une représentation de la femme traditionnelle, on commence à s'ouvrir à une nouvelle conception de la femme, indépendante et plus active dans la société, figure revendiquée par le mouvement féministe.

Afin de comprendre les enjeux de ce travail, il nous paraît ainsi nécessaire de contextualiser au préalable notre objet d'étude. Ce bref historique nous permettra de poser les jalons de la période concernée par notre mémoire. La période dans laquelle s'inscrivent les films que nous allons analyser est celle de la Transition démocratique, c'est-à-dire la période qui s'étend de 1973 à 1982, année où le Parti Socialiste gagne les élections. Le début de la Transition est daté à l'assassinat du Premier Ministre de Franco, Carrero Blanco, qui fut suivi de la mort du dictateur deux ans après et de la légalisation des partis politiques. Cette légalisation des partis politiques permet un relâchement et une certaine ouverture des mœurs et des expressions culturelles, comme le serait la musique ou le cinéma. Une première vague du féminisme va contribuer à penser une nouvelle place pour la femme. Ces changements politiques incluent aussi l'évolution des idées féministes ainsi que la création d'organisations et associations féministes en Espagne dans les années 70.

Les films de la Transition Espagnole commençaient à donner une image libérée de la société espagnole. Cependant, malgré les nouveaux thèmes et les nouvelles histoires, on continuait à remarquer une prédominance de représentations machistes (qui croient en la suprématie des hommes sur les femmes), issues de l'époque franquiste, voire avant, et qui continuaient à être de mise. La femme continue à être présentée comme une mère, mariée qui garde les enfants, comme dans *Vida conyugal sana* (1974) de Roberto Bodegas. Cependant, pendant la période de la Transition, on voit la persistance, d'un côté, d'une femme traditionnelle comme dans *Cría cuervos* (1976) de Saura, de l'autre, la naissance d'une femme-objet comme dans *La Transtienda* (1978) de Jorge Grau. Cette présentation de la femme-objet répond à une "libéralisation" dont on parlait, mais qui n'en est pas une en vérité, puisque c'est encore un regard d'une certaine masculinité. Dans ce même

moment, nous trouvons quelques films qui montrent un changement d'un autre ordre, peut-être plus onirique et symbolique, mais aussi plus profond et respectueux, quant au regard sur la femme et de la femme. Ceux-ci sont les films du cinéma métaphorique comme *Cría cuervos* de Carlos Saura (1976), qui montre encore une femme traditionnelle, mais qui est le protagoniste du film et parle de sa relation avec d'autres femmes.

Nous cherchons à analyser les reflets dans le cinéma de ces changements socio-politiques pendant la Transition espagnole. Nous cherchons à savoir aussi si l'évolution de la femme dans la société - à partir des changements évoqués- est représentée dans le cinéma. Le cinéma est pionnier, donc progressiste dans la proposition d'une image transformée de la femme, cependant nous cherchons à savoir à quel point le cinéma reflète des changements déjà existants. C'est-à-dire, nous cherchons à rendre compte du *dialogue* entre cinéma et société afin d'identifier les représentations qui montrent les changements ainsi que les limites de ces représentations.

Ainsi, nous étudierons l'évolution et modalités des transformations de la représentation de la femme par rapport à une représentation que l'on peut qualifier de " machiste " et conservatrice. Aussi, nous nous interrogeons sur l'importance de la notion même de féminité et du féminin dans les films qui racontent l'histoire d'homosexuels, transsexuels ou travestis. Nous cherchons à connaître la présentation de ces *autres féminités*, qui reflète des relations de pouvoir et de soumission, l'objectification du corps de l'homosexuel ainsi que les conséquences de la répression subie pendant la dictature, tout en produisant une mise en question de la notion de " genre ".

Pour mener à bien notre étude, nous prendrons en compte la place de la femme non seulement dans les films, en tant que personnage, mais également au moyen de l'analyse du regard féminin au travers des films réalisés par des femmes. Afin de mener à terme une analyse générale des rôles joués par les femmes dans les films de cette période, nous avons sélectionné des films qui reflètent trois moments de la situation de la femme dans la société des années de la Transition, par le biais du personnage féminin. Nous proposons dans un premier temps, des films où les personnages féminins jouent des rôles de femmes soumises, comme dans ou *Cría cuervos*(1976) de Saura. Dans un deuxième temps, des films qui montrent des femmes qui commencent à avoir une certaine conscience et un mécontentement avec leurs rôles comme dans *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci, mais aussi *Cría cuervos*. Finalement, nous proposons des films où les femmes réussissent à être indépendantes, comme dans *Gary Cooper que estás en los cielos*(1980) de

Pilar Miró et *Vámonos Bárbara*(1978) de Cecilia Bartolomé. Nous accorderons une place centrale dans notre travail à la prise de conscience de la femme en ce qui concerne son indépendance, étant donné que tous les films se caractérisent par une certaine mise en question des rôles de la part des personnages féminins. Ces films reflètent une mise en question de la féminité, étant donné que c'est à cette époque que l'on commence à présenter des hommes dont leur identité sexuel et leur rôle ne s'accordent pas, ou qui aiment les hommes, comme dans *El diputado* (1978) d'Eloy de la Iglesia ou *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda. Enfin, la masculinité des personnages féminins est représentée dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.

Les réalisateurs des films de la Transition, n'étant plus sujets à la censure, peuvent potentiellement traiter des sujets jusqu'alors tabous d'une façon plus explicite pour éventuellement faire un portrait plus réaliste de la société qu'ils scrutent avec leur regard, s'emparer ainsi des sujets comme le divorce ou encore l'homosexualité[1]. Pour cette raison, nous avons voulu parfois souligner les références que l'on faisait à l'homosexualité du début à la fin des années 70 d'un homme homosexuel dans *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernandez afin de comparer aussi l'évolution de ces représentations avec *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia.

Tout au long de ce travail de recherche, nous nous inspirerons des analyses et des critiques de l'auteur Amanda Castro et des recherches de Leslie Broyle et Anette Kuhn, entre autres, qui dans leurs livres décrivent le rôle des personnages depuis le point de vue de la caméra qui est aussi ce que le spectateur verra. La façon de raconter l'histoire, l'interaction des personnages entre eux, la façon de filmer nous informent de la mentalité qui véhicule le film. Nous nous sommes servis également du test de Bechdel, un test qui sert à mesurer l'importance des personnages principaux féminins pour l'intrigue du film et les minutes que les personnages féminins parlent entre elles autre que d'un homme.

Nous avons utilisé une méthode d'analyse basée sur les références politiques, historiques et sociologiques des chercheuses que nous avons nommées, permettant d'aider à déterminer la raison qui poussait les réalisateurs, acteurs et producteurs à raconter des histoires contemporaines au public.

Partie 1

-

Histoire

Chapitre 1: Contexte historique

Certains événements sociaux-politiques de la IIe République (1931-1939) montrent les quelques progrès atteints par des groupes progressistes en ce qui concerne la situation de la femme vis-à-vis de sa position dans la société. Les idées féministes apparaissaient en Espagne faisant écho aux mouvements internationaux, mais toujours d'une façon très timide.

Pour sa part, la dictature de Franco suppose une régression pour toute la société dans tous les domaines car les libertés se voient réduites lorsque la Guerre Civile termine et la dictature s'installe dans le pouvoir.

Lors de la mort du dictateur et tout au long de la Transition les groupes féministes demandent l'égalité de la femme, l'accès au travail et aux études supérieures. On interdisait alors aux femmes d'accéder aux postes de direction. L'autorisation du mari était nécessaire pour travailler, ainsi que pour avoir un salaire. L'article 416 du Code Civil franquiste emprisonnait ceux qui vendaient, annonçaient, divulguaient ou facilitaient l'avortement. Plus tard, la loi du 22 juillet 1961 interdisait la discrimination au travail, surtout de salaire, et on enlevait la clause de licenciement si la femme se mariait. En 1966, on permet aux femmes d'exercer en tant que juge, procureur et magistrat. Leur salaire reste géré par leurs maris jusqu'en 1981. Une certaine liberté sexuelle commence à s'installer à partir la fin des années 70 et début des années 80 lorsque les femmes peuvent prendre des contraceptifs (1978), se divorcer (1981) et avorter (1985).

La problématique de la discrimination de la femme en ce moment historique s'agit d'une réalité à niveau mondial, cependant, la spécificité de la situation en Espagne se caractérise par le passage de la dictature franquiste à la démocratie. Ceci confère à la femme et à la société en général une forte répression, et les mouvements ultérieurs à la dictature qui permettent une libération entraînent encore les tabous provoqués par la répression du franquisme. Nous nous focaliserons sur un problème qui est universel, mais qui prend une forme particulier en Espagne, donnée la situation sociopolitique espagnole spécifique.

1.1. La II^{ème} République, une période d'espoir.

Les dernières années du règne d'Alphonse XIII sous la dictature de Primo de Rivera (fondateur de la *Falange Española)* ignorent les droits, besoins et revendications des

femmes. La femme n'était pas considérée chef de famille comme l'homme que dans quelques rares et particulières situations, telles que le veuvage. De la même manière, une femme ne pouvait pas voter, ni faire partie d'une assemblée ou d'un gouvernement municipal. Parfois, des concessions étaient faites pour celles qui voulaient accéder à l'université[1]ou travailler hors de la maison. (Bozal et Flecha García, 2015)

La II[e] République est proclamée en avril 1931 et représente une tentative de modernisation de l'Espagne à l'instar des démocraties parlementaires européennes. Les rôles sociaux sont bouleversés et la femme commence à réclamer sa place. C'est à cette époque-là que les femmes obtiennent, pour la première fois dans l'histoire de l'Espagne, le droit de voter, et qu'elles occupent des postes publics ou de responsabilité. Victoria Kent est nommée Directrice générale des prisons, Margarita Nelken se présente comme députée du *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), Clara Campoamor devient juge au sein du tribunal de Justice. La Constitution Républicaine reflète les progrès significatifs qui ont été faits dans le domaine des droits des femmes. En effet, on a réussi à mettre en place une certaine égalité de sexes, des droits civils et du travail (Art. 33 de la Ley del 28 de junio, 1932), l'interdiction de la discrimination (Art 36. Ley del 28 de junio, 1932), le suffrage actif et passif (Art. 36 de la Constitución española, 1931), ainsi que la légalisation du divorce (Art 43 de la Ley del 2 de Marzo, 1932) et du mariage civil (Art. 1 de la Ley del 28 de junio, 1932).

Auparavant, on déplorait l'inexistence d'une loi du divorce, et même si les partis républicains ne proposaient pas de réformes "féministes" dans leur programme électoral, des groupes comme *Agrupación Unión Republicana Femenina* sont créés en 1930 à cette fin. Le droit de divorce, proclamé le 2 mars 1932 et le droit de vote pour les femmes, proclamé le 1 octobre dans l'Article 34 de la Constitution (1933), suscitèrent des débats moraux très polémiques. Certaines femmes socialistes comme Margarita Nelken ou María Martínez Sierra insistèrent ainsi sur le danger que représentait une interprétation incorrecte du "suffrage universel" dans la mesure où les femmes conservatrices défendaient principalement les valeurs de l'église catholique et votaient comme leurs maris.

Les exigences démocratiques de la population de l'époque étaient principalement portées par les groupes radicaux, comme les anarchistes, qui considéraient la femme

1

"En el curso1887-1888, se matricularan Ángela Carraffa de Nava y Matilde PadrósRubió en la Facultad de Filosofía y Letras, estudiantes que llegaron a finalizar no solo la licenciatura sino también el doctorado" (Bozal et Flecha Garcia, 2015)

comme l'égale de l'homme et poussaient les femmes à continuer la révolution. La légalisation des moyens de contraception était une des idées soutenues par les socialistes. Cependant, la libération de la femme au foyer et la lutte des femmes progressistes contre les "obligations féminines " étaient fortement combattues par le secteur le plus conservateur.

Les partis politiques de droite, conservateurs, et l'église catholique avaient quant à eux des avis différents sur la femme, et étaient opposés aux modifications apportées à la loi par le gouvernement républicain. Ils essayaient de maintenir les femmes dans les rôles qui leurs étaient réservés par la tradition et de leur inculquer ce que l'on considérait être leur mission. Ces organisations étaient *Acción Católica* la *Juventud Católica Femenina* et la *Juventud Agrícola Católica Femenina,* toutes deux organisées par des hommes.

Le 28 juin 1931 Manuel Azaña est élu président et en décembre les *Cortes* adoptent la Constitution Républicaine, tout en installant des politiques amorcées par la *República*: souveraineté populaire, suffrage masculin et féminin, laïcité de l'état et droits individuels et sociaux.

Au *Bienio Reformista*, Manuel Azaña devint président de l'état dans un gouvernement de coalition entre républicains de gauche et socialistes. La II République espagnole pourrait être considérée comme la matérialisation des idées des progressistes de l'époque. Niceto Alcalá Zamora sera ensuite le président de la II République. Des élections ont lieu le 23 avril 1933. Le *Partido Radical* de Lerroux remporte le plus grand nombre de votes, grâce aux votes conservateurs des zones rurales et des femmes, qui votaient pour la première fois dans l'Histoire de l'Espagne. En 1933 l'Espagne compte quinze mille électeurs, dont presque huit mille étaient des femmes. Leur participation ou non au vote et leurs choix de partis était donc décisifs pour les candidats électoraux.

De nouvelles élections sont organisées le 19 novembre 1933. Elles sont remportées par la *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA), supposant la défaite des partis revendiquant les idées féministes, qui montre l'ascèse lente des groupes conservateurs grâce aux votes des femmes, des paysans et de la classe moyenne catholique. Ainsi, la II République ne peut être considérée comme revendicatrice des idées féministes que dans le cas particulier de la victoire pour l'accès des femmes à la politique. En effet, les enjeux électoraux étaient importants car, généralement, les femmes espagnoles des années 30 n'avaient ni accès à la politique, ni aux études, ni étaient habituées à exprimer ses idéaux politiques (dans la plupart des idéaux conservateurs) par le biais d'une votation.

Une minorité de femmes voulaient cependant faire partie des partis politiques comme l'*Unión Republicana Femenina* fondée en 1931 par Clara Campoamor. Victoria Kent faisait partie du *Comité de Mujeres Antifascistas* que Dolores Ibárruri avait créé, ainsi que du premier congrès mondial des femmes contre la guerre et le fascisme le 8 août 1934. La revue *Mujeres Libres* était le principal outil de ce comité pour convaincre les femmes et leur faire prendre conscience de leur situation.

Grâce à ce travail de réflexion sur les questions de la femme et de divulgation de ces idées par les groupes restreints suscités, les femmes politiques arrivent progressivement tout au long de la II République à faire entendre leurs opinions et leurs intérêts, ainsi qu'à faire partie d'une façon plus active de la société. Cependant pendant la Guerre Civile, les opinions se radicalisent chez les femmes de gauche et deviennent contraires aux réformes craignant donner ce pouvoir aux femmes nationalistes. Clara Campoamor et Victoria Kent étaient ainsi de l'avis que les femmes devraient seulement avoir le droit de vote que lorsqu'elles étaient engagées dans la cause féministe.

Avant la guerre, les femmes anarchistes se battaient pour l'accès aux moyens de contraception ainsi que pour le droit à l'avortement. Ces deux revendications ne seront entérinées qu'en novembre 1936. Ces réformes ne purent s'appliquer cependant que dans les territoires républicains.

Pendant la guerre, les hommes sont envoyés au front. Aussi les femmes vont les remplacer dans toutes les tâches qu'ils accomplissaient: elles commencent ainsi à travailler dans les usines, dans des institutions, des organisations, et vont aussi soigner les malades et confectionner des uniformes.

Le droit des femmes à maîtriser leur sexualité et fécondité est une revendication majeure des féministes au début de la guerre. L'image de la femme qui travaille se répandit dans tous les domaines de la société et devint un outil de propagande et d'aide à la cause politique. Des regroupements de femmes se forment aussi à ce moment-là. Des femmes s'engagent au début de la guerre dans le domaine militaire en tant que *milicianas*, dans les grandes villes comme Madrid ou Barcelone, et participent à la propagande politique. Elles restaient à l'arrière-plan et étaient organisées en groupes anarchistes et communistes parmi lesquels il y avait souvent des rivalités. Elles aidaient les soldats en leur apportant des soins et des produits (aliments, médicaments, armes…).

Dans ce contexte de réformes légales (souveraineté populaire, suffrage masculin et féminin, laïcité de l'état et droits individuels et sociaux), sociales et économiques, les groupes les plus puissants de la société et par conséquent les plus affectés, confabulent contre le nouveau gouvernement. La Droite et la Gauche espagnoles étant en violent conflit, des disputes et des révoltes éclatent entre les deux groupes. Le gouvernement était incapable de contrôler l'agressivité des grèves des anarchistes qui trouvaient les réformes insuffisantes. Ces manifestations provoquent une hostilité qui mènera à la démission du gouvernement en 1936, à un u soulèvement militaire et la guerre.

La république signifia une période d'espoir surtout avec l'explosion de la guerre, Le mouvement républicain luttait contre les partis conservateurs et l'armée. Pendant trois ans les républicains essayaient de défendre la loi et les progrès que l'on avait atteints.

1.2. Le Franquisme : la régression

À partir de 1939, les idées fascistes s'imposèrent au peuple opprimé par la terreur et la misère, jusqu'à peu avant la mort du dictateur. Dès le 1er Janvier 39 les espagnols sont contraints de déclarer leur situation. Les femmes doivent ainsi fournir aux autorités le nom de leur mari, sa profession, son lieu de travail, déclarer son salaire et donner leur nombre d'enfants. Il leur était interdit de travailler comme ouvrières, sauf si elles avaient le statut de chef de famille. C'est-à-dire seulement si leur mari se trouvait dans l'incapacité de tenir ce rôle à cause d'une maladie, si elles étaient séparées, si elles étaient jeunes filles, si elles n'avaient pas les moyens ou si elles avaient un diplôme qui leur permettait de travailler. Le reste de femmes devait se consacrer à la tâche de femme de ménage et de mère. La difficulté de l'accès au travail produisait de nombreuses femmes se prostituaient pour assurer leur subsistance et celle de leurs familles. Les femmes n'étaient pas censées travailler : elles devaient s'occuper des enfants, de la maison et aller à la messe, conformément à l'idéologie du national-catholicisme que Primo de Rivera avait créée et que Franco soutiendra et installera dès le moment où il devient chef de l'état. Au sein de cette idéologie, les femmes étaient considérées comme inférieures politiquement et socialement. Aucun progrès atteint dans le passé fera partie dorénavant de la vie politique des citoyens en Espagne et encore moins dans le cas des femmes.

La réclusion que les mœurs du national-catholicisme impliquaient chez les femmes (maternité et soin de la maison, de la famille et du mari), les empêchait d'être indépendantes juridiquement et économiquement. Le divorce était interdit et bien entendu,

la liberté sexuelle et l'avortement l'étaient aussi car leur corps était consacré à la reproduction. Le rôle attribué à la femme était celui de la femme du guerrier, celui de la mère selon le modèle de la Vierge Marie. Tous les actes et comportements de la femme étaient contrôlés et dictés par l'état, y compris la façon de s'habiller, de parler, d'agir envers ses enfants, son mari, etc.

La *Sección Femenina* de la *Falange Española Tradicionalista (FET)* et des *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS)*, créées avant la guerre à Madrid en 1934, se développa dans toute l'Espagne. Les femmes de gauche comme de droite étaient associées dans des groupes spécifiques au sein de bases militaires selon leur âge.

La *Sección Femenina* était dirigée par Pilar Primo de Rivera, la sœur du dictateur José Antonio Primo de Rivera. Comme l'explique Gallego Méndez dans *Mujer, Falange y Franquismo* (1983), elle formait les jeunes filles conformément aux valeurs et à la morale chrétiennes. On leur inculquait la dépendance de la femme envers l'homme, et l'on mettait en valeur le fait d'être mère, femme au foyer et éducatrice des futurs enfants. Les femmes de moins de trente-cinq ans devaient aller en cours pendant six mois, six heures par jour afin d'y recevoir des leçons de national-syndicalisme, deux mois d'école pour les femmes au foyer et trois mois d'assistance sociale dans des hôpitaux, cantines infantiles, et cours de sports. Toutes les femmes qui voulaient obtenir un diplôme universitaire, un passeport, un permis de conduire ou qui voulaient simplement travailler sans être mariées, devaient passer une période au *Servicio Social* afin d'obtenir le diplôme qui leur permettait d'y accéder (Ramos, 1993).

Cette organisation était consacrée aux femmes, car elle devait amender les femmes de gauche et les éduquer dans les valeurs catholiques et fascistes d'obéissance, d'abnégation et de maternité. Au sujet de la maternité, la *Sección Femenina* enseignait, aux femmes, entre autres, que l'on avait besoin d'elles pour repeupler l'Espagne et leur demandait d'être obéissantes avec leurs maris, qui allaient les protéger et leur permettre d'avoir des enfants.

La devise de la *Falange* était : *hogar, trabajo, familia y sindicato* (foyer, travail, famille et syndicat). En leur faisant croire qu'il s'agissait d'une réalisation personnelle, de l'accomplissement de leur rêve de devenir mère, l'état réduisit alors leurs besoins, projets et souhaits. Bien entendu, elles devaient adorer Dieu, la Vierge Marie, l'État et leur mari. Ce qui était une façon très utile et très sexiste d'éviter les questionnements en imposant des rôles sociaux et en inculquant aux femmes la culpabilité si elles ne les acceptaient pas. Dès

l'enfance, les filles avaient une éducation tout à fait différente de celle des hommes : religion, entretien de la maison, comptabilité, langues, etc.

En 1939 dans les petits villages est arrivé le Service Social, où *La Hermandad de la Mujer y el Campo* ainsi que les *Divulgadoras Rurales Sanitario Sociales* se déplaçaient et s'organisaient afin d'aider dans les tâches agricoles, pour enseigner quelques éléments basiques d'hygiène et pour alphabétiser la population, en même temps que se déroulait la propagande politique. Les filles de familles fascistes participaient à l'*Auxilio Social*, dans le but d'aider les malades et les pauvres (républicains, pour la plupart) et d'inculquer les idéaux franquistes aux services sociaux de l'État.

Le mariage civil, le divorce, le suffrage universel et toutes les idées féministes sont à nouveau interdits par le rétablissement de la loi avant 1932. Ce code civil sanctionnait les femmes travaillant hors de la maison, en protégeant les valeurs traditionnelles de la famille.

La seule forme de résistance féminine organisée que nous avons constatée est une formation associative reconnue au début du franquisme appelée l'*Asociación de Mujeres Antifascistas*, du Parti Communiste, qui travaillait pour l'entraide et la solidarité des femmes de prisonniers. Cependant de façon spontanée les femmes demandaient aussi leur place dans les espaces publiques, comme le dit Mary Nash avec le terme "résistance quotidienne". Claudia Cabrero parle d'une organisation dans ces manifestations, mais auxquelles on ne donnait pas d'importance. Maria Dolores Cabrero dans Ramos (1993) dit:

> Son incontables las protestas que durante el primer período del franquismo protagonizaron las mujeres, a pesar de su importancia, la historiografía tradicional siempre las ha considerado como formas de protesta carentes de organización y proyecto, lo que sin ninguna duda les ha restado el protagonismo social que merecían,negando automáticamente su carácter político (Ramos, 1993).

Malgré quelques efforts comme celui des femmes ouvrières qui s'organisaient dans *Comisiones Obreras*, syndicat où la participation des femmes à la lutte organisée augmentait, le féminisme est donc oublié en Espagne pendant presque trente ans. Le régime s'impose et se maintient au pouvoir pendant plusieurs générations ; les idées sur le rôle que doit jouer la femme se maintiennent également. Il faudra attendre la mort du dictateur pour commencer à entendre plus clairement des voix de l'opposition.

1.3. Femme et Transition démocratique.

À partir des années 50 et 60, la puissance idéologique du régime se normalise, la répression dictatoriale décroît, laissant place à une certaine tolérance, mais qui ne contemple pas la situation de la femme. Étant donné que la femme était encore et toujours sous la tutelle de son mari ou celle d'un homme de sa famille, l'accord et la signature de celui-ci lui étaient systématiquement nécessaires si elle voulait exercer un métier, se former dans des études, ou même vendre, acheter, ou avoir accès au compte joint.

Comme nous l'avons dit, cet ancien *Código Civil* repris par le franquisme comparait les femmes aux malades mentaux et aux enfants (Roca i Girona, 1996). D'après celui-ci, le mari avait l'obligation de protéger son épouse. Les femmes atteignaient leur majorité d'âge à vingt-cinq ans, les hommes à vingt et un ans. Elles étaient élevées dans des valeurs de virginité, de mariage, de soumission, d'honneur et de maternité.

On observe une double moral. Lorsqu'une femme commettait un adultère, elle allait en prison. Dans le cas des hommes, il fallait démontrer au préalable qu'il entretenait une relation avec une femme dans une autre maison.

En ce qui concerne les femmes dans le monde du travail, le taux d'activité féminine s'éleva à 21% en 1960, même si l'autorisation de leur mari leur était encore nécessaire pour travailler, ainsi que pour avoir un salaire. En plus, une différence dans le salaire était très commune entre hommes et femmes, en plus des difficultés auxquelles elles devaient faire face pour avoir un travail. Cependant, nous constatons des petites avancées, une certaine égalité est possible, étant donné que la loi du 22 juillet 1961 interdisait la discrimination au travail.

En 1966, lorsque la rigidité de la dictature s'affaiblit, les femmes ont de plus en plus l'accès au monde du travail. On permet enfin aux femmes d'exercer en tant que juge, procureur et magistrat. Leur salaire cependant reste géré par leurs maris jusqu'en 1981. Malgré la loi contre la discrimination, nous observons une nette inégalité salariale en ce qui concerne les femmes qui exerçaient des professions propres à l'homme, car elles ne touchaient que 70% du salaire consacré à ce poste (Izquierdo, 2014).

Nous constatons que les possibles progrès économiques, politiques et sociaux qui avaient été instaurés pendant la II République sont effacés par le franquisme, qui reprend des lois inégales en ce qui concerne le mariage, le travail et la sexualité. La puissance idéologique du régime franquiste s'affaiblit provoquant une prise de conscience des libertés

dans la société. À partir des années 60 une aperture économique est possible grâce au tourisme. Des nouveaux droits sont instaurés, parmi lesquelles l'accès à certains postes pour les femmes (Izquierdo, 2014). Néanmoins, les inégalités entre les hommes et les femmes en tant que citoyens perdureront cependant longtemps.

Chapitre 2 : XXe siècle. Transformations et régressions

2.1. Mouvements féministes internationaux.

La première vague du féminisme est celle qui surgit pendant la Révolution Française. L'esprit politique du Siècle des Lumières revendique l'égalité entre tous les citoyens sans considération de leur classe, de leur statut social ou de leur sexe. L'objectif de la Révolution Française était d'atteindre une égalité juridique, des libertés et des droits politiques. Or celle-ci ne concerna de fait pas les femmes. Au XVIIIème siècle, Mary Wollstonecraft écrit dans la *Défense des droits de la femme* (1792) que la seule façon d'en finir avec la soumission des femmes était de leur donner les mêmes possibilités d'accès à l'éducation, ainsi qu'une compensation économique leur permettant de travailler de façon rémunérée. De son côté, Olympe de Gouge exige en France le droit de vote pour les femmes dans *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* en 1791.

Cependant, le Code Civil de Napoléon en 1804 restreint les femmes au domaine domestique, les soumet légalement aux hommes et leur interdit de se former, d'avorter ou d'être en situation d'adultère, tout cela étant considéré comme des délits. Au XIX^{e} siècle, le marxisme et le socialisme prennent en compte la situation de la femme et militent pour son intégration législative et son indépendance économique, sans faire de différence de classe sociale. D'une part, la tendance " progressiste ", révolutionnaire, d'autre part la réticence conservatrice.

La deuxième vague féministe se caractérise par le combat pour obtenir le droit de vote. À la même époque, les philosophes comme Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard ou Nietzsche propageaient des théories misogynes en Europe. Aux États-Unis les femmes commençaient à réclamer le droit de vote. Les femmes voulaient être intégrées à la vie politique et sociale. En 1848, elles sont enfin reconnues comme des citoyennes par la Déclaration de *Séneca Falls*. Les suffragettes estimaient l'éducation indispensable pour les femmes, car cela leur permettait de connaître leurs droits et de les demander. Ce n'est qu'en 1928, que les femmes obtiennent enfin le droit de vote au Royaume Uni. Depuis la Première guerre mondiale, les femmes participaient à l'activité économique, car elles remplaçaient les hommes aux usines, entre autres, et c'est ainsi qu'elles gagnèrent petit à petit leur place. (Ramos, 1993)

Après la Seconde Guerre Mondiale, les hommes étant de retour dans les usines et sur leurs autres lieux de travail, on n'a plus besoin des femmes comme main-d'œuvre. Elles

doivent donc retourner dans leurs foyers et reprendre leur vie de mères de famille. Cependant, à ce moment-là, les femmes commencent à tirer leurs propres conclusions. Simone de Beauvoir, notamment, réfléchit au rôle qu'elles avaient joué dans la société. Dans *Le deuxième sexe*, écrit en 1949, elle s'attaque ainsi à l'idée " biologique " défendue tout au long de l'histoire, selon laquelle la femme doit être mère, car c'est sa nature.

Dans les années 60 et 70 la troisième vague de féminisme se développe principalement aux États-Unis où l'imposition du rôle de mère, d'épouse et de femme de ménage n'était pas satisfaisante pour les femmes; celles-ci voulaient choisir leur parcours de vie dans le domaine professionnel et non pas seulement familial. C'est en 1966 que l'Organisation Nationale des Femmes, *National Organisation of Women,* (NOW) qui offrait aux femmes la possibilité de concilier leurs vies entre travail et vie domestique, est fondée.

Deux points de vue cohabitent en ce qui concerne la situation de la femme chez les féministes à cette époque-là: une conception plus ou moins radicale envers les hommes.

Le féminisme progressiste dénonce les inégalités entre les deux sexes et propose des réformes politiques afin de les faire disparaître et d'inclure les femmes dans tous les métiers, publics ou privés. Cependant, les progressistes ne dénoncent pas l'oppression ou l'exploitation des femmes comme le font les tenantes du féminisme radical. Celui-ci émerge en 1970 et accuse la société de maintenir le modèle patriarcal.

La troisième vague du féminisme surgit à la fin des années 70 dans les cercles de gauche de culture alternative. Dans ce contexte est créé le " Mouvement de Libération des femmes ", composé de femmes mécontentes du rôle qui leur est imposé par le système. Celles-ci décident de se séparer des hommes afin de s'organiser de façon autonome, ce qui créa de nouvelles séparations entre les féministes radicales, les politiques et les autres féministes. Pour les femmes politiques, le féminisme est lié à la gauche, tandis que l'oppression vient du capitalisme ; pour les féministes radicales, le féminisme ne doit pas être une fraction de la gauche, car cette dernière est dirigée par des hommes. (Ramos, 1993)

Selon le dictionnaire Larousse (2020), l'adjectif "féministe" désigne par extension les personnes qui avaient des opinions proches de ces théories, des partisans du mouvement pour l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société. Le féminisme radical aux États-Unis devient un féminisme culturel. D'un côté, ce féminisme radical lutte contre l'imposition de genres sexuels et sociaux et de l'autre, le féminisme

culturel se focalise sur la différence, c'est-à-dire sur l'idée que les femmes n'ont pas à chercher à être égales aux hommes car elles sont différentes, voire meilleures. Elles défendent le principe féminin.

Dans les années 80 les conservateurs ont ensuite essayé de ralentir et reléguer le féminisme au second plan. Tandis que d'un côté on propose un modèle conservateur, de l'autre, le féminisme radical s'impose en politique en réclamant des quotas et une discrimination positive dans les entreprises privées et dans les métiers publics. Cela était devenu possible grâce à la visibilité que ces groupes avaient gagnée et aux raisons qu'ils avaient de dénoncer la situation professionnelle de la femme à l'époque. Des associations et des organisations d'entraide pour les femmes sont créées et commencent à être subventionnées à partir des années 80. La femme, la sexualité, les genres et les rôles sociaux deviennent des sujets d'étude et de recherche dans les universités.

Certains auteurs, comme Mónica Threlfall ou Pamela Beth Radcliff (Martínez, 2009), pensent ainsi qu'il serait pertinent d'intégrer l'impact et l'influence du mouvement féministe à l'étude de cette période, ainsi que ses protagonistes, qui avaient été longtemps oubliées par les spécialistes des mouvements sociaux de l'époque comme Foweraker ou Fishman.

2.2. Mouvements féministes espagnols

Nous avons vu que dans le paradigme international, au cours de ce dernier siècle, les femmes ont développé une conscience de rôle et de sexe, ainsi qu'elles ont réclamé le mariage civil, le divorce, le droit de vote et l'avortement. L'idée que ce ne sont pas des privilèges pour lesquels les femmes doivent se battre, mais des droits que toutes les sociétés démocratiques se doivent de respecter et d'appliquer, se répand. De la même façon, se développe l'idée que l'on ne peut pas imposer des rôles ou des identités sexuelles dans une société dite démocratique. Ce qui caractérise la spécificité des mouvements féministes espagnols c'est qu'ils sont étroitement liés aux grands changements politiques à ce moment-là; le passage d'une dictature à une démocratie, qui était une véritable transition idéologique et politique dont l'enjeu était d'amener des progrès sociaux.

À partir des années 60 des rencontres et organisations des femmes commencent à se produire (au début clandestins). Temma Kaplan, explique à propos des mouvements féministes des années 50 et 60:

> Les femmes espagnoles de toutes les catégories sociales s'associaient dans le Service Social de la Section Féminine ou dans l'*Asociación de Amas de casa.* Ces associations étaient devenues les centres d'organisation des femmes dans les quartiers populaires au moment des manifestations clandestines des années 70. (Martinez, 2009)

C'est ainsi qu'en 1966 est créé le MDM Mo*vimiento Democrático de Mujeres,* la seule association qui a eu une certaine influence chez les femmes, selon Kaplan dans Martinez (2009). La mobilisation sociale des femmes supposa donc, selon Kaplan dans Martinez (2009) la création de nouvelles organisations démocratiques de lutte pendant la Transition. Par le biais de grèves organisées et les associations de voisins on parvenait à convoquer des manifestations et à revendiquer des améliorations en éducation ou en santé. Le MDM permit l'apparition du mouvement féministe en Espagne au début des années 70 et son développement pendant la deuxième partie des années 70.Le féminisme n'est donc pas, d'après Arriero (2016), apparu d'une façon spontanée après la mort de Franco; bien au contraire, il existait déjà dans la mentalité des femmes de l'époque. La maternité, la sexualité féminine, la contraception et le travail devinrent des sujets répandus chez les féministes et de plus en plus présents chez les autres femmes.

Aujourd'hui nous pouvons dire que le féminisme à ses débuts était un mouvement exclusivement porté par de femmes. Pour en arriver là, les femmes ont dû constamment dénoncer et critiquer les abus qu'elles subissaient au travail, l'image, le rôle, ou même de la personnalité qu'on leur assignait.

Au Royaume-Uni et aux États-Unis le mouvement féministe était déjà organisé et faisait partie de la vie quotidienne de la population au XIXe siècle. En Espagne, par contre, il n'existait pas encore à cette époque de vraie discussion en ce qui concerne les questions féministes, il n'y avait pas encore eu de prise de conscience ni de propositions pour faire évoluer la loi. C'est au début du XXe siècle que le féminisme commence à se développer, particulièrement pour les nouvelles générations ainsi que pour les femmes politiques de l'époque: ce mouvement, la première vague féministe, les a aidées à se reconnaître et à s'organiser pour lutter ensemble, ainsi que l'explique María Milagros Rivera (1989).

L'arrivée du féminisme en Espagne est donc tardive et intermittente. En 1914 le droit de vote pour les femmes est reconnu dans la Constitution, mais comme nous l'avons vu, elles ne votent effectivement qu'en 1931, quand les politiques progressistes des partis de gauche facilitent l'éducation publique. Dans les années 30 presque toutes les démocraties de l'Europe et d'Amérique ont accordé le droit de vote aux femmes. Cette

première vague se caractérise par la revendication des droits politiques dont l'amorce a été enterrée comme beaucoup d'autres progrès sociaux après la Seconde Guerre Mondiale. Les idées portées par ce mouvement faisaient également partie des revendications des plus jeunes. Ceux-ci avaient en effet de l'espoir. Il leur semblait nécessaire de travailler à une véritable démocratie de façon inclusive, tout en la transformant pour permettre le débat démocratique. Cependant, la situation de l'Espagne restait bien différente de celle des autres pays d'Europe ou des États-Unis, qui étaient déjà des démocraties depuis longtemps. On appelle ce mouvement social qui émerge au XXème siècle simultanément dans divers pays le "féminisme de la deuxième vague". (Augustin, 2003).

Dans le domaine politique et économique de la Transition, les progrès permettent aux femmes de travailler et ainsi d'être indépendantes. L'égalité devant la loi était l'une des premières revendications lors de l'instauration de la démocratie.

En ce qui concerne les progrès dans le domaine des droits civils, citons la dérogation de la "licence maritale": grâce à celle-ci les femmes n'ont désormais plus besoin de demander à leur mari leur autorisation ni d'être représentées dans tous les aspects de leur vie. De la même façon, tous les articles de loi reposant sur l'idée que les femmes sont subordonnées aux hommes sont supprimés. L'âge de la majorité est fixé à vingt-et-un ans pour les deux sexes. Par ailleurs, les centres éducatifs, publics ou privés, qui jouaient auparavant un rôle important dans le contrôle des femmes via la religion, sont émancipés de l'église. Les droits politiques également sont modifiés, avec l'instauration de la liberté d'association, de réunion, d'expression, de grève et de légalisation des partis d'opposition. Les femmes revendiquent en outre le droit à l'éducation et au travail. (Ramos, 1993)

L'inégalité des sexes devant la loi pousse les femmes à s'organiser dans le domaine universitaire (auquel adhéreront des femmes de toutes les classes sociales et niveaux éducatifs). Vers la fin de l'année 1975, nous pouvons désormais parler de "féminisme espagnol". Peu à peu, on reconnaît aux femmes le droit à une sexualité "libre", le droit à contrôler leur natalité et à recourir à l'avortement (1985). Le droit au mariage civil et le droit au divorce sont aussi promulgués.

Le mouvement fait, en effet, de plus en plus d'adeptes, qui organisent des manifestations devant des usines, dans des universités ou des quartiers populaires. Un grand nombre de femmes commencent leur carrière politique au sein de ces organisations. D'autres, qui sont mères, demandent des aides familiales à l'état et la création de crèches. Il s'agit là d'une rupture avec le modèle traditionnel, dans la mesure où les femmes veulent

donner la priorité à leur carrière professionnelle, comme les hommes l'avaient toujours fait. (Ramos, 1993)

Pour ces femmes, dont le niveau d'instruction était plus élevé que celui de leurs mères, la vie professionnelle se cumule à leur vie de mère, et certaines d'entre elles finissent par quitter leur travail. Quant à celles qui se lancèrent dans un travail rémunéré, elles sentent qu'il n'y avait d'égalité hommes-femmes ni dans les moyens et la manière de traiter les travailleurs ni dans les salaires. De plus, les probabilités et possibilités pour une femme d'obtenir un poste à responsabilités au sein d'une entreprise étaient incomparablement inférieures à celles d'un homme. Aussi les employées ont commencé à se réunir de façon spontanée pour parler entre elles en tant qu'amies ou collègues de travail, échanger des opinions et débattre autour de certains manifestes produits en France, en Italie, en Angleterre ou aux États-Unis. Cependant, l'inégalité salariale, comme beaucoup d'autres inégalités, ne faisaient pas partie des préoccupations politiques de la société de l'époque, ni de l'agenda des partis politiques, car on les trouvait "secondaires". (Ramos, 1993)

C'est dans ce contexte que l'Organisation des Nations Unies (ONU) déclara l'année 1975 "Année Internationale de la Femme", et entreprit d'étudier la situation des femmes dans le monde. Les féministes profitent de cette célébration pour dénoncer le retard de l'Espagne dans le domaine des droits au travail pour les femmes. Le statut social féminin était en dessous de celui de l'homme, les femmes avaient moins de libertés et de droits que les hommes.

En Espagne, les jeunes filles avaient pris conscience de leur condition, et savaient qu'elles avaient des libertés à réclamer et qu'elles avaient le droit de le faire. Les femmes deviennent visibles ensemble, et peuvent enfin, après des années d'inexistence, proposer des changements et des réformes légales dans un langage et une situation qu'elles maîtrisent.

Après la mort de Franco en 1975, des Journées pour la Femme sont organisées dans toutes les grandes villes d'Espagne au cours desquelles sont organisées des conférences sur la société, l'éducation, la famille, le travail et les quartiers sur les mouvements féministes et la situation de la femme. Dans ces conférences, les féministes s'interrogeaient quant à la répercussion politique que pouvait avoir un groupe indépendant sans idéologie politique, car on avait besoin d'un groupe qui guide les revendications sociales tout en évitant la

discrimination légale, familiale, sexuelle ou au travail. La lutte des femmes n'est pas une lutte contre les hommes, mais une lutte contre la soumission et l'inégalité. (Ramos, 1993)

On distingue différents courants féministes à cette époque: le féminisme radical, le féminisme socialiste et un groupe anarchiste, indépendant de tout parti politique.

Le féminisme socialiste, lié aux mouvements politiques, aux luttes sociales de l'époque et aux partis de gauche, englobe des groupes tels que *Movimiento Democrático de Mujeres,* relié au *Partido Comunista Espagnol,* l'*Asociación Democrática de la Mujer,* liée au *Partido del Trabajo*, ou l'*Unión por la Liberación de la Mujer* liée à l'*Organización Revolucionaria de Trabajadores.*

Le féminisme radical est formé par des femmes indépendantes de tout parti politique. Elles pratiquaient le militantisme uniquement dans des groupes féministes car elles considéraient qu'il s'agissait d'une alternative politique globale. Comme exemple de féminisme radical le groupe LAMAR (*Lucha Antiautoritaria de Mujeres Antipatriarcales Revolucionarias* à Barcelone et "Terra" à Valence.

Le dernier groupe féministe, quant à lui, n'était pas spécialement lié à un parti politique, mais admettait le double militantisme, c'est-à-dire qu'il acceptait les femmes qui voulaient faire partie de ce groupe tout en militant aussi au sein d'un parti politique. Les femmes qui voulaient en faire partie, conciliaient les deux extrêmes, comme le *Frente de Liberación de la Mujer* à Madrid, le groupe ANCHE (*Asociación de Comunicación Humana y Ecología).*

À partir de 1976, ces groupes féministes ainsi que les femmes qui avaient conscience de leur situation et partageaient au moins quelques-unes de leurs idées se sont coordonnés afin de créer la *Plataforma Unitaria de Movilización* à travers le Secrétariat d'Organisations Non Gouvernementales. C'est à ce moment-là que l'on discute de sujets tels que l'existence d'une homogénéité de classe sociale féminine au-delà des différentes situations économiques, l'analyse du patriarcat, la domination de l'homme, la considération des tâches domestiques comme un vrai travail, l'analyse de la famille comme institution à l'origine de l'exploitation de la femme, la maternité comme imposition ou libre choix, ainsi que la séparation de la sexualité et de la reproduction. (Ferré Baldrich, 2012). Le 8 mars est déclaré par l'ONU la "Journée de la Femme", et devient journée des revendications, où les femmes luttent contre les inégalités par rapport aux hommes.

Des centres de Planification Familiale sont créés pour aider les femmes à planifier leurs grossesses. En 1976, un de ces centres est ouvert à Madrid, à la suite de quoi les femmes qui faisaient partie des gouvernements des communautés autonomes se mirent à contribuer à leur développement (Ferré Baldrich, 2012). Les femmes commençaient à avoir leur place dans la société favorisait aux femmes qu'elles trouvèrent leur place dans tous les domaines, et celles-ci commencent à s'intégrer et à demander ce qu'elles voulaient sans peur, malgré les critiques et les comportements sexistes.

Lors des premières élections démocratiques en juin 1977 les programmes politiques n'incluaient pas de propositions concernant l'amélioration de la situation de la femme dans leurs discours, à l'exception des partis de gauche, qui ne le faisaient cependant que rarement. Néanmoins, vingt-cinq femmes sont élues députées dans ces élections, comme Carlota Bustelo, Asunción Cruañes (PSOE) Dolors Calvet (PSUC) en 1977 (Cerdá, 2017).

Une fois la société démocratisée, les femmes eurent une place dans le gouvernement. On crée la *Subdirección General de la Condición Femenina* en 1977, ainsi que *les Departamentos de la Mujer* dans les mairies. À force de revendications, d'importantes ressources sont allouées à cette *Subdirección* pour créer l'*Instituto de la Mujer* en 1983 dirigé par Carlota Bustelo

L'institut de la femme créé en 1983 par le gouvernement espagnol est intégré au ministère de la culture et est "chargé de promouvoir et susciter les conditions qui permettent l'égalité sociale des deux sexes et la participation de la femme à la vie politique, culturelle, économique et sociale" (Ferré Baldrich, 2012).

Chapitre 3. Concepts et typologie des femmes.

3.1. La question de genre évolue

Dans l'Espagne franco-catholique, comme nous l'avons expliqué, la sexualité est conçue exclusivement comme conjugale et reproductive. En dehors du mariage elle est condamnée par la société en général et persécutée par les autorités. Une telle politique répressive quant à la sexualité empêche, donc, l'existence d'espaces de réflexion autour de la question de la sexualité-même ainsi qu'autour de la question du genre. Au contraire, les espaces sont dédiés à la légitimation de la moralité dominante, par le biais de discours dits "scientifiques" (Langarita Adiego et Mas Grau, 2017) et soutenant l'identité de genre. Pendant ce temps, les autorités de Franco, ont légitimé la moralité dominante à travers des discours prétendument scientifiques. Parmi elles, Vallejo Nágera (chef des services de psychiatrie militaire et membre de l'Académie royale nationale de médecine entre 1937 et 1941) tentait de démontrer l'infériorité biologique des différents groupes sociaux (communistes, femmes et hommes avec peu de virilité). Il défendait l'eugénisme pour purifier la "race ibérique" et appelait à la mise en place de mesures pour faire face aux "mauvais instincts". D'autres auteurs comme Mauricio Carlavilla (1956), Antonio Sabater Tomas (1962) ou José López Ibor (1968) contribuent également de manière significative à l'élaboration d'un discours de sanction sur la sexualité non reproductrice en utilisant une rhétorique pseudoscientifique (Adam Donat et Martinez Vidal, 2008). López Ibor dirigeait le Centre neurologique militaire et, plus tard, le Service de neuropsychiatrie de l'Hôpital général de Madrid. Les textes de López Ibor proposent un changement dans la conceptualisation des "aberrations sexuelles" par rapport au travail de Vallejo Nágera qui est fondamental car il présente l'homosexualité non plus comme un acte criminel, mais plutôt comme une maladie qui doit être traitée dans des institutions thérapeutiques afin de protéger la société de ses effets. Ce changement conceptuel produit le développement de thérapies curatives de l'homosexualité, par lesquelles le patient est contraint d'ingérer des substances qui provoquent des vomissements ou de subir des chocs électriques tout en étant exposé à des stimules homosexuel comme des images érotiques (Arnalte, 2003).

L'instauration d'une monarchie parlementaire, la mise en place d'institutions démocratiques et l'entrée de l'Espagne dans des instances internationales telles que l'OTAN (en 1982) et la Communauté économique européenne (en 1986) marqueront les différentes étapes de changements socio-politiques de la période. À cela s'ajoute, pour ce qui nous

intéresse, l'abrogation de la plupart des lois répressives du régime de Franco, ce qui affaiblit la persécution légale des minorités de genre, qui commencent à gagner en visibilité et à s'organiser formellement pour revendiquer des droits. Dans un court laps de temps, il y a différents événements pertinents pour les minorités de genre; en effet, en 1975 la première organisation officielle défendant la libération sexuelle est créée sous le nom *de Front d'Alliberament Gai de Catalunya* et obtiendra sa légalisation en 1980, en 1977 la première manifestation pour la libération homosexuelle voit le jour à Barcelone et en 1978 c'est la première association transsexuel qui apparaît. Ainsi, une multitude de discours, de corps et d'actes hétérodoxes commencent à remettre en cause la morale catholique hégémonique et omniprésente de l'époque.

Dans ce contexte nous pouvons nous questionner aussi autour de la construction du concept de l'identité de genre à cette époque-là. L'identité de genre s'inscrit au cœur de l'identité personnelle, en tant que partie de soi, et elle est fortement influencée par les processus de socialisation. En ce sens, l'identité de genre est considérée comme une construction sociale et culturelle. Elle est construite de façon passive par l'influence de la société en s'identifiant à certaines valeurs, rôles, attitudes, etc., se montrant avec une identification plus proche du masculin ou du féminin. Dans ce processus, il y a eu une tendance à catégoriser les caractéristiques déterminantes de chacun des extrêmes de manière plus simple, résultant ainsi des *stéréotypes*. Les stéréotypes de genre sont définis comme des croyances sur les aspects psychologiques et biologiques associés aux hommes et aux femmes. Ces stéréotypes sont également sociaux, dans le sens où les gens associent certains traits probables (attributs, capacités, etc.) à un genre ou autre. Les croyances stéréotypées provoquent certaines distorsions perceptuelles et favorisent la discrimination des rôles à l'égard de chacun des genres (Jayme 2009). Le rôle de genre est considéré comme l'expression publique de l'identité de genre, tandis que l'identité de genre est l'expérience privée du rôle de genre (Geis, 2003 cité dans Jayme, 2009). De plus, selon Jayme (2009), ces stéréotypes n'envisagent pas de variabilité intragroupe, dans le sens où ils perpétuent au fil du temps l'idée que tous les membres du même sexe auront les mêmes qualités et comportements. Par exemple, la femme est plus liée aux soins que l'homme dans l'imaginaire collectif et non pas à l'autorité, comme le serait ce dernier.

Ces stéréotypes sont basés sur le rôle du genre que devrait avoir une femme ou un homme. Le rôle de genre de la femme a été toujours associé à la mère qui reste à la maison, l'objet passif qui soigne et attend d'être sauvé et mené par l'objet actif. Le rôle de genre de

l'homme a été traditionnellement associé à celui du sujet actif qui travaille, qui a des "traits masculins", n'exprime jamais ses sentiments, etc. Le rôle de genre a été défini selon Jayme (2009) comme la position qu'une personne devrait occuper selon son sexe dans la structure sociale. Les rôles de genre obéissent à la demande sociale et à l'attente normative du contexte spécifique selon lequel ce qu'une personne dit ou fait se situe comme appartenant au "masculin" ou au "féminin". Par exemple, dans un foyer *hétéronormatif* des années 60, le rôle des femmes était de s'occuper des enfants et des tâches ménagères, tandis que le rôle des hommes se traduirait par le travail à l'extérieur du foyer et ne se livrerait à aucune tâche relative, par exemple, d'hygiène domestique.

Nous constatons donc que, sous Franco la question des genres se caractérise par une répression sexuelle et une discrimination des sexes par l'attribution officielle de rôles qui séparent strictement et sans appel le féminin et le masculin. Pendant la Transition, les minorités gagnent du respect et de la visibilité, permettant que les homosexuels et les femmes commencent à mettre en question ces rôles et se révoltent contre eux, car ils provoquent des discriminations basées sur la soumission.

3. 2. Mythe, archétype, stéréotype et prototype

Nous allons aborder le sujet des anciennes et des nouvelles représentations qui émergent ou persistent lors de la Transition à partir des concepts de "mythe", d' "archétype", de "prototype" et de "stéréotype", qui permet de révéler leur charge critique de ce qu'ils représentent. Nous tâcherons donc d'expliquer chacun de ces concepts, tout en commençant à les intégrer à notre analyse.

Les archétypes, selon Jung, sont des images originelles des structures de représentation qui se retrouvent dans toutes les cultures sous la forme de différents mythes (Feenstra, 2006). Le mythe, par exemple, de Gaïa (dans l'antiquité grecque) serait une incarnation, un des visages, de l'archétype de la Mère et, dès lors, de la Vierge Marie. En d'autres termes, un mythe est l'actualisation d'un archétype propre à une culture, à un moment donné de son histoire. Ainsi, le mythe est toujours lié au contexte historique et culturel dans lequel il apparaît. De la même manière, au cinéma, les acteurs peuvent donc incarner un archétype ancien en l'adaptant à leur époque, et ainsi produire à partir de celui-ci un nouveau mythe.

Les films dans lesquels on actualise un mythe donnent ainsi à voir le temps historique, c'est-à-dire la réalité, de l'époque à laquelle il a été tourné. Le film *Raza* (1942),

par exemple, présente des mythes typiques des films de propagande. Le sujet dont il traite est un mythe franquiste qui légitime le pouvoir d'une dictature dans l'histoire de l'Espagne. Dans la famille qui y est mise en scène, le protagoniste est un homme qui travaille et part à la guerre, la mère reste au foyer pour s'occuper des enfants, et les enfants sages et pieux sont autant d'archétypes qui sont présentés de sorte à correspondre aux valeurs de l'époque. Ils servent alors à produire des mythes franquistes, comme par exemple, celui de la "bonne mère". Ici, en effet, la figure de la mère, est celle d'une mère dévouée à sa famille. Nous comprenons, au vu du contexte historique, que l'intention du réalisateur, en imposant ce mythe, est de légitimer un certain comportement, pour faire apparaître comme normale une situation qu'une grande partie de la société n'acceptait pas.

Mais afin de compléter cette analyse, il nous faut encore parler de la manière dont le réalisateur a choisi de faire incarner cette représentation de "bonne mère". En effet, si la mère, ici, est incarnée par une actrice, une femme, ce ne sera pas toujours le cas dans les films de la Transition.

En effet, à cette époque, les rôles typiques (par exemple, le rôle ou l'archétype de la mère) se détachent des corps auxquels ils étaient traditionnellement liés (un corps de femme pour incarner le rôle d'une mère), et laissent ainsi place à de nouvelles conceptions. Or un archétype présenté d'une manière différente de celle à laquelle nous sommes habitués met en question les valeurs traditionnelles de son ancienne représentation. Son physique est lié aux idées que ce corps représente.

Poursuivons à propos de l'archétype de la mère, en prenant cette fois comme exemple un des personnages d'un réalisateur emblématique de cette époque: Almodóvar. Nous constatons que dans son cinéma, Almodóvar propose de nouvelles figures mythiques. Pietse Feenstra (2006) cite l'exemple de la maternité, représenté par le personnage de Tina dans *La ley del deseo* (1987). Tina est un homme qui se travestit en femme et assume un rôle de mère, ce qui est une première nouveauté. Mais, elle fait quelque chose d'encore plus remarquable; ce personnage est incarné à l'écran par une femme, Carmen Maura. Ainsi, le personnage renvoie aux valeurs archétypales de maternité mais celles-ci sont actualisées par un corps multi-sexuel, ainsi que par la présence des couples homosexuels dans l'intrigue. Cela invite à une réflexion sur les attentes traditionnelles de la famille, sur la maternité et la paternité. C'est également le cas dans *Tacones lejanos* (1991).

Autant pour l'homme qui s'habille en femme et agit comme une mère, que pour le travesti qui devient une femme-objet, l'archétype reste présent et identifiable mais il évolue

et s'adapte aux nouvelles manières de concevoir le corps, qui renvoient à des stéréotypes, des clichés, ou des prototypes (concepts que nous allons à présent introduire à notre étude).

Cette symbolique qui entoure un personnage, comme le seraient les gestes, la façon de parler ou les habits, peut représenter des valeurs qui ont un lien fort avec les mythes.

Le "prototype" est la première apparition, la première occurrence d'un type de personne, d'un mythe, tandis que le "stéréotype" est une répétition, une occurrence parmi d'autres, d'un mythe. Il est nécessaire de savoir dans quel contexte, pour notre travail d'analyse du rôle de la femme, est créé un personnage pour le classer comme étant l'un ou l'autre.

C'est-à-dire qu'on peut estimer qu'un personnage est un stéréotype si dans la société et l'époque dans laquelle il a été créé, il devient un mythe familier à cette société. C'est le cas, par exemple, du personnage de la jeune infirmière qui séduit le médecin pour qui elle travaille dans *La trastienda* de Jorge Grau (1975). Celui-ci est une incarnation du mythe bien connu de la femme-fatale; il s'agit donc d'un stéréotype.

Un stéréotype est facilement reconnaissable car il se retrouve très souvent dans les films de façon simplifiée; c'est le cas du personnage de la mère dans *Raza* (1942), qui reprend le stéréotype de la mère qui soigne sa famille et qui a un comportement exemplaire selon les idées franquistes. Le stéréotype représente un concept simplifié, un exemple à suivre. Dans le cas de *Raza* (1942), il s'agit du stéréotype de la bonne-mère ou mère "naturelle". En revanche, dans *La ley del deseo,* ce stéréotype est remplacé par une nouvelle représentation, celle d'un homme habillé en femme. Les deux corps renvoient néanmoins aux valeurs archétypales originales (Feenstra, 2006).

Les personnages qui ne correspondent pas à ces stéréotypes sont souvent définis et connotés par des traits excessivement négatifs ou excessivement positifs. On réserve le terme de "cliché" aux représentations immédiatement reconnaissables et péjoratives.

Regarder un film, comme le dit Feenstra (2006), c'est également faire une lecture des mouvements et du comportement des acteurs. Cela exige d'analyser les mouvements et des expressions des acteurs; les corps se déplacent pour produire une certaine image, cette image créée est une pensée, et le réalisateur veut que le résultat corresponde à son image mentale. La chorégraphie des mouvements du corps, mise en scène par un film crée des images dans le temps et dans l'espace qui permettent la maîtrise et la structuration de la pensée mythique.

L'image du corps ainsi créée n'est pas neutre, car l'esthétique de sa mise en scène suppose toujours un point de vue, qui doit être saisi et repéré par le spectateur afin de comprendre.

Jacques Aumont (1983) cité par Castro (2009), lorsqu'il analyse la notion de point de vue au cinéma, distingue quatre points de vue différents. Le premier, selon lui, est celui de la caméra, qui indique l'objet à regarder; il réside dans la relation de la caméra avec l'objet. Le second concerne l'image captée, dans laquelle le cadre est essentiel. Le troisième point de vue est le regard que l'on prête au spectateur comme deuxième point de vue. Enfin, le quatrième décrit l'attitude mentale que l'on attribue au troisième point de vue: l'attitude mentale du narrateur sur l'objet. C'est donc ce que nous allons tenir en compte lorsqu'on fera référence à l'image projetée des femmes ou des personnages féminins ou féminisés. L'image que la caméra prend, le décor, la situation filmée et la réception ou réflexion que l'on peut tirer de cette image.

Il nous a semblé pertinent de mentionner les mythes franquistes et de décrire leur intérêt, afin de pouvoir les comparer d'une façon plus claire. Comme nous le savons, les mythes franquistes permettaient un référent univoque fermé auquel on se devait d'adhérer : le nationalisme, sous les traits de l'armée, la religion et la famille. Ainsi, on légitimait les actions du pouvoir et on criminalisait et censurait celles qui étaient contraires. Le cinéma de Saura, Berlanga et Bardem naît de la volonté de surmonter ou contourner ce genre d'obstacles. Avec la Transition, des nouveaux mythes apparaissent, mais cette fois-ci il s'agit de mythes fondateurs en ce qu'ils créent des nouveaux univers et des nouvelles réalités.

Les personnages des films de la Transition renouvellent le concept traditionnel, l'archétype, que l'on pourrait avoir d'un certain corps. Ces corps seront présentés principalement à la fin de la Transition. À cette époque, les rôles typiques se détachent des corps auxquels ils étaient liés pour laisser la place à de nouvelles conceptions à partir d'images et concepts que l'on renouvelle, que l'on propose à nouveau ou que l'on reprend tels qu'ils l'étaient.

3. 3. La représentation des corps dans le cinéma de la Transition.

Pendant la période de la Transition, un certain nombre de réalisateurs traitent de thèmes considérés comme tabous sous la dictature. Une nouvelle industrie et un nouveau cinéma, plus adapté aux intérêts que les réalisateurs avaient, voient le jour. L'analyse des

histoires et des personnages nous permettra de déterminer les idées et les valeurs véhiculées par les films et leurs personnages.

Au cinéma franquiste les personnages féminins et les homosexuels étaient dévalorisés ainsi que les pauvres et les gens qui portaient des idéaux de gauche, qui étaient même persécutés, car on ne pouvait pas faire de critique au régime. Nous trouvons des exceptions de ces interdictions avec *Plácido* (1961) et *El verdugo* (1963) de Berlanga, à la fin du franquisme, où l'on faisait une critique de façon métaphorique avec un sens caché. Les homosexuels n'étaient présentés au cinéma que pour s'en moquer, les communistes étaient toujours les personnages méchants, les femmes avaient le rôle de la "Vierge Marie", c'est à dire, de la mère consacrée à sa famille et à son mari. Les pauvres et les toxicomanes, eux, étaient censurés.

Dans le cinéma de la Transition, le traitement que l'on faisait de ces personnages serait actualisé et détaché des représentations franquistes : la femme se rebellera contre le rôle traditionnel qu'elle joue, l'homosexuel n'aura pas à être comique et les pauvres, toxicomanes et communistes ou socialistes ne seront pas (toujours) les méchants.

Ces personnages étaient témoins et protagonistes des changements et événements politiques qui étaient en cours. Le reflet de la réalité dans le cinéma nous mène vers une perception du "temps historique" (Feenstra, 2006). Étant donné que cela renvoie à la contemporanéité du public. Cette perception permet l'identification du public dans son temps et la possibilité de construction de "nouveaux mythes" de la part des nouveaux réalisateurs. La construction de nouveaux mythes permet comme, on le disait, d'actualiser et de renouveler des personnages de l'imaginaire collectif. Ces modifications étaient nécessaires pour une société qui n'était plus d'accord avec les mythes de l'écran des générations précédentes.

3.4. Les mythes franquistes

Sous Franco, le cinéma produisait et diffusait ce que Feenstra (2006) appelle des "mythes franquistes" destinés à montrer l'exemple du bon espagnol aux spectateurs de l'époque, même s'il y avait un cinéma critique du régime, très important, dès les années 50.

Le cinéma franquiste est instrumentalisé en vue de légitimer le régime. On y déploie pour cela un discours mythique, dans lequel on recourt à l'archétype de l'Espagne éternelle. Dans la première période du franquisme, l'Espagne est ainsi présentée comme un grand pays catholique qui traverse les mers pour conquérir des colonies et convertir les barbares

au catholicisme, reprenant ainsi l'archétype du XVII^{e} siècle, comme dans *Alba de España* (1951).

Ces films insistent sur la grandeur de l'Empire Espagnol à un moment où il fallait des référents et des liens en commun entre les gens de gauche et de droite. Le dogme religieux, l'église espagnole, devînt le point commun entre les deux idéologies et le mythe de la défense du catholicisme justifiait le combat franquiste pendant la Guerre Civile. À l'intérieur de ce mythe de défense du catholicisme il y avait, évidemment, une lutte contre les communistes, anarchistes, qui étaient souvent anticléricaux, et défenseurs du laïcisme.

Les personnages stéréotypés du cinéma fasciste deviennent des archétypes. Ces personnages modèles incarnent les trois piliers du franquisme: l'armée, la religion et la famille. Ils représentent les "valeurs archétypales de la patrie" justifiant toujours, d'une manière indirecte, la Guerre Civile, comme nous pouvons le voir dans *Raza* (1942). Par l'histoire qu'il raconte, ce film véhicule et popularise le mythe franquiste du bon espagnol et du bon fidèle.

Dans *Mythologies* (1957), Barthes qualifie le mythe de la *négation de l'histoire* (Fernández Fraile, 2008). Selon lui, le principe du mythe consiste à manipuler les faits pour se donner raison, et de présenter cette version modifiée de l'histoire au public de sorte qu'on la considère comme vraie (c'est précisément ce que Franco a fait). Le gouvernement franquiste a bâti et diffusé des mythes afin de justifier certains événements du passé, une façon d'étaler sa propagande et aussi d'imposer un ordre. L'idée était de glorifier les moments historiques représentatifs de la "grandeur" de l'Espagne pour effacer les progrès obtenus des années républicaines et le mal fait lors du soulèvement contre le gouvernement et la Guerre Civile. Ce mythe de l'Espagne éternelle s'imposait et amenait la population à croire à la victoire franquiste pour des raisons religieuses. On enjolivait la dictature en effaçant les possibles souvenirs des spectateurs, en brouillant leur réalité, et en imposant la vision unique d'une histoire grandiose. La censure était chargée d'empêcher toute autre forme de pensée, de se développer et de se propager, en déterminant les libertés et les obligations des réalisateurs et des producteurs. On changeait les dialogues des films, on coupait des scènes, on couvrait les corps nus et on interdisait la commercialisation de certains films. Le mythe de l'Espagne éternelle nie les moments de crise, de perte de territoires, de grèves ou d'inégalités, car ce mythe défend que l'Espagne soit parfaite. Le mythe de la mère du franquisme nie qu'ils peuvent y exister des grand-mères ou des pères qui jouent le rôle d'une mère, ou qu'une personne qui a changé son sexe puisse devenir

mère (Feenstra, 2006). Si on ne peut pas faire des actualisations des mythes, ceux-ci ne s'adaptent pas aux nouveaux besoin de la société. Ils restent dans le passé (ancrés aux idéaux franquistes) ils ne permettent pas de les mettre en question.

Le "cinéma satyrique ou allégorique" néoréaliste produit des films comme *Bienvenido Mister Marshall* (1953) de Berlanga et il s'est construit en réaction à cette censure franquiste. Ce cinéma, plus tard, dans les années 70, devint "cinéma métaphorique". Le film *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (1973) sera le plus célèbre de ce genre.

Le cinéma métaphorique s'exprime par la suggestion, la fantaisie, les rêves et l'angoisse. Le recours aux images va permettre d'exprimer la malaise de l'homme et de la femme à ce moment-là, ainsi que le recours à la fantaisie et les rêves montreront le subconscient et les préoccupations des personnages. Dans le cinéma de la Transition, la femme jeune ou mature devient, enfin, protagoniste et montre un changement de mentalité, ce qui déstabilisera celui qui a été le centre jusque-là, l'homme.

Berlanga avait proposé un style de critique national, la comédie *esperpéntica* ou chorale dans *La escopeta nacional* (1978). Ce même style avait été annoncé dans *El verdugo* (1964) de Berlanga, *Muerte de un ciclista* (1955) ou *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, afin d'exprimer ce qu'on ne pouvait pas dire ou représenter et ainsi critiquer le régime en évitant la censure. Ces réalisateurs se sont inspirés du "esperpento" et de la picaresque pour critiquer sans être démasqués. Influencé par ces idées, Almodóvar montre cette époque en exagérant l'exhibition des mœurs, du corps, la marginalité et la sexualité en quête de liberté dans les années 80.

Berlanga, par exemple, utilise cette technique d'exagération et d'humeur pour faire une critique pour réaliser *Bienvenido Mister Marshall* (1953). Dans ce film, un politicien américain est accueilli dans un petit village espagnol où l'on fêtera les aides économiques qu'ils recevront afin d'impulser l'économie et tout un déploiement de folklore serait utilisé afin d'amuser et plaire Mr Marshall en lui remerciant les aides économiques. Les réalisateurs comme Berlanga, Bardem et Saura expriment leurs réactions et opinions au sujet du gouvernement d'une façon détournée, au moyen de l'humour. Il faudrait donc faire une distinction entre les types de films que l'on produisait pendant les années 50 en Espagne : D'un côté le cinéma qui servait à proposer des mythes franquistes et de l'autre le cinéma issu des *Conversaciones de Salamanca*. Dans ces *Conversaciones* le cinéma espagnol voulait adhérer l'esthétique italienne et néoréaliste (qui analyse l'essence humaine

et fait une critique sociopolitique). Les réalisateurs avaient une vraie préoccupation par la qualité du cinéma et avaient besoin de se mettre d'accord avec les censeurs.

3. 5. Nouvelles figures.

La situation du cinéma espagnol est divisée en trois niveaux ou voies qui vont des années 70 aux 80. Entre ces trois voies de cinéma *tardofranquista* nous trouvons le cinéma d'auteur (métaphorique et esthétique consacré à un public intellectuel universitaire et anti-franquisme). Deuxièmement, la comédie " subgenérica " (sans valeur artistique, dont Alfredo Landa était le protagoniste et destiné à un public inculte, ayant le seul objectif de la rentabilité commercial). Ce style, le *landismo* préconise le *destape,* que nous expliquerons plus tard. En dernier, la *Tercera vía* était une alternative entre ces deux tendances sans beaucoup d'intentions artistiques à mi chemin entre les deux précédentes (Seoane 2015). Au long du travail nous étudierons différents films de ce style comme *El diputado* (1978).

Durant la Transition, le cinéma racontera de nouvelles histoires, de nouveaux personnages et de nouvelles représentations des corps, différentes de celle de la femme-mère font leur apparition, dans le cinéma d'après 1975. La femme ne sera plus tout simplement femme-mère mais femme-objet aussi. Ainsi, dès 1975 sont réalisés plusieurs films sur la liberté sexuelle des femmes comme *Solos de madrugada* (1978) de José Luís Garci, mais aussi sur l'homosexualité, le travestissement et le changement de sexe : *Cambio de sexo*(1977) de Vicente Aranda, *Un hombre llamado Flor de Otoño*(1978) de Pedro Olea, *El diputado* (1978) d'Eloy de la Iglesia, critiquent les oppressions, tandis qu'à la même époque certains films manifestent leur opposition à la politique franquiste et à sa répression, comme dans *El crimen de Cuenca* (1979), film qui a été censuré jusqu'en 1981. Ces nouvelles représentations permettent d'ouvrir une nouvelle période et de briser des tabous dans le cinéma de la Transition.

Leur émergence constitue une occasion d'aborder le sujet de l'identité sexuelle ou d'autres sexualités d'une manière différente de celle à laquelle l'on était habitué. En effet, comme l'explique Pietsie Feenstra (2006), un cinéma qui propose de nouvelles images propose une actualisation d'un " mythe fondateur". On créera des nouveaux personnages avec quelques changements, actualisés, comme on le disait. Ces personnages actualisés nous renvoient à un type de personnage qui est dans l'imaginaire collectif mais à qui on intègre de nouveaux concepts.

Le personnage de la femme-mère du franquisme sera actualisé, par exemple, par Almodóvar dans le film *La ley del deseo* (1987) lorsqu'un transsexuel devient la mère d'une petite fille.

Nous avons parlé de la situation de la femme est particulière en Espagne à cause du changement politique. La République permet des progrès sociaux en ce qui concerne la liberté sexuelle et individuelle des femmes, mais ces progrès seront éliminés lorsque le franquisme reprendra le Code Civil de 1889. Les mouvements féministes internationaux arriveront progressivement en Espagne et s'installeront pour faire partie de la politique avec la Transition.

Le cinéma franquiste maintenait les mythes et les idées du franquisme, en montrant les femmes comme les mères et les épouses qu'on leur imposait d'être. Cependant, les nouveaux réalisateurs pendant la Transition adaptaient le cinéma et osaient à essayer d'adapter le cinéma aux nouvelles histoires et besoins de la société de la Transition, qui cherchait à briser les restrictions de la dictature. Un questionnement a donc lieu lorsque le rôle de femme et d'homme est actualisé dans les films, tout en faisant référence aux anciens mythes que l'on connaissait et qui étaient critiqués.

Partie 2

-

Analyse

Chapitre 4.CRÍA CUERVOS (1975).

4.1 La trace des stéréotypes franquistes.

Après le franquisme, où la représentation de la femme est très liée aux rôles issus du contexte sociopolitique, nous constatons certains changements qui reflètent le contexte de la Transition espagnole dans lequel la figure féminine continue de se construire.

Par biais de la représentation des personnages féminins dans le cinéma de la Transition, nous avons aperçu une certaine conscience critique sociale des caractéristiques (devoirs et identité) qu'on leur avait conférées aux femmes tout au long de l'histoire patriarcale. Nous observerons à travers l'analyse des films de ce mémoire comment les personnages féminins dans le cinéma souligne l'injustice, la douleur et la discrimination de la femme dans la société à cause du rôle qu'on lui a conféré. Nous en tirons donc, qu'il y a un esprit critique dans la représentation de la femme dans certains films du cinéma de la Transition.

Nous étudierons dans ce chapitre comment différents stéréotypes seront reflétés dans les films du cinéma métaphorique. Plus concrètement nous analyserons le film *Cría cuervos* (1975) de Saura. Nous retrouvons des stéréotypes tels que la femme qui (comme la mère d'Ana, le personnage principal), prend soin des autres, et renonce aux propres intérêts, la femme qui (comme la tante d'Ana), est célibataire et furieuse (parce qu'elle n'est pas mère ou femme au foyer) et la prostituée, libérée sexuellement mais par la même, exclue de la société.

Le cinéma de la *Tercera Vía* est caractérisé par son intention critique, l'exploration de la psychologie humaine et la volonté de poursuivre une dénonciation sociopolitique (Seoane, 2015). Les actrices acquièrent une nouvelle importance dans les films. Le personnage qu'elles représentent devient, enfin, protagoniste et montre un changement de mentalité. Le fait de que les personnages féminins soit rebelle par rapport au rôle qu'elle avait normalement (lorsqu'elle ne sera plus soumise), déstabilisera les personnages masculins, qui sont souvent étourdis, fâchés et perdus. Malgré cet esprit critique où elle est apparemment moderne et "libérée", elle reste retenue par l'obligation, la fidélité et le mariage.

Le *cinéma métaphorique* s'exprime par la suggestion, la fantaisie, les rêves et l'angoisse, et l'antifranquisme dans les thématiques qu'il propose: la famille, le temps et la mémoire personnelle ainsi que le trauma de la guerre. Ces préoccupations sont toujours présentes dans la plupart de ces films, abordées dans *Cría Cuervos* (1975) et *El Espíritu de la Colmena* (1973) à travers les yeux d'une petite fille qui essaye de comprendre le monde et sa famille. Les auteurs de ce courant montrent une société affaiblie et malade à cause de la répression. Ils travaillent sur l'intimité familiale, les relations toxiques et les individus qui, étant donné qu'ils n'ont pas pu avoir de vie sexuelle saine, développent une obsession sexuelle.

Comme nous le disions, les femmes n'y sont plus objectifiées dans le cinéma métaphorique mais restent cependant stéréotypées, afin de faciliter la connexion avec le public (Castro, 2009).

Certains stéréotypes apparaissent dans les films, comme le personnage de "la tante". Une femme qui n'est pas mère et dont on donne deux représentations radicalement différentes; une incarne l'ordre et la sévérité, l'autre s'apparente à une figure maternelle compréhensive et aimable, avec qui l'enfant apprend plusieurs aspects de la vie. Ce stéréotype serait celui de la femme dont la vie est réduite aux soins des autres. Comme le seraient le personnage de l'infirmière.

Dans le film *Cría cuervos*, la tante Paulina correspond au type de la tante stricte (parce qu'elle n'est pas mère ou femme au foyer comme le marque le rôle social qui lui correspond). Elle prendra en charge ses nièces et essayera de les élever en leur inculquant l'ordre et les bonnes manières. Paulina est célibataire et belle. Elle se montre froide et perfectionniste avec les filles, tout en tentant parfois d'adopter un comportement maternel.

Enfin, le dernier rôle féminin fortement sexualisé, mais qui montre une certaine indépendance est celui de la prostituée. Les prostituées ne sont jamais les protagonistes du film. La figure de la prostituée dans la Transition est faible et vulnérable. Elle n'a pas de personnalité, ni de désirs ni d'intérêts. La spectatrice féminine ne peut donc pas s'y identifier de façon positive, car la plupart des femmes représentées sous les traits d'une prostituée suscitent la compassion plutôt que l'admiration, en plus, elles sont exclues de la société. Cette façon de présenter les prostituées nous la retrouvons dans des films comme *Navajeros* (1980) de Eloy de la Iglesia, *Deprisa, deprisa* (1980) de Carlos Saura ou

Maravillas (1980) de Gutiérrez Aragón (Castro, 2009), dans lesquels les personnages masculins sont donc représentés comme des "méchants", des lâches, qui les maltraitent. Les films souvent se positionnent contre les hommes qui maltraitent les femmes, comme dans *Cría cuervos* (1975) lorsque le père d'Ana ne prends pas soin et attention des femmes de sa famille.

Annette Kuhn (1991) cité par Castro (2009) fait remarquer que les films de la Transition traitant de la marginalité présentent très souvent la même fin; la femme doit revenir au foyer pour que l'ordre se réinstalle. Pour y parvenir, elle doit accepter de jouer le rôle que la société de l'époque attend d'elle, celui de la femme au foyer. Elle doit se marier, sous peine de voir sa rébellion contre l'ordre établi sanctionnée; elle sera marginalisée ou tuée pour sa transgression narrative et sociale.

Donc, l'image de la femme proposée par les réalisateurs et cinéastes de la Transition, malgré les progrès rendus possibles par l'éveil de l'esprit critique, continuait à être patriarcale. La femme, y est en effet, présentée comme un complément, une assistance de l'homme, dont elle est dépendante; de lui dépendent son estime d'elle-même, sa sexualité, son métier ou son identité, comme sera montré avec l'analyse de *Cría cuervos* (1975). La représentation de la femme sert aussi pour montrer une masculinité "malade" qui "dépend" de la femme pour qu'un "ordre" soit maintenu. Una masculinité, finalement qui refuse le changement et qui voit un ordre, qui est bousculé, être déstabilisé. Ce sont les femmes qui symboliquement représentent la déstabilisation d'un ordre représenté par les hommes "malades".

4.2. Une vie prédéterminée pour les femmes: Cría cuervos (1975)

Dans ce contexte du cinéma de la Transition, dans lequel les idées patriarcales sont encore présentées, nous retrouvons quelques auteurs engagés avec une critique des injustices de la situation politique. Saura, réalisateur de *Cría cuervos* (1975) fait partie des réalisateurs de la *Tercera Vía,* plus concrètement du cinéma métaphorique. Comme nous avons dit, dans cette critique la femme prend conscience de la souffrance que lui provoque le rôle imposé par la société et qui n'est pas celui qu'elle a choisi et désire.

Le cinéma de Saura selon Castro (2009) est caractérisé par "les images oniriques, la rupture de la linéarité temporelle, la représentation de l'enfance et la difficulté de

compréhension de la vie, mais aussi de la mort"[2]. Pendant les années de la Transition, dit Castro (2009), "sont très communs les clins d'œil en utilisant les *flash-back* pour revenir du présent au passé et éviter la censure"[3]. Saura analyse le présent et le passé dans ces films, c'est pour cet engagement de critique politique que *Cría Cuervos* (1975) est une métaphore de l'oppression que l'Espagne vivait.

Cría cuervos (1975) est un film réalisé la même année que la mort du dictateur Franco. Il est assez inhabituel de voir dans le cinéma de la Transition des personnages féminins jouer un autre rôle que celui d'accompagnatrice du héros masculin. Cependant, Saura rompe avec la tradition, car il s'agit d'un film mené pratiquement que par des femmes. De même, le thème central n'est plus l'homme, mais les relations que les femmes ont entre elles. Carlos Saura écrit tout seul un script où les hommes n'apparaissent pas, n'ont pas de rôles principaux et les références que l'on en fait sont pour parler de leur mensonges. "Dans *Cría cuervos* (1975) on y trouve un regard féminin du passé qui permet de parcourir l'après-guerre et les souvenirs d'enfance tout en analysant le complexe d'Œdipe pour nous parler de la relation avec son père, et l'ingénuité, afin de montrer avec des yeux objectifs et descriptifs le passé de l'Espagne"[4] (Castro, 2009), comme nous les verrons lors que le jeux des deux petites filles est une représentation des discussions de leurs parents. Ainsi, Saura entre autres, vont traiter le besoin de liberté qu'avaient les femmes, de leur volonté d'être indépendantes et de donner du sens à leur vie en dehors du mariage, ce qui reflétait chez les spectatrices de l'époque de leur propre réalité.

Cría cuervos (1975) de Carlos Saura.

[2] (Ma traduction).
[3] (Ma traduction).
[4](Ma traduction).

Cría cuervos (1975) de Carlos Saura.

Le film montre l'histoire d'une famille qui a deux enfants. Ana est la fille petite et raconte au public, l'histoire de la mort de sa mère. Mère et fille sont présentées par la même actrice: Geraldine Chaplin. Le film commence montrant la mère d'Ana, qui est un personnage fragile, affectueux et tendre qui a une carrière de pianiste devant elle, qu'elle abandonne pour s'occuper de sa famille au moment où elle se marie avec le père d'Ana, qui la trompe avec d'autres femmes. Ce comportement finira par la rendre malade ; elle mourra quelques mois plus tard et son mari aussi. Après la mort de leurs parents, deux autres figures féminines resteront avec les deux filles, la tante et la femme de ménage. À plusieurs reprises au long du film la mère d'Ana dira au père: "*Quiéreme, me quiero morir, estoy enferma*". Il répondra: "*No estás enferma. Ya te dije que no estoy dispuesto en aguantar ningún tipo de chantaje, te has empeñado en amargarme la vida*", comme dans la scène de l'image plus haut. Dans cette scène nous pouvons observer comme la figure masculine est dominante et plus fort, il est de bout alors qu'elle est assise.

Selon Castro (2009), ce film est une critique des quarante ans que les femmes ont passé à prendre soin de leurs enfants et de leurs maris, sans aucune autre alternative de vie permise.

En ce qui concerne le personnage du père dans *Cría cuervos* (1975) Castro (2009) affirme:

> "Le personnage se caractérisera par le fait de ne pas avoir d'empathie envers la mère et ces caractéristiques despotiques de contrôle des émotions feront que la mère d'Ana meurt de tristesse. Comme nous constatons dans cette image, le père reste impassible lorsque la mère pleure. Il lui dit qu'elle essaye de le manipuler avec ses larmes. Les militaires qui, comme le père, sont présentés comme des menteurs et des adultères, portent avec eux le drapeau et l'uniforme, métaphore d'une Espagne contrôlée par les militaires de façon froide et autoritaire, principalement à l'enterrement du père"[5] (Castro, 2009).

La mort des parents d'Ana provoque la réflexion chez les spectateurs femmes, qui ne doivent renoncer à leurs vies professionnelles ou procurer la satisfaction des autres.

[5](Ma traduction).

Ainsi, la dépendance émotionnelle est, selon Castro (2009), "un thème très puissant. Le besoin d'être aimée à tout prix provoque la dépression et la mort, comme si la femme somatisait l'angoisse de la perte"[6] (Castro, 2009). Le fait de n'être plus l'objet de désir de son mari, suppose la fin de sa vie. *Cria cuervos* (1975) présente plusieurs générations de femmes qui vivent dans une maison sans hommes et dont le personnage principal est présenté à trois époques de sa vie: la petite fille, l'adulte et la mère. Elle raconte ses souvenirs d'enfance, la douleur suite à la mort de son père et de sa mère après une longue maladie. La mort de la mère, qui était très proche de la fille, lui provoque un vrai trauma, car elle la voit dans ses rêves et elle imagine que sa mère lui raconte des histoires toutes les nuits. D'après Kristeva (1980) et Mulvey (1981) citées les deux par Castro (2009), la maternité est systématiquement réprimée ou absente du discours patriarcal (c'est encore le cas ici). Mettre la relation mère-fille en valeur, permet, au contraire, de sortir de l'idéologie patriarcale. Dans plusieurs scènes la mère d'Ana fait des crises d'anxiété en montrant la dépendance émotionnelle d'une femme qui préfère mourir que de ne plus être avec son mari. Le film invite les spectatrices à réfléchir à leur propre dépendance émotionnelle (ou financière), et nous nous demandons si les invite à considérer une carrière professionnelle et ne pas l'abandonner comme la mère d'Ana a fait.

Cría cuervos (1975) de Carlos Saura.

Le monde symbolique des enfants qui montre ce film, comme le montre aussi *El espíritu de la colmena* est créé à partir de deux figures parentales qui représentent la sécurité et l'amour. La fille doit être le centre de l'attention de ses parents. Elle doit d'abord être celui de sa mère, puis celui de son père pour pouvoir développer sa sexualité et son estime d'elle-même de façon normale. L'homme remplace sa mère par sa femme, et la femme remplace sa mère par son père puis son père par son mari dans ce symbolisme, selon Kaplan (1983) cité par Castro (2009). De même Castro (2009) fait seulement référence aux cas où l'enfant a une sexualité hétérosexuelle. Pour la femme, la maternité lui permet de revivre la relation qu'elle avait avec sa propre mère, selon Lacan cité par Castro (2009).

[6](Ma traduction).

Le complexe d'Œdipe est le thème central de plusieurs films du cinéma métaphorique, comme nous l'avons dit, car il nous permet de mieux comprendre notre passé quand on cherche des réponses. Il a une importance vitale dans le développement de la structure psychique de la fille ou du garçon, mais aura des conséquences différentes pour l'un et pour l'autre. Le processus est plus difficile pour les filles, car il faut faire un changement d'objet amoureux. Selon Kaplan (2009) trois possibilités s'offrent à elle: renoncer à sa sexualité, insister sur sa masculinité et devenir homosexuelle, ou choisir son père comme objet, jusqu'à la préadolescence en devenant hétérosexuel. Dans *Cría cuervos* (1975) les deux filles reproduisent les discussions que les parents avaient lorsqu'ils étaient en vie, comme nous l'avons montré et en plus, Ana décrit et observe la maîtresse de son père, elle la trouve belle et comprend qu'elle plaît à son père.

Nous observons que *Cría cuervos* (1975) fait une critique lorsqu'elle reflète la façon dont les femmes ont été réprimées, la douloureuse conséquence du fait que l'homme soit le centre de leurs vies ainsi qu'il y a un besoin émergent de viser un changement futur. Ce besoin de changement est insinué par le fait que cette histoire soit racontée depuis le point de vue d'une petite fille qui a le futur devant elle. En effet, c'est Ana qui "tue" son père, elle croit l'avoir fait et c'est cela qui la ronge. Symboliquement ceci a une importance cruciale puisque c'est en quelque sorte la mort du patriarcat, de celui qui a "tué" sa mère qu'elle cherche à venger. La petite Ana représente l'avenir et ce n'est pas anodin qu'elle tue son père (ou qu'elle cherche à le faire, parce qu'en réalité le médicament qu'elle lui donne n'est pas mortel même si elle pense le contraire).

À travers cette analyse, nous observons les traces des stéréotypes des normes sociaux que le franquisme avait imposées. Néanmoins, nous constatons qu'avec Saura certains de ces stéréotypes et clichés sont recueillis. Le fait de les montrer dans l'écran tout en les exagérant la souffrance que cela provoque chez la femme nous permet de tirer la conclusion que la femme veut vraiment en finir avec le patriarcat (au moins elle se rebelle contre cela). Nous pourrions interpréter que la mort du père d'Ana comme un assassinat de cette domination.

Chapitre 5. *Vida conyugal sana* (1974): le stéréotype de la femme-soumise devient la femme-objet.

Comme nous l'avons vu, sauf quelques exceptions du *cinéma métaphorique* et *Tercera Vía*, le cinéma commercial espagnol du moment, qui mettait le personnage de l'homme comme le centre de l'intrigue, et laissait de côté la femme en lui consacrant un rôle soumis.

Nous pouvons observer que les femmes qui apparaissent dans les films du *destape* et certaines de la *Tercera Vía*, même si avec une intention critique, sont encore traitées comme des objets. La représentation de la liberté sexuelle féminine qu'on leur confère, n'est que la représentation de la femme comme objet au service de l´homme. Le cinéma de ce moment, comme nous le verrons avec *Vida conyugal sana* (1975), cherche à transmettre le besoin de l'homme en ce qui concerne sa liberté sexuelle, et non celle de la femme, qui devient donc objet. Ainsi, la voie de l'homme vers la liberté sexuelle, implique l'objectivisation de la figure féminine. La femme-objet est une femme considérée comme une chose ou un objet de désir[7].

Ce film, entre autres, participe à convaincre les femmes qu'elles sont à disposition des hommes, et qu'elles doivent corriger leurs défauts et se perfectionner pour eux, favorisant le concept de femme objet. Ainsi, bien que le franquisme était en train de mourir, laisse la trace qui produit que le cinéma propose encore aux femmes de rester dans le rôle qu'il leur était traditionnellement attribué. Cette problématique de domination masculine sur la femme (favorisé par le moral catholique) s'agissait d'une problématique mondiale et dans le cas de l'Espagne on voit renforcé par le franquisme. Selon Castro (2009) afin de se ''libérer'' sexuellement la femme accepte cette condition de femme objet, même si cela continue à la réprimer et à la limiter. Ainsi les femmes conformaient une nouvelle identité autour de l'homme.

Vida conyugal sana (1974) est un exemple des nouveaux valeurs de l'époque et de la direction que le cinéma avait prise. Comme *Cría Cuervos*, ce film fait partie du cinéma de la *Tercera Vía*, et malgré l'intérêt commercial, il y a aussi un aspect critique (il y a une certaine rupture avec la répression franquiste).

Vida conyugal sana (1974) est un film dirigé par Roberto Bodegas qui montre un couple de jeunes mariés qui voit son bonheur troublé à cause d'une obsession que le mari

[7]Dictionnaire Larousse en ligne.

développe avec la publicité. Il y a une publicité en concret où apparait le mannequin Amparo Muñoz (Miss Univers en 1974) qui lui trouble spécialement.

Le film se développe autour de la stratégie publicitaire de montrer le corps féminin pour appeler l'attention des spectateurs. Cette identité féminine (comme objet de désir masculin) est transmise aux femmes de la Transition. En ce moment les femmes en Espagne, doivent, en plus de gérer la maison, se faire belles en utilisant des épilateurs, des collants en nylon et du maquillage. La liberté de la femme en ce moment, d'après les publicités, c'est d'avoir la peau douce. Précisément, le protagoniste est obsédé par la beauté du mannequin qui apparait dans les publicités, sa beauté, sa peau, son physique lui provoque l'envie de vouloir acheter la maison.

Vida conyugal sana (1974)

Dans le film, la publicité que l'on observe ainsi que la figure du mannequin représentent la société de consommation qui s'imposa à grande vitesse, notamment en exploitant la figure féminine parfaite (une image de perfection féminine que l'on veut vendre), c'est-à-dire son visage et son corps et non pas sa présence ou sa personnalité. La publicité à la télévision a contribué de surcroît à montrer un sexisme implicite est palpable, étant donné qu'elle montre une image idéale de beauté, attractive et érotique. Un grand nombre d'actrices ont été proposées de montrer leur corps nu afin de devenir célèbres, comme nous le verrons ensuite. Elles deviennent marchandises destinées aux hommes de la société de consommation.

Cependant, face à la figure de la femme objet qui symbolise la liberté sexuelle de l'homme, nous trouvons la figure de la femme comme femme au foyer, qui est représentée par la femme d'Enrique, Ana. Cette figure continue à être celle à laquelle le franquisme nous avait habitués la mère-femme au foyer qui prend soin de son mari et sa famille et qui est le complément de l'homme, (plus semblable à la mère d'Ana qui apparaît dans C*ría cuervos*). Le personnage d'Ana en *Vida Conyugal Sana* fait des efforts pour satisfaire son mari tout en cherchant à symboliser pour lui la liberté sexuelle, comme le fait le mannequin. Nous observons que cette mannequin attire l'attention de l'homme parce

Vida conyugal sana (1974)

qu'elle devient pour lui le symbole de liberté sexuelle. Cette idée est très évidente lorsqu'elle apparaît dans la publicité sur un cheval qui court, montrant une liberté qui n'est pas la sienne (celle de la femme), mais celle que l'on essaye de vendre à l'homme qui la regarde.

Quand Enrique fera une crise, le docteur qu'ils visitent leur dit que la seule façon pour lui de se soigner, est de demander à Ana, la femme d'Enrique, de personnifier tous ses instincts réprimés. La femme d'Enrique s'habillera comme le mannequin des publicités qu'il regarde à la télévision. Ana essaye tout ; elle déshabillera pour lui faire plaisir après avoir dû boire deux verres de whisky parce qu'elle a honte de lui montrer son corps afin de lui montrer la robe qu'elle a achetée pour lui. Le personnage féminin, n'a de cesse de chercher à susciter et satisfaire le désir masculin. Elle lui demande plusieurs fois ce qu'il veut et désire pour pouvoir être heureux ensemble. Elle change et essaye de se faire plus attirante. Son mari lui dit que le problème n'est pas dans sa manière de s'habiller mais sa façon de penser. C'est cela qu'il faut changer, selon lui. Le *happy ending* arrive quand Ana reprend sa place d'objet du désir masculin.

Ainsi, la femme soigne son mari, s'occupe de la maison et organise des réunions chez eux. Elle ne travaille pas hors de la maison et, en plus, elle finit par devenir la jolie fille des publicités afin de combler le désir de son mari. Son mari est son bonheur, son amour pour lui est sa vie. Donc, Ana représente les deux stéréotypes, celui de la femme au foyer-mère et celui de la femme-objet.

La figure masculine d'Enrique cherche une liberté sexuelle qui symbolise une séparation avec la répression franquiste. Dans *Vida conyugal sana* (1975) Enrique regarde la publicité de "*Los Ángeles de San Rafael",* où le mannequin Amparo Muñoz court le long des parcelles avec une robe de nuit rose et s'assit sur un lit.

Vida conyugal sana (1974)

C'est en ce moment qu'Enrique devient un homme "sans morale" et que sa névrose commence. Il n'aura plus de remords par rapport au sexe ou à faire des critiques politiques ou sociales et développe une double personnalité, qui le libère de toutes ses pressions. D'après le psychiatre qu'ils sont allés consulter, la forte répression sexuelle chez Enrique est subtile et implacable. "C'est, comme si on débouchait une bouteille de champagne" dit le psychiatre. Notons l'allusion sexuelle que porte cette réplique, et notons également qu'Enrique est excusé pour son comportement. Comme nous avons dit, la femme d'Enrique subira les conséquences du processus de son mari (elle se voit affectée émotionnellement) et fera des efforts pour assurer la stabilité de son mariage.

Les personnages de ce film, mais principalement Enrique, se débattent entre les traditions et les nouvelles mœurs, et ceci provoque des crises d'identité chez les personnages. Leur éducation leur a inculqué une façon de vivre le mariage et les rapports sexuels sans prendre plaisir du sexe avec leur couple. L'éducation traditionnelle issue de l'époque franquiste leur avait appris à ne voir dans les rapports sexuels qu'une fonction de procréation pour la constitution d'une famille. Les rapports sexuels sont appréhendés donc comme un devoir et non comme une partie de plaisir avec soi-même et son partenaire. C'est contre cette interdiction qu'Enrique se rebelle, il veut voir sa femme et il demande d'allumer toutes les lumières de la chambre, comme s'il avait besoin de lumière après des années de répression.

Comme nous l'avons expliqué, le cinéma espagnol jusqu'à ce moment, était consacré seulement au public masculin, il véhiculait un regard pour et par l'homme (pour une certaine masculinité, de surcroît). La femme restait l'objet, la mère ou la femme au

foyer, reléguée au deuxième plan de l'intrigue du film. Comme nous avons vu, les personnages féminins de ce film présentent les rôles de la femme-objet et la femme-soumise. Même si le cinéma fait une critique vers ces rôles la femme continue à les adopter. Cette nouvelle identité sexuelle ‘‘libérée’’ est, en fait, objetivisante et répressive.

Il faudrait attendre la mort de Franco, l'affaiblissement des mœurs et l'arrivée de certaines libertés sexuelles pour constater la présence de la femme protagoniste dans les films de l'époque. Dans ce contexte patriarcal, cette lutte interne contre la répression sexuelle est présentée sous la forme de la femme objet de désir, comme l'est le mannequin à cheval. La *Tercera Vía* produisait des films engagés, dans ce cas, dans le questionnement à la société de consommation et de nouvelles et anciennes mœurs. Ce questionnement est toujours posé depuis le point de vu masculin.

Chapitre 6. *Destape*: soumettre ce qui fait peur. La femme-fatale dans *La trastienda*(1976).

Le phénomène du *destape* est produit par le cinéma espagnol à la fin des années 70. Pour certains théoriciens ces films servaient peut-être à détourner l'attention des tensions politiques que l'Espagne vivait pendant ces années (Collado Alonso 2011). Pour d'autres, la nudité des corps féminins du *destape* était le résultat naturel du temps passé sous la pression franquiste.

Ce genre de films est issu de la dégénération de certains modèles filmiques. Ces genres filmiques sont nés de la baisse des coûts de productions des années 70 et de l'évolution de la comédie espagnole. Les genres cinématographiques les plus travaillés pendant ces années étaient le cinéma d'horreur et le thriller. Cependant, les plus rentables, restaient la comédie sexy et le drame érotique. Ces derniers se faisaient de plus en plus explicites lors de la représentation du sexe et du corps nu de la femme, ce qui produisait ce nouveau genre appelé le *destape*. Nous observons une ouverture d'esprit envers l'expression de la sexualité, mais seulement celle d'un certain modèle de sexualité masculine, comme nous avons vu dans le chapitre précédent.

En ce qui concerne la femme, on peut constater que dans les films de la Transition une série de figures féminines, fortement sexualisées et stéréotypées, se répètent, même quand cela n'a aucun rapport avec l'intrigue du film. Les femmes présentées sont érotiques et sensuelles la plupart du temps. Dans notre étude, nous nous proposons de concentrer notre attention sur le personnage de l'infirmière présentée parfois aussi comme la servante, la prostituée et la tante, personnages qui se répètent dans ces films et que nous avons expliqués dans le chapitre précédent. Dans ce chapitre à travers le film *La trastienda* nous allons analyser comment ces personnages sont montrés et l'interprétation que nous pouvons donner grâce au contexte sociopolitique, ainsi qu'aux changements dans la représentation de la femme dans le cinéma.

La trastienda (1976)

Nous dirigeons notre attention sur la perception que la femme spectatrice et l'homme spectateur ont de cette nudité de la femme, ainsi qu'au voyeurisme et au fétichisme. Ces questions sont, d'après Ann Kaplan (1983) citée par Castro (2009),

montrées à l'écran uniquement afin de montrer ce que l'homme désire voir, conformément à l'idéologie patriarcale. À cette fin, la femme est érotisée à temps complet, tout en restant aux marges de l'intrigue. Ainsi, le fétichisme et le voyeurisme sont souvent des outils des films. L'objet de désir qui pourrait être imposant est réduit et isolé en "une partie du corps de la femme pour l'érotiser'', et ainsi ''on écarte la menace qu'il représente'' Kaplan (1983) citée par Castro (2009). Cette question est particulièrement évidente dans le cas des personnages de servantes, infirmières et de prostituées, qui sont les plus communs dans les films du *destape*. Les premières érotisées parce qu'elles sont au service et aux soins des autres et les deuxièmes parce qu'elles sont "plus libres sexuellement".

La trastienda, de Jorge Grau, (1976), est le premier film du *destape* à montrer un nu intégral. Sa projection a été autorisée à titre exceptionnel par la *Junta de Censura*. Juana, une infirmière, très belle et exubérante, travaille avec un docteur marié dont elle tombera amoureuse. Le docteur Navarro, membre de l'Opus Dei, est un bon professionnel, respecté de tous. Juana a un comportement obsessionnel et le cherche tout le temps. Elle est fascinée par ce qu'il dit et ce qu'il fait. Sentant qu'il l'ignore, elle finit par lui avouer son amour; le docteur tombe également amoureux d'elle.

Dans *La trastienda* (1976), comme nous l'avons avancé dans le chapitre précédent, la femme est un objet de désir. Cependant, Juana montre qu'elle désire un homme en dehors de son mariage et ceci va lui valoir les jugements moraux de la société qui l'entoure à cause de cela pour lesquels elle va souffrir. Cependant le désir qui pousse ici le personnage masculin à l'infidélité n'est pas censuré, au contraire, c'est elle la coupable qui a séduit un homme marié. Nous observons que cette liberté sexuelle que montraient les réalisateurs dans les films de la Transition, était seulement permise aux hommes, car si les femmes étaient libérées sexuellement, elles seraient répudiées. Le désir sexuel de l'homme, en revanche, était considéré comme quelque chose de très répandu et d'acceptable dans les films de la Transition. Comme le dit Collado Alonso (2011), il s'agit d'une fausse ouverture d'esprit qui cache en réalité le machisme que l'on avait supporté pendant la dictature permettant l'infidélité ou la liberté sexuelle, mais seulement la masculine. Dans *La trastienda* (1976), ce n'est pas Juana mais le docteur qui a le droit d'être infidèle, principalement parce que c'est elle qui est la coupable. Nous tirons la conclusion qu'il y a une intention morale pour les hommes de l'époque. Ce film prévient du danger de la libération de mœurs qui menaçait avec la Transition. D'ailleurs, c'est l'intention de l'Opus

Dei, dont le protagoniste est membre, que la femme soit présentée comme le pêché. On veut prévenir les hommes de faire les mêmes erreurs.

D'un côté, Juana représente le stéréotype de l'infirmière. Souvent elle est un archétype qui correspond à l'image de la femme idéale pour les hommes à cette époque : une fille jeune et attirante qui prend soin des autres, qui est discrète et extrêmement serviable. Dans d'autres situations la femme sexuellement désirée devient l'infirmière de l'homme pour qui elle travaille. Sa raison de vivre est de soigner l'Autre masculin qui contrôle l'action, selon Castro (2009). Le métier de la médecine est un domaine masculin dans ce film et le personnage de l'infirmière se construit à partir de l'obéissance et de la soumission. Celle-ci en effet reçoit et exécute des ordres, mais ne prends pas d'initiative. Elle est l'objet du désir érotique masculin et elle sait satisfaire le regard du protagoniste et du spectateur masculin hétérosexuel. Étant donné qu'elle est pensée pour être regardée et aimée par l'homme, la femme spectatrice n'est pas en position de s'identifier avec ce personnage de façon à en tirer un modèle féminin fort et autonome (Castro, 2009).

La trastienda (1976)

Nous constatons que le rôle de Juana est plus riche que les autres que nous avons analysés. Ce rôle englobe d'autres stéréotypes en plus de la femme-soumise ou mère, celui de la femme-objet en plus de celui de femme-fatale. La femme fatale est une femme très attractive, plus active, elle manipule, elle décide et elle atteint ses objectifs. Comme cela arrive avec le personnage de la prostituée, lorsque la femme est indépendante et libérée sexuellement, elle est mal considérée par la société et est, parfois, calculatrice et méchante.

En effet, Juana représente le péché de la tentation. Elle veut tout faire pour avoir l'attention du docteur, elle le fait se sentir coupable en adoptant un comportement enfantin, pour cela, elle essaye même de se suicider. Elle obtient donc de lui qu'il quitte sa femme pour rester avec elle, aussi tout le monde est au courant de leur relation dans la ville de Pampelune. Face aux critiques et reproches de tous, il finit par la quitter. Le réalisateur rejette à travers ce final le comportement puéril (et la victimisation de la femme aussi) qu'ont certaines femmes pour arriver à leurs fins. La " morale " que semble porter ce film

est que la femme est très habile à séduire l'homme bon et correct et à le manipuler. Nous observons ici le mythe de femme fatale qui est aussi une femme manipulatrice, comme le seraient Dalila, Calypso, ou Omphale[8]. Selon Castro (2009), Juana correspond à l'archétype de la femme fatale ou d'Ève, cette idée est repérable lorsqu'elle est montrée dans le film toute nue en train de manger une pomme.

Son comportement mauvais, voire démoniaque, est renforcé par le fait que le docteur est représenté comme un saint. Toutes ses actions sont empreintes de pureté, comme par exemple dans la scène où il refuse de prendre l'hostie parce qu'il a des pensées pour l'infirmière. Lorsqu'il décide de rester avec elle, tout le monde dit ne pas le reconnaître.

Nous observons que la liberté sexuelle de la femme est seulement présentée comme un objet de désir et de tentation pour l'homme. La scène dans laquelle Juana, apparaît complètement nue est très brève et bien située car on ne montre pas un corps nu juste pour le montrer. On dévoile en effet celui-ci au moment où elle change ses habits et elle montre son corps, ce qui est moins forcé que dans les autres films du genre du *destape*, mais il reste une objectification du corps de la femme, une beauté idéale qui favorise qu'elle soit valorisé par son physique qui attire aux hommes du film.

Dans ce film le personnage de la femme personnifie les rôles et stéréotypes des films du cinéma de la Transition. Juana est en même temps, comme femme qui soigne l'homme (infirmière), femme comme objet de désir (elle montre son corps nu, elle est attractive) et femme-fatale (parce qu'elle utilise sa beauté et la manipulation pour atteindre ses objectifs).

[8]PASTOR PARÍS, Juan Francisco. *Femme fatale. Imágenes de la bella diabólica*. Archivos Vola. Madrid.2018

Chapitre 7: La femme progressiste prend conscience*:* *Asignatura pendiente* (1977).

Comme nous avons vu pendant la Transition, malgré des formes de représentation héritées du franquisme et les rôles stéréotypés qui répriment la femme, un changement social se produit aussi. Ce changement permet que les femmes aient plus de liberté d'action dans leurs vies, ce qui favorise une comparaison avec les hommes, qui étaient plus libres qu'elles. Ceci est très évident dans quelques films de l'époque du cinéma de la *Tercera vía*, parmi lesquelles, le film *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci que nous allons analyser. De même, dans cette même direction avancent deux réalisatrices qui ont réalisé des films où les femmes étaient ou devenaient les "maîtresses de leurs vies". Ce qui n'avait jamais été fait auparavant. Dans *Vámonos Barbara* (1978) de Cecilia Bartolomé et *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró les réalisatrices veulent partager leurs propres inquiétudes en tant que femmes en se questionnant sur le rôle qu'elles jouent dans la société et leur relation avec les autres, comme nous le verrons.

Asignatura pendiente (1977) raconte l'histoire d'Elena et José, qui se rencontrent et essayent de revivre leur amour de jeunesse avec une liberté sexuelle qui n'était pas possible à l'époque. On reconnaît ici un sujet clé pour le cinéma de la Transition qui traduit le manque de liberté au niveau sexuel, politique et religieux. La fiction souligne l'idée d'un temps gâché pour ceux qui sont nés pendant le franquisme; le réalisateur, José Luis Garci, fait partie de cette génération.

Le titre de l'œuvre lui-même exprime ce problème, en présentant l'histoire d'amour comme une "affaire suspendue", une "matière" que l'on n'a pas encore validée, comme s'il s'agissait d'un examen dont la date avait été reportée. Cette comparaison est faite par José, le personnage masculin protagoniste dans le film comme un jeu de mots; ayant retrouvé son amour de jeunesse, on dirait des étudiants universitaires qui ont encore des matières à valider. Cette "affaire suspendue" les amène à reprendre leur liaison dans un appartement en ville, à l'écart de leurs vies conjugales. Les deux protagonistes sont en effet mariés et ont déjà construit une famille chacun de leur côté.

Dans la première partie du film quand Franco est encore en vie, il évoque sans arrêt le fait qu'ils n'étaient pas libres dans leur jeunesse. Cette idée de répression pendant la jeunesse est souvent rappelée par José, car il dit que beaucoup de choses n'ont pas pu être

terminées ou exécutées car elles appartenaient à un domaine d'interdits. En effet le personnage affirme: "*Nos han robado tantas cosas*".

Au milieu du film, la mort de Franco est annoncée. Le changement politique modifie la vision de leur amour : après avoir vécu une liberté sexuelle qui était impossible dans un temps interdit, cette liaison "extraordinaire" perd son caractère de transgression, car finalement elle finit par ressembler tout à fait à leurs mariages respectifs (Castro, 2009). Ils ont essayé de vivre leur amour du passé, un souvenir des libertés qu'ils ne pouvaient pas vivre quand ils étaient jeunes ; mais une nouvelle forme d'avenir est maintenant devant eux et chacun se demande comment l'affronter lorsque le dictateur est mort. Cette fiction illustre à la fois une chasse au temps perdu à cause des interdits du passé et une peur de l'avenir. C'est en ce moment que leur perception de l'avenir change et la femme prend une place particulière dans le récit car les sentiments qu'elle éprouve sur sa vie sont liés à une situation professionnelle inexistante.

Asignatura pendiente (1977)

Le film finit quand José quitte Elena, car il lui avoue qu'il n'a jamais été amoureux d'elle, et que s'il l'avait été, il lui aurait proposé de partir ensemble. Avant la mort du dictateur, il était désolé pour la situation du pays, et c'est à cause de cela qu'il lui avait proposé de commencer à se voir. Lorsque le dictateur est mort, il n'a donc plus besoin d'elle, car il a à nouveau de l'espoir. Plus tard, Elena lui parle de sa vie et de son identité féminine, du rôle que les femmes ont dans la société, et lui avoue également que si elle avait eu quelque chose de plus dans sa vie de femme au foyer, rien ne se serait passé entre eux. Elle donne tout dans une relation qui lui donne enfin l'espoir d'être heureuse, comme si sa vie manquait de sens et qu'elle devait trouver quelqu'un pour la remplir. À nouveau, la femme donne du sens à sa vie et crée son identité à partir de sa relation avec un homme. Elena représente la femme qui est un peu plus consciente de sa situation dans la société par rapport à l'homme.

Comme le dit Castro (2009), cette fiction ne semble pas, à première vue, se concentrer sur le corps de la femme. Cependant, le personnage d'Elena remet sa vie en question : elle n'est pas du tout heureuse d'être une femme au foyer, mère sans travail et de

ne pas avoir pu réaliser ses ambitions professionnelles. L'insatisfaction et l'ennui du personnage se traduisent, d'une part, par la rareté des moments la montrant interagir avec ses enfants, et, d'autre part, par l'aspect statique de son corps (Castro, 2009). Par exemple, lors que le mari d'Elena part au travail et qu'elle reste toute seule à la maison l'image deviendra noire afin de montrer sa tristesse et son ennui. Le personnage d'Elena reflète une actualisation de l'archétype de la mère. Elle n'est plus le stéréotype de femme passive et soumise contente de l'être, mais celle qui s'ennuie et ne sait pas comment faire bouger son existence. Cette stéréotype de femme au foyer soumise s'actualise lorsqu'elle met et question ce rôle. Elle ressent plusieurs angoisses typiques: l'angoisse du temps qui passe, le sentiment d'avoir raté beaucoup de choses, une incertitude nouvelle quant à l'avenir. Cette insatisfaction personnelle la mène à chercher un changement. Elena n'a pas de vie professionnelle, cependant, elle accepte la modernisation modérée qui suppose avoir une affaire. Elena accepte la modernisation modérée qu'on avait accordée à la femme de la Transition. Elle rompt avec tout ce qu'elle a accepté dans son éducation répressive et moralisante, mais s'adapte aux nouveaux droits qu'on lui a accordé en tant qu'épouse et mère, même s'ils sont insuffisants. Sa situation professionnelle est encore à construire pour elle, tandis que pour l'homme, le travail était une réalité. Elle veut travailler, elle se rebelle contre le rôle qu'elle a dans la société et elle aussi veut avoir des rapports sexuels avec d'autres hommes. Le discours, même si timide ou secondaire, ainsi que le comportement et la personnalité toute entière d'Elena, a une intention envers les spectatrices, car on leur offrait un nouveau modèle auquel s'identifier ou à partir duquel se différencier.

Le film interroge ces tabous et ces désirs, il les démythifie par la prise de parole des personnages progressistes (des corps prototypes, jeunes et avec envie de changer le monde et devenir un exemple pour leur génération). José Luís Garci raconte ce que la société de sa génération veut voir et entendre, leurs vies ou leurs jeunesses gâchés. La liberté d'idée, de sexe, de genre, ou de rôle est enfin concevable dans les esprits des gens élevés dans le regret, la culpabilisation et l'imposition.

Par cette raison, le rapport sexuel a une allure de mythe, selon Castro (2009), on en parlera tout le temps, comme ce qui aurait pu être dans le passé le comble de leur liberté sexuelle mais ce n'est que dans un décor actualisé que les corps pourront exprimer leur libération. Un décor qui permet l'adultère, ou au moins qui ne le criminalise pas et qui écoute et laisse la place aux réflexions et aux critiques. En ce qui concerne sa liberté sexuelle, nous pouvons apprécier que les tabous franquistes sur la sexualité y soient brisés.

Ceci est montré par le fait qu'Elena est infidèle à son mari, comme José à sa femme et que les deux parlent des tabous et tout ce que leur a été interdit.

La voix du personnage principal masculin fera une critique générale de la répression franquiste et la voix du personnage féminin sera celui de quelqu'un qui commence à poser des questions par rapport à son rôle. Dans le film, le seul personnage qui connaît leur affaire, Antonio, ne fait pas des jugements moraux, ce qui reflète qu'il y a une liberté réellement, une certaine tolérance sociale aux infidélités par rapport au passé.

Ainsi, la marque de cette liberté qui commence à s'instaurer n'est pas le fait que les images représentent encore la mentalité du franquisme, mais le fait que si les images continuent de montrer les stéréotypes franquistes, le texte des personnages, lui, construit de nouvelles images. En effet, les personnages par leurs discours déchirent les interdits du passé et se donnent la possibilité d'être les héros d'une liberté nouvelle.

Asignatura pendiente (1977)

Selon Castro(2009), les séquences de l'acte sexuel sont typiques de la *Tercera vía*: elles soulignent ce que l'intimité a de naturel, c'est-à-dire qu'il ne s'agit ni d'un conte de fées ni d'un péché mortel pour lequel on ira a l'enfer. Il s'agit juste d'un rapport sexuel à propos duquel ils parlent en toute confiance. La liberté revendiquée par les protagonistes se manifeste donc davantage dans leurs dialogues que dans les images. Par exemple, dans la première scène où ils ont un rapport sexuel, les deux personnages sont montrés en train de parler tout en naturalisant leur nudité. Le cinéma de la Transition montrait des corps nus, mais on n'avait pas l'habitude de le faire de façon naturelle. Ils peuvent enfin parler de tout cela dont on n'en pouvait pas parler avant et ils peuvent voir maintenant les corps que l'on leur avait interdit de voir, mais d'une façon très subtile. La mise en scène des corps met donc en relief le naturel de la situation, sans être obscène, comme c'était le cas dans les films du *destape*.

Comme nous l'avons avancé, des réalisatrices ont voulu aussi participer de cette liberté atteinte et on a profité pour faire une mise en question et une dénonciation de ce que les femmes vivaient pendant la Transition. D'un côté, la réalisatrice Cecilia Bartolomé préfère proposer, dans les films qu'elle réalise, des personnages féminins aussi riches que

les personnages masculins, au lieu de l'habituelle " pute ", " infermière" ou " femme au foyer parfaite " auxquelles les films de l'époque, réalisés par des hommes, avaient habitué le public, comme dit Castro (2009). Le film *Vámonos, Bárbara* (1978) traite de la quête de la liberté des femmes dans les années 70. Ana, interprétée par Amparo Soler Leal, est une femme mariée qui veut se séparer de son mari. Elle part en voiture avec sa fille chez sa tante pour quelques semaines, mais elle se retrouve seule, sans accès à son compte bancaire et sans maison. À l'époque, les femmes ne pouvaient pas abandonner leur mari sans être jugées par la société. La société espagnole, mais dans ce cas, la femme était sous l'emprise d'une mentalité de mœurs imposées par le franquisme pendant 40 ans. Selon Rimbau (2000) Roman Gubern affirme qu'il s'agit du premier film féministe dans l'histoire du cinéma espagnol. Il était mal vu, en effet, pour une femme de se séparer, dans les années 70 et le modèle qu'elle propose à travers Ana est un contre-idéal pour la société franquiste, ainsi qu'un souhait et de l'espoir pour les spectatrices. Le personnage principal dans *Vámonos Bárbara* (1978) est une femme qui, indirectement, demande une loi de divorce, comme beaucoup de femme mariées de l'époque.

D'un autre côté, l'accès des femmes à l'éducation et au monde du travail constituent deux changements majeurs dans la vie des Espagnoles pendant la Transition. Ce sujet est traité par Pilar Miró dans son film *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), car pour la première fois on représente en Espagne le conflit d'une femme qui apprend à vivre en démocratie et qui réalise et comprend qu'on a ruiné quelques aspects de sa vie. Les femmes des années 80 avaient été élevées pour devenir des mères et des épouses, sans viser un objectif professionnel, comme on le faisait pour les hommes.

La réalisatrice de *Gary Cooper que estás en los cielos* propose une réflexion sur l'identité propre des femmes, au-delà du discours patriarcal. Le film de Miró ne donne pas à voir l'indépendance des femmes, il met en valeur leur désir d'être égales aux hommes dans tous les aspects de leur vie et de se développer professionnellement, même si cette vie est chargée de préjugés et de peurs à cause de l'éducation qu'elles ont reçue (Castro, 2009).

Comme nous avons vu par le biais du personnage d'Elena dans *Asignatura pendiente* 1977), ainsi que par le fait que deux réalisatrices puissent avoir projeté les films que nous avons cités, on montre que les femmes commençaient à avoir et à chercher une certaine liberté dans la société. Cependant, on était témoin de la lutte dont les femmes avaient encore besoin. Le cinéma continuait à présenter la femme avec des prototypes de femme soumise/mère ou femme-objet, sauf quelques exceptions du cinéma métaphorique

ou *Tercera Vía* où le malheur féminin était montré. Ceci lui conférait la réalité et l'humanisme dont on avait besoin pour comprendre la situation de la femme. Une certaine liberté sexuelle lui permettait de vivre ses liaisons, mais la femme continuait quand-même à développer le même rôle de femme-objet ou femme au foyer-soumise. Cependant, dans quelques cas du cinéma de la *Tercera Vía*, les personnages que l'on proposait aux spectateurs permettaient de s'y identifier : l'homme et la femme avait les mêmes dénonces et les mêmes critiques à faire, cependant la femme avait un changement plus profond à demander.

Chapitre 8. Homosexualité dans le cinéma: *El diputado* (1978).

L'homosexualité était interdite jusqu'en 1979, date à laquelle on cesse d'appliquer la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.* Plus d'un millier d'homosexuels ont été emprisonnés, car la loi de 1970 les obligeait encore à faire des thérapies pour se soigner. En 1977, un grand nombre d'associations de gays et lesbiennes se sont formées et se sont mobilisées pour défendre les droits et libertés des homosexuels et s'opposer aux discours homophobes défendus pendant le franquisme. Ce mouvement commence acquérir de la visibilité dans le domaine artistique et donc a être, entre autre, représenté dans les films.

Comme le rappelle Castro (2009), il existait également des lois préventives. Les "dangers" que celles-ci étaient sensées prévenir sont les scandales publics, les actes contre la morale, attribués à certains groupes de personnes comme les homosexuels, gens sans domicile fixe, les toxicomanes ou les prostituées. Toutes ces catégories de personnes sont recensées dans la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933. Les homosexuels faisaient partie de cette catégorie car l'homosexualité était considérée comme une maladie, un vice qu'il fallait guérir. Les gens sont donc classés et jugés sur les possibilités qu'ils ont de "devenir" dangereux. Plus tard dans la Transition, la Constitution instauré en 1978 (qui est toujours en vigueur aujourd'hui) et l'article 14 interdiront les discriminations sexuelles en Espagne: "Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social" [9], on défendait ainsi par la loi tous ceux qui avaient été discriminés.

Le thème du genre nécessitait d'être développé dans le cinéma espagnol. Les femmes, les homosexuels, les transsexuels et les travestis avaient toujours été présentés jusque-là depuis un point de vue patriarcal. Dans ce chapitre nous allons parcourir l'évolution de la situation sociale des homosexuels depuis le franquisme jusqu'à la Transition et en observer la façon dont cela se reflète au cinéma. De même, nous allons montrer comment l'image d'homme "macho" machiste se développe et devient une de plus progressiste afin de la comparer avec l'image que l'on faisait des hommes homosexuels. Le film *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia présente dans ce film une destruction de la figure de l'homosexuel traditionnelle. Il ne sera plus l'homme efféminé de qui on peut se moquer, au contraire, il sera un politicien très respecté. En ce qui concerne la figure de la femme, cette fois-ci elle sera représentée simplement comme quelqu'un qui est mariée à un

[9] Constitución Española 1978. Art 14.

homosexuel. En effet, en ce qui concerne le rôle de la femme dans ce film, nous trouverons le stéréotype de la femme-soumise que nous avons analysé antérieurement. D'un autre côté, nous voulons aussi traiter le thème de la femme homosexuelle. Nous le ferons à travers les films *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar et l'homme transsexuel dans *Cambio de Sexo* (1977) de Vincente Aranda.

Beaucoup de mythes sur l'homosexualité sont nés des interdits imposés par le franquisme. Les relations sexuelles entre personnes du même sexe étant interdites, tout un imaginaire s'est développé sur le sujet, d'où un sentiment de rejet social et personnel chez les concernés. Dans les films l'homosexuel se sent coupable car la société le dénigre ou le met dans la situation d'un clandestin comme dans *El diputado* (1978) (Castro, 2009).

Pendant la Transition l'homosexualité n'était donc plus illégale. En effet, dans *El diputado (*1978) le protagoniste homosexuel, Roberto, cite l'article 14 de la Constitution espagnole de 1978, en rappelant l'égalité et la liberté de tous les Espagnols devant la loi. On en donne alors de nouvelles représentations, desquelles émergent de nouvelles figures mythiques. Grâce à celles-ci, le sujet homosexuel va trouver sa place dans l'imaginaire collectif (les mythes structurant sans cesse de nouveaux thèmes). Ainsi, cette intégration de l'identité sexuelle à l'imaginaire collectif, s'accompagne d'une interrogation sur les valeurs archétypales de la famille et sur les rôles de genre.

Nous lierons les différents rôles dont nous voulons parler avec leurs représentations dans le cinéma, spécialement dans *El diputado* (1978).

Dans ce film Roberto, interprété par José Sacristán, est un politicien de gauche qui a toujours eu des relations amoureuses avec des hommes, mais qui s'est marié avec une femme tout en acceptant ce que l'on attend de lui en tant qu'homme dans la société espagnole des années 70. Carmen, sa femme, interprétée par María Luisa San José, est au courant des relations extraconjugales et homosexuelles de son mari, mais préfère les accepter et continuer à jouer le rôle de mariés heureux. Dans cette période d'après la dictature, le monde politique se veut un monde libre, d'où le contraste avec le manque de liberté dans le domaine de la sexualité. Dans sa vie professionnelle, le personnage de Roberto se bat pour la justice et la liberté qu'il n'a pas dans son espace privé et intime. Ces deux personnages forment un couple parfait: ils sont jeunes, beaux, engagés à un parti de gauche, avec des référents marxistes. Roberto est désigné pour représenter son parti aux prochaines élections. Avant cette période de liberté, cependant, Roberto a été incarcéré pour des raisons politiques, et a eu en prison une liaison avec un garçon qui se prostituait

avec des homosexuels. Un fois sorti, Roberto s'intègre dans la vie politique, retrouve sa femme, et tout semble oublié. Mais en lui le désir est resté. Un jour il téléphone à ce garçon et lui propose des rencontres avec de jeunes prostitués homosexuels. Ses adversaires politiques finissent par découvrir l'homosexualité de Roberto et, afin de le piéger, payent un garçon chargé de se prostituer avec lui. C'est en ce moment que le drame commence : les deux hommes tombent amoureux et ils construisent une vie de couple. Carmen propose d'intégrer cet amant dans leur vie de famille en le faisant passer pour un cousin qui vivrait avec eux, car elle veut garder les apparences. Les comploteurs ont compris que la stratégie du jeune homme qu'ils avaient embauché a changé. Ils le convoquent chez Roberto et puis l'assassinent. Roberto retrouve son corps dans l'appartement. Il se voit alors obligé d'avouer à la police, (qui allait découvrir à qui appartenait cet appartement et qui était ce garçon), qu'il est homosexuel. Tout se passe la veille des élections législatives auxquelles Roberto est candidat.

La situation est différente à l'intérieur de leur espace domestique: ils créent une nouvelle structure de famille. Toute autre forme de rapports sont mal vus. Par certains aspects, le couple Roberto-Carmen reste un couple classique, mais pour maintenir cette façade une nouvelle famille est créée, afin de donner une place aux sentiments homosexuels de Roberto. Ce nouveau type de famille donne à leurs personnages des traits prototypes de tolérance et de liberté d'esprit. Les trois personnages sont définis par des qualités positives; leur comportement, leurs habitudes, leurs gestes, se présentent comme exemplaires, une famille jeune et progressiste ouverte à l'homosexualité (Castro, 2009).

Dans *El diputado* (1978).De la Iglesia souligne que Roberto montre sa normalité, sa virilité, sa rationalité, combinées avec un statut social qui n'est pas celui des homosexuels marginalisés que l'on avait vu jusque là. La virilité comme image archétypale de la masculinité est elle aussi remise en question par le corps homosexuel. Le stéréotype du corps homosexuel est caractérisé par des gestes doux, une sensibilité, voire même une fragilité trop accentuée, une façon de parler féminine (Castro, 2009). Ce stéréotype porte différentes fonctions historiques et sociologiques et devient fondamental dans le processus de construction de nouvelles images.

Les archétypes de la famille et du corps masculin sont renouvelés dans ce film. Le corps masculin est actualisé et devient un modèle prototype pour la période historicisée. José Sacristán interprète souvent des personnages progressistes. À l'inverse, les personnages

qui font partie des partis de droite sont représentés par des personnages “méchants” et caractérisé par sa violence.

El diputado (1979)

D’un côté, le personnage de Juanito est aussi intéressant pour notre analyse. Lorsqu’il apparaît à l’écran, il est, dans la plupart des cas, complètement nu, comme l’était la femme objet. La caméra s’attarde alors sur le corps du jeune homme pour que le spectateur se délecte en contemplant son corps. Comme nous l’avions remarqué pour les corps des femmes le regard actif et contrôleur est encore et toujours celui d’un homme. Nous retrouvons encore une fois ce modèle patriarcal de soumission entre le personnage ‘‘plus masculin’’ et l’autre plus ‘‘féminin’’.

D’un autre côté, Roberto représente le “bon homosexuel” c’est-à-dire, celui qui n’est pas aperçu comme homosexuel. Il est un prototype de bon sens et d’intelligence parce qu’il est député, son corps est à la fois public et privé, ce qui constitue un conflit intérieur, car le personnage doit cacher son homosexualité pour poursuivre sa carrière politique. Son corps n’est pas typiquement *mariquita*, (terme qu’on utilise en espagnol pour parler des homosexuels efféminés), mais un prototype du “bon homosexuel”, comme nous le rappelle Castro (2009). Il est censé cacher sa sexualité et semble y parvenir, avec son mariage. Ses ennemis s’intéressent à sa sexualité pour pouvoir lui faire du chantage, car il ne veut pas que les gens le reconnaissent ou le sachent. Ainsi, même si le personnage montre une aperture en ce qui concerne sa sexualité, continue à être réprimé parce qu’il ressent de la honte.

Les mythes concernant la marginalisation de l’homosexualité, celle des personnages stéréotypés, sont déplacés, ou actualisés, dans le futur, par le fait de la contextualisation de ces personnages stéréotypés dans une famille qui devrait être qualifiée de traditionnelle. Dans ce cas, la famille aide à cacher le secret de l’homosexualité. Les deux mythes, celui de la famille et celui de l’homosexuel sont mis en question, dénonçant l’interdit, car le film n’exploite aucune des représentations et caractéristiques stéréotypés. Ainsi, le nouveau mythe est une invitation à rompre l’isolement par ce protagoniste exemplaire, comme le dit

Castro (2009), étant donné que Roberto souffre les conséquences que l'homosexualité ne soit pas accepté socialement.

En ce qui concerne le personnage féminin, nous observons que Carmen continue à se montrer soumise, au service de l'homme. Comme son mari, elle est membre du Parti Communiste Espagnol et a assisté aux réunions clandestines qu'on organisait pendant la dictature, mais elle préfère se tenir à l'écart et laisser son mari gagner en importance. Sa fonction se limite à l'accompagner aux réunions sociales. Elle ne travaille pas, elle l'attend à la maison, elle cuisine et elle parle avec lui de sa vie professionnelle et du parti. On ne sait rien d'elle, on sait juste qu'elle fera l'impossible pour sauver son mariage et même oublier l'homosexualité de son mari. Elle lutte pour leur mariage et leur amour. Même quand le sentiment d'amour entre deux hommes grandit, elle préfère intégrer l'amant au couple plutôt que de laisser Roberto s'en aller avec lui, et quand cela ne marche pas, elle essaye de convaincre son mari qu'ils peuvent essayer de le guérir. Ils présentent donc Juanito à leurs proches comme un neveu qui va habiter avec eux. En effet, le personnage de Carmen est là encore un exemple de femme émotionnellement dépendante, qui accepte de ne pas être l'objet de désir de son mari (comme sont tous les personnages féminins du cinéma de la Transition) afin de ne pas se retrouver toute seule. Elle est en outre reléguée au second-plan du film. En effet Robert et Carmen ne parlent jamais de comment elle se sent, on ne sait rien sur ses émotions, ses préoccupations ou ses peurs. Elle est toujours là pour l'encourager et penser à sa vie publique. Comme nous le voyons dans le scène de l'image, lorsqu'elle lui dit: "Mañana piensan elegirte secretario general… tú sabes que eso es imposible si descubren que eres homosexual".

El diputado (1978) de Eloy de la Iglesia.

El diputado (1978)

Il nous semble aussi intéressant de cerner la fonction sociologique et historique de ce nouveau modèle de féminité, qui continue à être soumis, mais qui permet l'homosexualité et aide à la cacher face aux autres. En effet, la naissance, la présence, d'un corps stéréotype est en relation avec le tabou qui porte sur lui – en l'occurrence, sur l'homosexualité. Le stéréotype dégrade le phénomène tout en aidant à le reconnaître et à l'associer à des idées négatives. En ce qui concerne la virilité, Paul Julian

Smith dit: ‘‘Eloy de la Iglesia refuse explicitement les images stéréotypées des hommes gays efféminés. Dans son film, ils sont décrits dans des scénarios comme ‘‘dignes’’ et masculins’’ (Smith, 1998). Le réalisateur lui-même se sert du corps stéréotypé du *mariquita* pour l’opposer à l’image du bon homosexuel, décrit comme un corps prototype: une personne exemplaire, qui montre sous un jour favorable la catégorie sexuelle qu’elle représente.

Comme le dit Mora (2015), nous pouvons décrire l’interaction entre plusieurs corps stéréotypés et prototypés pour créer de nouvelles images de l’identité sexuelle: le corps prototype, un homme non-féminisé, celui de Roberto dans *El diputado* (1978), chez qui on ne détecte pas à première vue l’homosexualité (stéréotypée et féminisée), mais on le détecte chez Juanito, avec qui il entretien une relation. Ceci marque l’opposition pour la description de l’interaction, car c’est avec un homme stéréotypé qu’il a une relation. “ Pendant le franquisme et la Transition, stéréotyper le corps exprimait des connotations historiques et sociologiques. La perception de ces idées reçues est fondamentale pour réussir à les reconnaître” (Mora, 2015).

En ce qui concerne la présentation de l’homme et sa masculinité dans le cinéma de la Transition, nous trouvons deux acteurs et deux courants cinématographiques différents: Alfredo Landa, dans le *landismo* et *destape* et José Sacristán dans la *Tercera vía*. D’un côté l’image historicisée du corps d’homme petit et costaud est une espagnolisation de l’image masculine d’un postfranquisme récent Pour Alfredo Landa ce modèle figé est le stéréotype d’un homme machiste, du fait que celui-ci est complètement obsédé par les femmes sans jamais avoir de relations concrètes avec elle; d’où le côté maladroit du personnage. Si dans le *landismo*, Alfredo Landa véhicule le machisme, dans le cinéma de la troisième vois Sacristán est l’image de l’homme masculin progressiste typique de l’époque est souvent incarnée par un acteur très connu et très présent dans les films de la *Tercera vía*, José Sacristán. Sacristán est accompagné d’autres acteurs représentant ces “nouveaux espagnols” progressistes et modernes. Ces personnages de la *Tercera vía* pourraient participer à la création d’un nouveau type d’espagnol par des acteurs aux préférences politiques fortement de gauche. Le comportement, l’image, les gestes, sont présentés comme ceux de ce groupe social, dont l’image pourra servir d’exemple à suivre.

La thématique du corps masculin qui devient féminin commence à être traitée dans *Cambio de sexo.* (1978). Le protagoniste, José María, est un jeune garçon de dix-sept ans, dont le corps présente des traits féminin. Sa famille soupçonne qu’il est homosexuel et ne

l'accepte pas. Son physique poursuit son parcours de beauté et de féminité dans le cinéma espagnol jusqu'à aujourd'hui et symbolise ce nouveau mythe du genre multiple, un corps qui présente deux sexes. José Maria rencontre une transsexuelle qui comprendra sa souffrance et ses désirs de se sentir une femme complète (Castro, 2009). Ce film sort deux ans après la mort de Franco, et propose une nouvelle façon d'aborder un sujet auquel le public n'est pas habitué. Le final heureux pour le protagoniste normalise le conflit identitaire. Comme dans tous les films de la Transition qui voulaient inculquer une idée, l'histoire est proposée de sorte à ce que le public puisse s'identifier aux personnages. *Cambio de sexo* (1978) représente une nouvelle façon de présenter la féminité, cette fois, il s'agit de la féminité de l'homme.

De même, les femmes, elles aussi sont présentées comme masculines dans quelques films pendant la Transition. Celles-ci sont aussi rejetées socialement.

Pedro Almodóvar propose dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) une subversion du patriarcat (Mark Allinson, 2001). La représentation des femmes dans ce film est particulière, mais courageuse, car elle brise des tabous comme le sexe, le viol, les rôles de genre, l'affection ou la virginité. Les trois personnages qui mènent le film d'Almodóvar sont copines. Bom fait du *boxing* et est très agressive. Elle entretien une relation masochiste sadique avec Luci, qui est battue par son mari. Selon Maria Dolores Arroyo il s'agit de femmes extraordinaires qui montrent leurs émotions et passions avec liberté et qui les provoquent aussi. Dans Arroyo(2011), Jackeline Cruz considère que Pedro Almodóvar traite avec frivolité les violences faites aux femmes qu'elles soient physiques ou sexuelles. D'après Arroyo, en revanche, Almodóvar cherche à ironiser et à dénoncer sur le mythe de la femme espagnole qui endure tout et qui souffre sans se plaindre, et non à légitimer la violence.

Avant la Transition les hommes homosexuels avaient toujours été ridiculisés par le fait d'avoir des traits féminins. Nous pouvons apprécier un petit changement en ce qui concerne la visibilité de l'homosexualité masculine, comme nous voyons dans les différents rôles des homosexuels analysés dans *El diputado* (1978). Cependant, l'exemple de l'homosexuel dans *El diputado* met en évidence des transformations sociales qui sont encore en cours. Même si Roberto a des rapports avec d'autres hommes et accepte sa sexualité, mais le fait de vouloir le cacher et qu'il soit réprimé démontre, que en ce moment, ce n'était pas bien vu socialement. En effet, la féminité et la masculinité sont mis en question ainsi que le concept de famille traditionnel. Même si très peu, un seul film,

celui de *Pepi, Luci, Bom*, dans toute la Transition, la masculinité féminine et le lesbianisme sont aussi montrés. Toutes ces représentations auraient été impossibles à montrer durant le franquisme.

Partie 3

-

Aujourd’hui

Chapitre 9 : Etat de la question aujourd'hui

Depuis la rédaction de la Constitution Espagnole de 1978 qui déclarait l'égalité entre hommes et femmes, on supposait que cette égalité allait devenir réelle et devenir la norme. En effet, comme nous l'avons vu au long de ce travail, quelques progrès sont atteints. En ce qui concerne l'intégration des femmes dans le monde du travail, un institut de la femme, *Instituto de la Mujer,* est créé en 1983. En 1989 la société demande un élargissement du congé maternité et paternité à 16 semaines. La déclaration d'impôts peut également se faire séparément à partir de cette même année. En 1995, une nouvelle loi qualifie le harcèlement sexuel de délit contre la liberté sexuelle. En 1999 la loi 39/1999 permet de promouvoir la conciliation entre vie professionnelle et familiale et un plan contre la violence à la maison est mis en place. En outre, le Code Pénal de 1995 est modifié afin de protéger les victimes de mauvais traitements. La loi de 2004 permet de protéger intégralement les femmes contre la violence de leur compagnon ou mari. Plus récemment, plusieurs manifestations chaque année depuis 2017 ont eu lieu pour qualifier une agression sexuelle d'abus ou de viol et réclamer une révision des lois afin que les agresseurs soient punis de façon plus stricte (et juste, tout simplement).

En ce qui concerne la cinématographie, au fil du temps, ils y existeront encore plus de longs-métrages qui manifesteront la subjectivité de la femme. La subjectivité de la femme commence à être présente au cinéma déjà au moment de la Transition, et elle continue à l'être depuis cette époque grâce aux idées révolutionnaires féministes, mais aussi des réalisateurs et réalisatrices, qui avaient permis que l'on entende la voix de la femme.

Dans leurs œuvres, les réalisatrices affrontent leurs propres expériences et projettent des réflexions autour de la construction de l'identité féminine, tout en montrant des exemples de répression chez les femmes. La sexualité, la maternité, la validité du mariage comme modèle de relation entre un homme et une femme, l'avortement, le divorce et d'autres expériences vécues réclament leur place et leur importance comme thématique d'un cinéma fait par des femmes. Dans l'industrie cinématographique, les réalisatrices et actrices s'organisent pour faire comprendre à la société, aux producteurs et au public que la femme doit être encore plus présente dans un métier qui aide à créer un imaginaire, un modèle et une réalité pour les jeunes filles et femmes. Ces femmes ont besoin d'une société plus égalitaire à l'aide de la troisième vague féministe.

Un cinéma où les femmes sont protagonistes avec les hommes et parlent entre elles de sujets qui les intéressent qu'à elles (autres qu'un homme). Ceci semble très simple mais une très grande partie des films que nous connaissons et avons vu tout au long de nos vies ne passent pas le test de Bechdel[10]. Le pourcentage de femmes protagonistes dans les films espagnols est de 36% et seulement 28% des personnages qui parlent dans les autres films sont des femmes. Les réalisatrices représentent 8% de leur métier et les femmes scénaristes, 15%. Nous constatons que les hommes ont une tendance à mettre des protagonistes masculins, en particulier dans les films d'action et d'horreur, tandis qu'on réserve aux femmes les rôles principaux majoritairement dans les films de drames.

Nous avons vu, donc, que les représentations de femmes dans le cinéma actuel s'inscrivent dans la continuité de l'évolution de la représentation des femmes, à savoir : de personnage secondaire sans profondeur et dépendante de l'homme, la femme devient de plus en plus autonome et déterminée. On y trouve des femmes indépendantes, héroïques et professionnelles. Celles-ci continuent cependant à être très souvent sexualisées. Il est également à déplorer que les femmes noires, les lesbiennes ou la sororité entre femmes demeurent des sujets très peu travaillés.

Les premières critiques lesbiennes des années soixante-dix trouvaient les modèles discriminants, explique Jane Gaines dans Ricalde (2002).Les féministes lesbiennes ont été les premières à questionner la représentation des genres au cinéma, jusqu'à développer une théorie cinématographique de la masculinité et de la féminité, qui cherchait à comprendre la cause de ces présentations stéréotypées dans l'histoire et à les dénoncer pour proposer un changement. D'après Mulvey (1999), cette théorie a pour conséquence d'annuler le plaisir de la spectatrice non hétérosexuelle.

Les études culturelles basées sur la psychanalyse ne conçoivent pas non plus le désir des femmes en dehors de catégories préfixées : la femme blanche, hétérosexuelle, de classe moyenne et occidentale aura plus de probabilités d'être représentée malgré les efforts des collectifs féministes. (Ricalde 2002)

Malgré tout, nous trouvons une tendance encore aujourd'hui à renforcer dans les films les valeurs masculines, et à affirmer la supériorité de l'homme dans le domaine moral, face à la trahison, la futilité et la dépendance matérielle et affective qu'ils attribuent

---

[10]" El cine español no pasa el test feminista de Bechdel " *El mundo.*19/ 05/2015.

aux femmes (Ricalde 2002). Le cinéma classique de Hollywood proposait des genres conventionnels jusqu'aux années soixante, donc les spectateurs savaient toujours quel type de personnages ils allaient trouver dans un mélodrame, un western, une aventure ou une science-fiction. La production cinématographique commence à générer ce que la critique a nommé un " nouveau cinéma de femmes ", c'est-à-dire une réflexion de femmes sur les femmes. Les auteurs se concentrent entre autres, sur l'amitié, ce qui a motivé des analyses de genre et par les femmes.

Les concepts du féminisme ont commencé à apparaître dans les films faits pour et par des femmes, même lorsque ceux-ci n'ont pas été conçus depuis une perspective de genre. Par rapport à cette perspective, Annette Kuhn dans Ricalde (2002), rappelle qu' "une partie des objectifs du féminisme est de réécrire l'histoire du cinéma, et en même temps, transformer cette histoire par le biais d'une approche théorique jusqu'à présent inexistante". Ce qui démontre qu'il faut vraiment avoir cette intention de genre dans les films à réaliser. La théorie cinématographique et le féminisme ont débouché sur des études culturelles, qui ont, parmi d'autres, permis de faire des études de genre. Nous constatons aussi des études dans les domaines de la domination masculine, d'exclusion de race, de classe, un genre de domination, d'exclusion, de marginalité, d'altérité, entre autres.

En ce qui concerne la femme dans l'industrie et la production du cinéma, il nous a semblé aussi très enrichissant d'étudier la perspective contraire, la femme derrière la caméra. Ceci nous a permis d'identifier tout ce qui n'a pas été travaillé jusqu'à présent. On laisse de côté la femme actrice pour nous centrer sur la femme réalisatrice.

Le CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) – Association de femmes cinéastes et de médias audiovisuels –, dans son rapport en 2016, a fait paraître une étude intitulée *"La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español*" qui consiste en une recherche sociale dans une perspective de genre visant à déterminer le pourcentage de femmes dans chaque métier de l'industrie cinématographique. Cette association de femmes réalisatrices constate dans son rapport de 2016 une structure complexe d'inégalités qui favorise la discrimination des femmes à l'intérieur du secteur cinématographique. Dans la première partie de ce rapport, en ce qui concerne la structure professionnelle, nous voyons la séparation par sexe et les postes à plus grandes responsabilités qui interviennent pour la construction des longs métrages. La première donnée montre que la partie de professionnels étudiée est représentée par 26 % de femmes et 74 % d'hommes. On perçoit rapidement l'existence de différents aspects

discriminants en rapport au sexe des professionnels. On observe en effet une ségrégation de travail horizontale et verticale : la ségrégation horizontale montre des regroupements par sexe dans les postes dont les fonctions sont intimement liées aux métiers traditionnellement associés au sexe féminin, c'est-à-dire aux aires relatives à la beauté et aux soins. Dans les postes de costumière et de maquilleuse, par exemple, les femmes représentent un effectif supérieur à 75 %, tandis que les postes relatifs aux domaines de la création artistique, aux technologies et au leadership, sont majoritairement occupés par des hommes. Ainsi, la représentativité masculine est de 84 % dans la réalisation, de 83 % dans la rédaction de scripts et elle est de plus de 97 % dans la direction photographique. La ségrégation verticale, quant à elle, est évidente en ce qui concerne la prise de décisions au sein des groupes hiérarchisés : les femmes sont davantage représentées à la base de la pyramide de l'industrie, tandis que les hommes sont davantage représentés au sein des groupes dans lesquels les éléments importants sont décidés. Ces deux types de ségrégation en fonction du genre du professionnel montrent que les femmes occupent des postes moins importants que les hommes. Le secteur cinématographique est donc un secteur amplement masculinisé, pour les postes avec le plus de responsabilité, ce qui engendre une grande inégalité de genre (CIMA, 2016). Aussi, dans l'ECAM, le diplôme de direction artistique est enseigné par 37 professeurs, dont seulement trois sont des femmes.

En ce qui concerne le domaine économique, les longs métrages réalisés par les femmes reçoivent moins d'aides du gouvernement que ceux réalisés par les hommes. En effet, la moyenne des sommes offertes par l'état pour les films dirigés par des femmes est inférieure à la moyenne minime des sommes que les hommes obtiennent. La différence est moins importante en ce qui concerne les documentaires. En revanche, pour une fiction ou une animation, la moyenne est plus élevée pour les femmes et le nombre de films dirigés par les femmes est inférieur. Les résultats montrent que 54% des femmes travaillent dans la réalisation de films. En 2016, les long-métrages de coproduction qui ont eu des femmes dans la réalisation représentent seulement 17 % du total. À titre de comparaison, en 2015 et 2016, le pourcentage de films dirigés par des femmes a augmenté de seulement 1%. Tout ceci nous laisse sérieusement penser que les producteurs, l'industrie, accordent moins de crédibilité et de confiance aux réalisatrices qu'aux réalisateurs dans leur travail, les femmes se retrouvent donc, dans une situation de précarité dans ce secteur. Malgré cela, les directrices et les scénaristes réussissent à trouver quand-même leur place dans les festivals, tant bien nationaux qu'internationaux, de long-métrages et de court-métrages.

Par ailleurs, de nombreux festivals et concours sont organisés chaque année par le CIMA. Celui-ci organise également des conférences pour parler de la situation de la femme, faire la promotion de long-métrages réalisés par et pour les femmes, organiser des rencontres avec des actrices et réalisatrices célèbres, et dénoncer la situation de la femme dans le métier et dans l'industrie. Tout cela a pu être mis en place grâce aux rapports annuels publiés comme celui que nous avons commenté. Cette association de femmes cinéastes lance des initiatives pour le féminisme. Dans plusieurs festivals les femmes de l'industrie cinématographique se sont manifestées pour cette cause. Par exemple à Ratisbonne en mai 2018 les actrices et réalisatrices portaient des éventails rouges afin de se manifester pour réclamer une présence plus importante des femmes dans le cinéma espagnol.

Aujourd'hui nous pouvons constater en général, mais aussi pour les études de cinéma, que la présence des femmes dans les universités espagnoles en plus grand nombre que les hommes. Dans l'industrie cinématographique, comme nous l'avons dit, les hommes occupent les cadres et les postes de direction d'acteurs et photographie. La présence des femmes commence à y être notoire dans les licences et masters de spécialisation de cinéma. Nous y observons une certaine parité qui arrive de plus en plus, mais qui encore reste insuffisante. Cependant, comme l'annonce l'article de ''Dirección de cine: una profesión no apta para mujeres'' dans le journal *La Vanguardia*, les femmes dénoncent une discrimination pour les projets proposés par les femmes étant donné que le 90% des produits audiovisuels que l'on y reçoit sont produits par des hommes. C'est ainsi que des projets comme le festival espagnol *Directed by women* ont vu le jour, festival qui célèbre cette année, 2020, ses six ans. Certes, il y a des femmes dans l'industrie et en ce qui concerne les réalisatrices renommées nous trouvons Isabel Coixet, Icíar Bollaín ou Carla Simón, qui avait remporté plusieurs prix au script et à la réalisation du premier film avec *Verano 1993*.

D'autres dénonciations ont été réalisées par les femmes dans l'industrie cinématographique à cause de la discrimination. Lors des Oscars 2019, par exemple, les actrices se sont habillées en noir afin de dénoncer les abus sexuels produits par le producteur Harvey Weinstein. D'autres, au festival de Cannes, ont fait un discours qui demandait l'égalité des salaires. Enfin, l'Espagne s'en fait l'écho lors des Goyas 2019, lorsque les actrices ont fait plusieurs commentaires et discours dénonçant la différence de traitement entre hommes et femmes de la part des journalistes. Cette année, au festival des

César l'actrice Adèle Haenel a accusé de viol et pédophilie a Roman Polansky et a critiqué le prix que l'on lui donnait.

Le féminisme de la deuxième vague est parvenu à intégrer la vie politique et pourtant les femmes continuent à être opprimées dans plusieurs aspects de la vie quotidienne dans les pays démocratiques. La troisième vague du féminisme se sert de la deuxième, en ce qui concerne les droits attendus et les stratégies pour combattre le harcèlement sexuel, la violence domestique, les disparités salariales et la précarité des emplois féminins. Elle est par ailleurs parvenue à sensibiliser à l'abus sexuel des femmes et des enfants, aux troubles alimentaires ainsi qu'à l'image corporelle de la femme. Nous entendons de nos jours de plus en plus souvent parler du concept d' "empowerment", qui met l'accent sur la capacité des femmes à agir et à travailler leur estime de soi, ainsi que sur la dénonciation des injustices envers les femmes. Cette idée est étroitement liée à la réflexion *queer*. En effet, selon ce courant, si le concept de femme n'existait pas, il n'y aurait sans doute pas d'étiquettes qui différencient les hommes qui se considèrent femmes ou qui aiment s'habiller comme on a traditionnellement on considère comme des façons féminines.

Dans les conceptions du féminisme de la troisième vague, la femme n'est plus un non-homme, mais un être en soi. En d'autres termes, elle n'est plus l'altérité, pour reprendre les mots de Simone de Beauvoir dans *Deuxième sexe* (1949).La justice sociale est un projet global que l'on peut lier à la lutte féministe et aux luttes contre le racisme, l'exploitation capitaliste, la discrimination sexuelle, l'oppression nationale et culturelle ou la mondialisation. Notons cependant que la situation de la femme n'est pas la même dans tous les pays.

L'Espagne est aujourd'hui un pays qui a beaucoup progressé et qui a accompli des droits envers le collectif LGTBI et est d'ailleurs un des premiers pays européens à avoir légalisé le mariage homosexuel. Mais cependant, nous constatons aussi l'existence de certains groupes politiques contraires, comme Vox, qui font partie du congrès des députés du gouvernement. Ce groupe politique, en effet, propose dans son programme l'annulation d'articles pour la protection des personnes transsexuelles et contre la LGTBI phobie, ainsi que l'annulation des aides économiques et subventions aux organisations féministes qui aident les femmes et les enfants lors de situations de violence domestique et sexiste. Ainsi, ils proposent aussi l'élimination de la loi contre la violence sexiste. Ce groupe politique considère que la Santé publique doit supprimer tout ce qui ne fait pas partie du domaine de

la santé, ainsi, les interventions chirurgicales comme les avortements ou les changements de sexe.

Les inégalités de genre sont donc encore au cœur d'une lutte sociale, comme l'est la lutte contre toutes les injustices et inégalités sociales. Ainsi la troisième vague féministe qui est en cours nous semble nécessaire pour répondre à toutes les attentes et les espoirs d'une vraie égalité.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition d'analyser les changements de la représentation de la femme et des rôles et stéréotypes associés à la représentation féminine. Nous cherchions à connaître l'évolution dans la représentation conservatrice et machiste des femmes dans le franquisme jusqu'au cinéma de la Transition espagnole.

Nous nous demandions au début de ce mémoire à quel point le cinéma reflète les changements de l'image transformée de la femme, pour cela, nous nous proposions d'identifier les représentations qui montrent les changements mais aussi les limites de ces représentations. Nous nous interrogions sur l'importance de la notion de féminité et du féminin dans les films qui racontent l'histoire d'homosexuels, transsexuels ou travestis. À partir de nos recherches nous avons constaté qu'en Espagne l'égalité légale entre hommes et femmes au long du XIXe siècle souffrît plusieurs modifications.

La IIe République avait supposé un certain développement en faveur des droits de la femme en tant que citoyenne. La dictature franquiste s'installera ensuite pour bloquer les progrès sociaux de tout type, en perpétuant le rôle de la femme en tant que mère, épouse et soumise. Aucun droit ne lui était consacré, bien au contraire, elle n'avait que des obligations par rapport à l'homme et à sa famille. Au fur et à mesure que les années passaient, la dictature s'affaiblissait et le tourisme, entre autres, permettait l'arrivée de nouvelles idées et de développement économique, la femme commence à intégrer les postes de travail, toujours sous la tutelle de son mari ou son père. En ce qui concerne le cinéma de l'époque, nous observons que les rôles de genre et sexe étaient très marqués. Cependant, ceux qui n'étaient pas les normatifs, étaient très peu représentés, et s'ils l'étaient, on les présentait sous formes ridicules ou déguisées. Après la mort du dictateur, des libertés et des droits sont atteints et les mouvements féministes nationaux et internationaux ont réussi à transmettre leurs idéaux et à faire partie de la politique du moment. Même s'il s'agit d'une problématique globale la spécificité du contexte social et politique de l'Espagne, produit que les changements soient lents, timides et traînent les peurs et les tabous de l'aperture sexuelle et la quête de l'égalité de la femme envers l'homme. La place de la femme est ancrée à une vision très traditionnelle accordée avec le catholicisme et les idées de la dictature.

Les progrès sociaux et politiques apparaissaient dans le cinéma de l'époque, qui se faisait écho des idées féministes en les normalisant : les tabous sont transgressés laissant la place à des corps transformés et créateurs de concepts nouveaux. Le début de la Transition

avait permis une certaine ouverture d'esprit et la société ose proposer de nouvelles représentations au cinéma. Les femmes et les homosexuels étaient, enfin, devenu protagonistes de films et pouvaient, enfin, raconter leur histoire. Les archétypes de l'homme, de la femme, du couple, de la famille avaient, ainsi, été renouvelés, " actualisés ", en leur conférant une nouvelle image ou une identité sexuelle et rôle de genre nouveaux. Cependant, malgré les actualisations des mythes, certaines images restaient patriarcales, comme celle de la femme.

Dans les films que nous avons analysé au long de ce mémoire la femme reste toujours le complément de l'homme. *Cría cuervos* (1975) illustre les conséquences d'une mère qui ne développe pas son estime d'elle-même car elle abandonne sa vie professionnelle. L'homme est présenté comme quelqu'un de lâche et d'irresponsable, aux sentiments bloqués, qui a besoin d'une femme/mère qui prend soin de lui et de sa famille. Les petites filles qui témoignent de la souffrance des femmes représentent l'esprit critique dont on a besoin pour changer le futur.

Nous constatons que la répression de la dictature avait marqué la sexualité des espagnols. Ce fait provoque que, plus tard, l'expression sexuelle féminine soit présentée dans des films comme *La trastienda* (1976) ou *Vida conyugal sana* (1974) en objectifiant la femme depuis le point de vue du désir masculin uniquement. *La trastienda* (1976) culpabilisera la femme, par le biais du mythe de la femme-fatale, d'être un objet de désir pour l'homme. Le comble de cette objectification cinématographique sera appelé le" *destape* ", on montrera des corps nus afin de montrer ce que l'on n'avait pas pu filmer et réveiller, ainsi, le désir de l'homme qui observe le corps de la femme. Ceci montre que la sexualité de la femme ne lui appartenait pas à elle, mais à l'homme. Il s'agit, en effet, de films qui montrent des images sexuelles et des corps de femmes nus sans aucun sens narratif. Les actrices de ces films comprenaient cette nudité comme un trait d'affirmation sexuelle, étant donné qu'on leur permettait enfin d'attirer le désir de l'homme. *Vida conyugal sana* (1974) montre comment le corps et la sexualité de la femme sont utilisés pour des fins commerciaux au service des hommes qui achètent et se sentent attirés par ces corps féminins. L'épouse dans ce film devra récupérer sa place d'objet de désir de l'homme pour que l'ordre se réinstalle.

Nous constatons aussi que la répression sexuelle séparait les rôles à développer dans la société selon le sexe, sans, cependant, considérer l'homosexualité. L'homosexualité étant considérée une maladie, était comprise dans la loi comme un délit, et sa représentation ou divulgation dans le cinéma comme une apologie de crime, d'où sa présentation jamais

sérieuse. En effet, les hommes qui aimaient les hommes ou qui avaient des traits féminins n'avaient jamais été traités avec du respect. On ne pouvait pas montrer des homosexuels de n'importe quel sexe, c'était interdit dans la société. *El diputado* (1978) est un film qui montre la différence de pouvoir entre l'homosexuel efféminé et celui qui ne l'est pas. L'homosexuel qui a l'air plus viril est plus respectable et sérieux que celui dont il tire un profit en l'objectifiant comme on l'avait fait avec les femmes. La femme du protagoniste jouera le rôle de femme-soumise à l'écart de toute action, mais aussi celui de la mère, car elle sera là toujours pour conforter et conseiller son mari, elle acceptera même qu'il soit homosexuel. Nous avons constaté que l'on faisait deux présentations de l'homme dans le cinéma de la Transition: celle du macho espagnol et celle de l'homme concerné par les progrès de la société. L'homosexualité féminine et la femme masculine ne seront présentés dans la Transition qu'une seule fois, lorsque Almodóvar montrera les femmes battues, les femmes violés et les relations entre femmes comme on ne l'avait jamais fait avant dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). *Cambio de sexo* (1977) suppose aussi un renouvellement en ce qui concerne l'identité sexuelle en racontant l'histoire d'un garçon qui souffre d'une transformation dans toute sa vie au moment où il décide de se reconnaître comme femme. L'homme qui change son sexe devient aussi le personnage sexualisé, comme le serait une femme.

Nous concluons qu'à partir des films que nous avons analysés, il est appréciable qu'il y avait un reflet de la Transition politique dans le cinéma. La fin du franquisme ne suppose pas un changement définitif dans des formes de présentation tout à fait libérales, mais les changements qu'il y eut permirent, tout de même, en effet, de nouvelles représentations de la femme et de la féminité, tout en montrant la sexualité de la femme. Il s'agit aussi d'un moment de Transition dans le cinéma vers une représentation d'une femme plus libre et plus indépendante, sans besoin de l'acceptation ou de l'aide de l'homme *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980). Un chemin qui continuera après dans l'époque démocratique et jusqu'à nos jours.

A partir de ce constat, nous pouvons, d'ores et déjà, envisager une nouvelle piste de recherche. En effet, nous pourrions nous demander à présent quel type de réception avait eu chaque film et chercher des constats de la puissance de ces idées chez les femmes ou dans la société de l'époque.

Ce travail de mémoire se voulait principalement descriptif en ce qui concerne l'histoire et les films analysés, mais dans cette nouvelle perspective, il serait pertinent de procéder à une étude transdisciplinaire qui investirait des champs tels que la sociologie ou

la psychologie de façon plus approfondie. Ce travail nous a permis d'être plus conscientes par rapport à la situation de la femme au long de la période franquiste et Transition, mais aussi à nous demander par rapport au statut de la femme aujourd'hui dans le cinéma et dans la société, en tant que travailleur.

Bibliographie

Alfeo Álvarez, J. C. (2000) "El enigma de la culpa: la homosexualidad en el cine español (1961-2000)".*International Journal of Iberian Studies,* Vol.13.Nº 13.

Álvarez-Uría, F. (2013). "Mujeres y política. Las políticas de las mujeres en la España de la Segunda República y la Guerra Civil". Papers : Revista de Sociologia, Vol. 98, Núm. 4 p. 629-646. DOI: 10.5565/rev/papers/v98n4.564 [Consulté: 26 /07/ 2020].

Arriero Ranz, F. (2011). *El movimiento democrático de mujeres: de la lucha contra Franco al feminismo*. Historia, Trabajo y Sociedad, nº 2, pp. 33-62. ISSN: 2172-2749

Arroyo Fernández, M.D. (2011) "Pepi, Luci, Bom… Transgresión sexual y cultura popular". Revista Icono14, pp. 256-274. Consulté: 06/08/2018. ISSN: 1697–8293

Broyles, L. (2010) "La identidad de género en el cine almodovariano"., p. 2. Consulté le 10/08/2020 de: https://studylib.es/doc/7385576/la-identidad-de-g%C3%A9nero-en-el-cine-almodovariano

Castro, A. (2009) *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982).* Oviedo: KRK ediciones.

Castro Ricalde, M. (2002). "Feminismo y teoría cinematográfica" Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n.º 25, 23-48.

Cerdá, M. D. (2017). Las mujeres ante el cambio constitucional. Algunos apuntes desde una perspectiva feminista para una "reforma constituyente" de la Constitución Española. *Revista" Cuadernos Manuel Giménez Abad",* (5), 75-92. ISSN-e 2254-4445

Collado Alonso, R. (2011). El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española. *Revista ICONO14 Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes, 9*(3), 194-220. https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.103 Consulté le 26/07/2020

Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, 9 de diciembre de 1931, Art 36.

Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1978, Art 14.

Eslava Galán, J. (2018). *Historia de España contada para escépticos.* Planeta: Barcelona.

Esquirol, M. et Fecé, J. "Haciendo estudios culturales: una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de Pepi, Luci, Bomy otras chicas del montón". *El cine español durante la Transición democrática* (1974-1983). Cuadernos de la Academia. Nº 13 y 14.

Feenstra, P. (2006). *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995), À corps perdu*, Paris : l'Harmattan. (Collection : Champs Visuels).

Fernández Fraile, M. E. (2008). "Historia de las mujeres en España: historia de una conquista". *La Aljaba.* Segunda época.

Ferré Baldrich, M. (2012). "Los centros de planificación familiar: Logro del movimiento feminista de la Transición". Cuadernos de la academia. Universitat de Tarragona. ISBN: 974-84-9860-636-2

Franco, María. (2005). La República de las mujeres. Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea. https://doi.org/10.5944/etfv.18.2006.3138. Consuté le: [10/08/2020]

Gallego Méndez, M. T. (1983). *Mujer, Falange y Franquismo.* Taurus: Madrid.

Gubern, R. (1997). "Los imaginarios del cine del franquismo". *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia*, Octubre, *1*.

Guil Bozal, A., & Flecha García, C. (2015). Universitarias en España: De los inicios a la actualidad. *Revista Historia De La Educación Latinoamericana*, *17*(24), 125-148. https://doi.org/10.19053/01227238.3303 [Consulté: 26 /07/ 2020].

Izquierdo, R. (2014) Trabajo Fin de Grado: *Mujer y trabajo durante el franquismo*. Universidad de Valladolid. Récupéré de http://uvadoc.uva.es/handle/10324/8162

Jayme, M. (2009). "Psicologia de les diferències individuals". Formació en Moodle. [Apuntes académicos]. UOC. Universitat Oberta de Catalunya.

Langarita Adiego, J. A. & Mas Grau, J. (2017). "Antropología y diversidad sexual y de género en España. Hacia la construcción de una especialidad disciplinaria". *Revista de*

Dialectología y Tradiciones Populares, 72 (*2*), pp. 311 -334. https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.02.001

Ley del 2 de Marzo 1932. Art 43.

Ley del 28 de junio 1932. Art 33.

Ley del 28 de junio 1932. Art 36.

Ley de Vagos y Maleantes de 1933

Ley de Matrimonio Civil del 28 de junio de 1932

Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. 1979.

Ramos Palomo, D. (1993). *Mujeres e historia: reflexiones sobre experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Universidad de Málaga (UMA), ISBN 84-7496-244-7

Marsh, S. 1963- & Nair, P. et (al.) (2004). *Gender and Spanish cinema*. Berg, Oxford : New York.

Martín Morán, A. et Díaz López, M. (2005). "Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas de la Transición". *El cine español durante la Transición democrática* (1974-1983). Cuadernos de la Academia. Nº 13 y 14. 182.

Martínez, C., Gutiérrez, P., y González, P., (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70.* Madrid: Cátedra. 53-70.

Mora Gaspar, V. (2015). "La popularización del arquetipo del homosexual en la comedia cinematográfica del tardofranquismo". Universidad Carlos III. Madrid. Dossiers Feministes, *20*, 337-351.

Pastor París, J. F. (2018). *Femme fatale. Imágenes de la bella diabólica.* Madrid: Archivos Vola.

Riveira, J. (2017). La deformación del lenguaje fílmico en "Las Truchas" de José Luis García Sánchez (1978). "Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura

Comparada". DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722244.. Consulté le 26/07/2020

Rivera, M. M. (1991). "La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa" ed., *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 123-140.

Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra español.* Ministerio de Educación y cultura. Madrid.

Ruiz Franco, R. (2006). "La República de las mujeres" Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea. Madrid: Universidad Carlos III.171-185.

Smith, P. J. (1998). *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990).* Barcelona: Ediciones de Tempestad. 171.

Zurian, F. A. (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000.* Madrid: Editorial Síntesis, 312.