

Longtemps reléguées au second plan dans les différentes cultures cinématographiques, les réalisatrices font aujourd'hui l'objet d'un intérêt critique croissant. Ces travaux, qui participent à la revalorisation d'une création cinématographique au féminin, mettent en lumière la persistance d'un discours ambivalent : tout en reconnaissant leurs œuvres, il peine à leur accorder un véritable statut d'auteurs. Dès lors, comment penser la place des réalisatrices dans l'histoire du cinéma espagnol et les conditions de leur reconnaissance ? C'est à cette question que répond l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Soledad Rodriguez, *Les réalisatrices espagnoles contemporaines*, en proposant de retracer l'histoire d'une reconnaissance lente et progressive, de la Transition à aujourd'hui. L'ouvrage se compose d'une introduction, de neuf études et de cinq entretiens avec des réalisatrices.

Dans son introduction, M.-S. Rodriguez revient de manière chronologique sur les obstacles, les résistances et les évolutions qui jalonnent ce processus de reconnaissance du cinéma féminin en Espagne à partir des années 1960. Alors que seules deux cinéastes sont en activité dans les années 1950 et 1960, la fin de cette décennie voit émerger une génération de femmes formées à l'EOC de Madrid, animées par le désir de devenir réalisatrices. Privées de modèles, de droits et de reconnaissance, et confrontées à un regard masculin souvent méprisant, elles trouvent dans la période de la Transition un contexte favorable à une redéfinition de leur place dans la société. Elles investissent alors le cinéma, qu'elles contribuent à transformer en un outil de réflexion sur l'évolution du statut des femmes dans la société espagnole. Leurs productions, majoritairement fictionnelles, dénoncent la condition féminine sous le franquisme ainsi que la lenteur des évolutions législatives face aux inégalités de genre. Elles dépeignent une société durablement marquée par la misogynie, où de nombreux obstacles entravent le désir d'indépendance des femmes, maintenues sous surveillance, réprimées et assignées à des rôles d'épouse et de mère.

Les années 1990 voient l'émergence de nouvelles réalisatrices, parmi lesquelles Isabel Coixet et Icíar Bollaín, qui contribuent à inscrire durablement le cinéma au féminin dans le paysage espagnol, dans un contexte législatif plus favorable et incitatif. Plusieurs films de cette période rencontrent un succès à la fois public et critique. Néanmoins, la réception de leurs œuvres demeure souvent réductrice : le cinéma au féminin est encore perçu par certains comme un cinéma mineur, dépourvu de complexité et incapable de dépasser les limites supposées d'une expérience individuelle. Nombre de réalisatrices dénoncent et rejettent ce type de catégorisation. Les réalisatrices de cette période proposent des œuvres engagées qui abordent divers enjeux historiques et sociaux, relevant souvent du féminisme sans s'y limiter : les prisons de femmes sous le franquisme, le terrorisme au Pays basque, l'homosexualité

féminine ou encore les violences de genre. Si la majorité de ces cinéastes privilégie le registre dramatique, certaines s'orientent vers la comédie, rencontrant ainsi un succès public plus large.

La première décennie du XXI^e siècle voit émerger une nouvelle génération de réalisatrices, plus nombreuses, plus visibles et engagées plus précocement dans leur carrière. Cette évolution s'inscrit dans un contexte de transformation du paysage cinématographique espagnol : développement de centres de formation à Barcelone et à Madrid, mise en place de politiques favorables à la création au féminin, évolution des mentalités, mais aussi héritage des luttes menées par la génération précédente. Certaines réalisatrices issues de cette dernière s'organisent d'ailleurs pour défendre et faciliter l'accès des femmes à la réalisation. Les lois adoptées en 2007 sous le gouvernement socialiste de Zapatero viennent préciser les objectifs publics en matière d'égalité et prévoient notamment la mise en place de subventions destinées à soutenir les femmes dans le secteur audiovisuel. Ces mesures ne font cependant pas l'unanimité : certains les perçoivent comme une forme de « discrimination positive », alors même qu'elles ne suffisent pas toujours à garantir aux réalisatrices une reconnaissance pleine et entière.

Ce déficit de reconnaissance se manifeste notamment par la faible présence des films réalisés par des femmes dans les festivals internationaux, pourtant déterminants dans la trajectoire professionnelle des cinéastes. Moins représentées, leurs œuvres ont dès lors moins de chances d'être distinguées et de circuler au-delà des frontières espagnoles. L'Académie espagnole du cinéma, fondée en 1986 afin de promouvoir le secteur, n'a ainsi décerné le prix du meilleur film à une réalisatrice pour la première fois qu'en 2003, en récompensant Iciar Bollain, après trente-huit éditions. Depuis lors, seules trois autres réalisatrices ont été distinguées dans cette catégorie.

Cette mise en contexte éclaire la logique d'organisation de l'ouvrage, dont les contributions s'inscrivent dans ce cadre chronologique. Les neuf articles qui composent l'ouvrage suivent ainsi ce découpage.

Les trois premiers se consacrent aux productions des réalisatrices de la période de la Transition. Dans son article intitulé « Cecilia Bartolomé : une cinéaste féministe », M.-S. Rodriguez met en évidence la manière dont, dès ses moyens métrages réalisés à l'EOC, puis avec son premier long métrage de fiction *Vámonos, Bárbara* (1977), Cecilia Bartolomé s'attache à représenter et dénoncer les entraves à la liberté des femmes, notamment sur le plan sexuel, participant ainsi à l'élaboration d'un cinéma féministe. Elle y aborde en particulier la question de la contraception, qu'elle mobilise pour mettre en lumière le mariage comme un rapport de domination. *Vámonos, Bárbara* met en scène les obstacles auxquels se heurte le personnage principal, Ana, dans sa quête d'émancipation. Le film adopte les codes du *road movie* et articule comédie et critique sociale afin de rendre compte de la multiplicité de ces difficultés, qu'elles relèvent des normes sociales, du poids des apparences ou de l'ancrage profond d'une domination patriarcale dans les mentalités.

L'article de Lucía Miguel, intitulé « *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) : une réception controversée », interroge la légitimité d'une lecture féministe du film de Pilar

Miró. Après avoir replacé sa sortie dans le contexte des discours féministes de l'époque, l'auteure analyse la modernité du personnage d'Andrea Soriano, protagoniste sans mari ni enfants, à l'apparence androgyne, déterminée à accéder, par le travail, à des positions de pouvoir traditionnellement réservées aux hommes. Si le film peut être interprété comme féministe, ainsi que l'ont soutenu certaines critiques, la réalisatrice elle-même a pourtant récusé toute intention en ce sens. Cette étude soulève ainsi une question essentielle : celle de la possibilité de qualifier une œuvre comme porteuse de valeurs spécifiques, indépendamment, voire à l'encontre, des déclarations de son auteure.

Dans son étude intitulée « Helena Lumbreras ou l'écriture d'un double combat », Maëlle Parras retrace le parcours de la cinéaste, depuis sa formation auprès de figures majeures du cinéma telles que Fellini ou Rosi, jusqu'à la mise en œuvre de son engagement militant à travers son œuvre. Elle analyse en particulier la trilogie consacrée à la lutte ouvrière, *El cuarto poder* (1970), *O todos o ninguno* (1976) et *A la vuelta del grito* (1978). Réalisés au sein du Colectivo de cine de clase, groupe fondé clandestinement avec Mariano Lisa, ces films portent un double engagement, à la fois politique et féministe. Ces documentaires, ancrés dans la réalité de la classe ouvrière, articulent en effet la question sociale à celle de la condition des femmes, sans jamais les dissocier. Ils reflètent ainsi la dualité du combat mené par Helena Lumbreras, à la fois militante et cinéaste.

Si ces premières études mettent en évidence l'émergence d'un cinéma féministe dans un contexte de transition politique, les contributions suivantes montrent comment ces enjeux se redéploient dans un paysage cinématographique renouvelé à partir des années 1990.

Dans son texte intitulé « Les contours du réalisme dans le cinéma d'Iciar Bollaín », Annalisa Mirizio interroge la notion même de « réalisme » à partir de l'œuvre de la cinéaste. Elle prend pour point de départ les critiques récurrentes adressées à Iciar Bollaín, accusée de proposer un réalisme timide, au « ton léger », voire de céder à une forme de mélodramatisation du réel d'inspiration hollywoodienne, éloignée des traditions du réalisme classique. En mobilisant différentes approches théoriques sur les enjeux de la représentation, l'étude propose de reconsidérer cette lecture en inscrivant le travail de la réalisatrice dans d'autres filiations, qu'elles soient littéraires, notamment le modèle balzacien, ou cinématographiques, à l'image du cinéma de Ken Loach. À partir de films emblématiques tels que *Te doy mis ojos* (2003) ou *Mataharis* (2007), A. Mirizio met en évidence une forme de réalisme fondée sur les personnages et les récits, plutôt que sur la seule image, et conçoit ainsi le cinéma de Bollaín comme un art à la fois narratif et visuel.

Dans « Les blessures de la mémoire », Inma Merino et Àngel Quintana s'intéressent au genre du documentaire-essai à partir des œuvres de trois réalisatrices. À rebours d'une partie de la production espagnole orientée vers un modèle hollywoodien, ce réalisme timide précédemment évoqué, Mercedes Álvarez, Carla Subirana et Neus Ballús proposent des formes alternatives qui interrogent à la fois la société espagnole et son rapport à la mémoire. Chacune élabore un point de vue singulier et développe une écriture renouvelée du « je », adaptée à la nature de l'enquête menée : reconstituer la mémoire d'un village en voie de désertification à partir de la parole de ses derniers habitants dans *El cielo gira* (2004) ; faire ressurgir une

mémoire familiale occultée en retraçant le destin d'un grand-père exécuté en 1940 dans *Nedar* (2008) ; ou encore suivre une mosaïque de personnages pour donner à voir une certaine image d'une Catalogne rurale traversée par les mutations contemporaines dans *La plaga* (2013).

L'article suivant, « Mercedes Álvarez, une cinéaste de la mémoire ? *El cielo gira* (2004) : du cinéma ethno-biographique au cinéma plastique », propose une analyse approfondie du film *El cielo gira*. Christelle Colin montre que si celui-ci adopte un point de vue subjectif, à la fois autobiographique et centré sur une instance de sujet-témoin, visant à explorer une mémoire familiale et à faire émerger une mémoire enfouie de la répression franquiste, cette mise au jour passe avant tout par une attention portée au paysage. Par le recours aux plans fixes, à l'intégration d'éléments picturaux et à une utilisation marquée du silence, le film invite le spectateur à adopter une posture contemplative, proche de celle suscitée par une œuvre picturale. En concevant l'image cinématographique comme profondément traversée par la picturalité, *El cielo gira* opère une fusion entre récit familial et approche ethnographique. Le paysage rural y devient ainsi bien plus qu'un simple décor : il constitue le fondement d'un cinéma plastique, qui ouvre une réflexion sur les liens entre art et mémoire, en donnant à percevoir un temps suspendu, fait d'images-temps.

Le faible nombre de réalisatrices avant les années 1990 a longtemps limité la possibilité de représenter des récits du point de vue des femmes ou de proposer des figures féminines véritablement complexes. Dans « Nouveaux regards, nouveaux objets », M.-S. Rodriguez analyse ainsi les voies empruntées par plusieurs réalisatrices du XXI^e siècle pour faire émerger une mémoire oubliée de l'histoire des femmes et donner à voir des récits absents des discours historiques dominants. Elle s'intéresse d'abord au documentaire *Las constituyentes* (2011) d'Olivia Acosta, qui rend hommage aux femmes parlementaires des Cortès de 1977 et propose une relecture de la Transition au féminin, mettant en lumière les luttes menées pour les droits des femmes, tant depuis les partis d'opposition qu'au sein même du régime. Elle analyse ensuite trois œuvres de fiction, *Todos queremos lo mejor para ella* (2013) de Mar Coll, *Cerdita* (2022) de Carlota Martínez-Pereda et *Un amor* (2023) d'Isabel Coixet, qui suivent chacune un parcours d'émancipation féminine. Ces films mettent en scène des protagonistes engagées dans une exploration d'elles-mêmes et de leurs désirs, et s'achèvent sur des séquences ouvertes, tournées vers un présent en devenir.

Les deux derniers textes adoptent une perspective interne au milieu cinématographique et à celui des festivals.

Inés París, première présidente de l'Association des femmes de l'audiovisuel (CIMA), revient sur les origines et les objectifs de cette organisation fondée une dizaine d'années auparavant. Alors qu'elle ne comptait initialement que douze membres, l'association en rassemble aujourd'hui plus d'un millier. Elle décrit ainsi l'émergence d'une prise de conscience collective, nourrie par le sentiment partagé d'être des « infiltrées » dans un univers largement dominé par les hommes. Face aux difficultés rencontrées en raison de leur genre, ses membres ont fait de la CIMA un espace de dénonciation des discriminations et du manque de représentation des femmes aux postes de responsabilité, notamment dans les fonctions de

direction et de réalisation. Inés París retrace les principaux combats menés par l'association ainsi que les avancées obtenues, soulignant son rôle dans l'évolution du secteur vers une plus grande égalité, tant sur le plan législatif et institutionnel qu'à travers la mise en place d'initiatives telles que des programmes de mentorat.

Enfin, dans « Festivals de cinémas de femmes en Espagne : évolutions et réflexions », Marta Selva et Anna Solà mettent en évidence la sous-représentation persistante des femmes dans les festivals et présentent les initiatives mises en place pour y remédier, notamment la création de manifestations dédiées à la diffusion des films réalisés par des femmes en Espagne, à l'image de la Mostra Internacional de Films de Dones, qu'elles co-dirigent. Elles déplorent par ailleurs le manque d'engagement des politiques publiques en matière de préservation du patrimoine cinématographique, et plus encore de valorisation du travail des réalisatrices. Toutefois, leur analyse se conclut sur des constats encourageants : ces initiatives ont contribué à des évolutions tangibles et, depuis quelques années, les films réalisés par des femmes bénéficient d'une visibilité accrue.

La dernière partie de l'ouvrage propose une mise en perspective particulièrement éclairante des différentes études en donnant directement la parole aux réalisatrices, à travers cinq entretiens menés par M.-S. Rodriguez, Laurène Sanchez ou Alba Gómez García. Inés París, Ángeles González-Sinde, Paula Ortiz, Mar Coll et Ana María Bofarull y reviennent sur leurs parcours, leurs influences, les stratégies qu'elles ont développées pour s'imposer dans un milieu encore largement masculin, ainsi que sur la réception et l'interprétation de certaines de leurs œuvres. Appartenant à deux générations distinctes, les unes nées dans les années 1960, les autres dans les années 1980, ces réalisatrices offrent des perspectives variées sur la condition des femmes dans le cinéma espagnol. Leurs témoignages mettent en lumière des expériences différenciées, tout en soulignant la singularité des démarches esthétiques propres à chacune de ces créatrices.

Au terme de ce parcours, *Les réalisatrices espagnoles contemporaines* s'impose comme un ouvrage riche et structurant, qui articule avec pertinence approche historique, analyses filmiques et témoignages de terrain. La diversité des contributions, tout en conservant une forte cohérence d'ensemble, permet de saisir à la fois l'évolution des conditions de production, les enjeux esthétiques et les luttes symboliques qui traversent le cinéma réalisé par des femmes en Espagne. Par son inscription dans les études de genre autant que dans les études cinématographiques, l'ouvrage offre un apport scientifique contribuant à combler un manque historiographique et critique encore sensible. Il ouvre également des perspectives fécondes, en invitant à prolonger la réflexion vers des approches comparatistes, à interroger la circulation internationale de ces œuvres ou encore à approfondir l'analyse des formes esthétiques propres à ces cinématographies. À ce titre, il constitue un outil précieux pour penser à la fois l'histoire du cinéma espagnol et les dynamiques contemporaines de reconnaissance des femmes cinéastes.

Valentine PIEPLU
Docteure en linguistique hispanique
CLESTHIA, Sorbonne Nouvelle