

## DESPUÉS DE... (CECILIA ET JUAN JOSÉ BARTOLOMÉ, 1981): UNE AUTRE IMAGE DE LA TRANSITION?

Marie-Soledad Rodríguez\*

\*Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Francia. E-mail: marie-soledad.rodriguez@sorbonne-nouvelle.fr

Recibido: 21 junio 2016 /Revisado: 10 septiembre 2016 /Aceptado: 9 marzo 2017 /Publicado: 15 febrero 2018

**Resumen:** Este artículo examina en primer lugar los sinsabores del documental con la administración y luego indaga en las razones que conducen a su invisibilidad. A pesar de la voluntad de neutralidad de los directores, la selección de los acontecimientos representados y el montaje elegido traducen una lectura particular del período, los años 1979 y 1980. Si los cineastas tenían por objetivo dar la palabra a una sociedad española “desilusionada”, su documental descubre sobre todo la divergencia entre las esperas de los ciudadanos y las reformas desarrolladas. *Después de...* muestra así el contraste entre el discurso satisfecho de los hombres políticos y el relato del hombre de la calle, y da cuenta de la inacción del Gobierno del UCD frente a los grupos de extrema derecha.

**Palabras clave:** documental; política; Transición; desencanto; montaje

**Abstract:** This article first examines documentary's woes with the administration then questions the reasons having led to its invisibility. In spite of the directors' will of neutrality, the choice of the events represented and the editing convey a particular reading of the filmed period, years 1979 and 1980. If the directors aimed to give the word to a “disillusioned” Spanish society, their documentary especially exposes the difference between citizen's expectations and the adopted reforms. *Después de...* demonstrates that politicians' contented speech contrasts with the words of the man in the street and gives an account of the inaction of the UCD government towards the extreme right-wing.

**Keywords:** documentary; politics; Transition; disillusion; editing

### INTRODUCTION\*

La mort de Franco en 1975, l'évolution du régime qui s'ensuit, les attentes politiques et sociales que le processus fait naître, suscitent, parmi certains cinéastes, une profonde envie d'interroger un présent fluctuant où se côtoient diverses solutions pour l'avenir. Le documentaire fait alors une apparition remarquée en Espagne d'autant plus qu'il s'agissait auparavant d'un genre presque invisible du fait de la censure administrative et du monopole de No-Do sur l'information diffusée dans les salles de cinéma. Bien que la censure d'État ne disparaisse que fin 1977<sup>1</sup>, réalisateurs de fictions ou cinéastes issus du milieu underground transforment dès 1976 le documentaire en un mode d'expression foisonnant qui se prête à des mises en scène et des choix de montage variables selon les finalités esthétiques et idéologiques privilégiées. La forme documentaire permet alors de revisiter l'histoire récente<sup>2</sup>, de

\* Proyecto HAR2016-79134-R “Del franquismo a la marginalidad: disidencias políticas y culturales en la Transición española a la democracia”, del Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>1</sup> Avec le décret royal 3.071/1977 du 11 novembre (Ministère de la Culture) qui stipule que la liberté d'expression dans le domaine cinématographique doit correspondre aux nouvelles valeurs de la société.

<sup>2</sup> Ainsi les divers documentaires sur la guerre civile, *Entre la esperanza y el fraude* (1977) de la Cooperativa de Cine Alternatiu, *¿Por qué perdimos la guerra?*

construire des discours de dénonciation ou d'exploration du présent<sup>3</sup>, de rendre compte des revendications politiques émises par divers groupes politiques. À l'intérieur de cette dernière production, il convient cependant de noter que les documentaires axés sur l'évolution politique de la société, sur les espérances ou les craintes que suscite la fin de la dictature sont peu nombreux: deux réalisations en 1976, au tout début de la Transition, une troisième en 1979-1980.

Si la mort du dictateur semble libérer la parole, il ne faut pas en déduire que le documentaire politique est forcément l'œuvre de cinéastes de gauche. Ainsi, parmi les trois réalisations de la période, l'une d'elles provient d'un cinéaste et producteur pro-franquiste, Eduardo Manzanos<sup>4</sup>. Avec *España debe saber* (1977), tourné en 1976, celui-ci propose une revendication de la dictature franquiste qui légitime ses origines et s'interroge sur son devenir. Divisé en différents chapitres qui soit reprennent certains épisodes du passé soit considèrent le présent<sup>5</sup>, le documentaire semble traduire les inquiétudes de divers secteurs de droite quant à l'issue de la Transition. Construit sur des textes de Ricardo de la Cierva, Manuel Tamayo ou Diego Abad de Santillán (pour le chapitre sur Julián Besteiro),

(1977) de Diego Abad de Santillán et Luis Galindo, *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino.

<sup>3</sup> Par exemple, *Noche de curas* (1978) de Carlos Morales, s'intéresse à des prêtres défrôqués, *Ocaña, retrato intermitente* (1978) de Ventura Pons est à la fois une dénonciation de l'homophobie et une revendication de l'homosexualité, *Numax presenta* (1977) de Joaquín Jordá donne la parole aux employés d'une entreprise et met en scène la lutte ouvrière. Voir à ce sujet Rimbau, Esteve, "Vivir el presente, recuperar el pasado: el cine documental durante la transición (1973-1978)", en Catalá, J. M. et al, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio-Festival de cine de Málaga, 2001, pp. 125-137.

<sup>4</sup> Parmi les quelques films qu'il a réalisés, on trouve ainsi un film anti-communiste, *Suspenseo en comunismo* (1955) et un documentaire sur Franco cherchant à réhabiliter la figure du dictateur, *Franco, un proceso histórico* (1980).

<sup>5</sup> Les sept chapitres qui le composent s'intitulent: "¿Fue posible la paz?", "Federico García Lorca", "El suicidio de Falange", "Julián Besteiro", "El escándalo Matesa", "La muerte de Carrero Blanco", "La desintegración del régimen".

*España debe saber* se présente comme un film didactique où le spectateur est d'abord interpellé avant qu'un locuteur n'énonce un discours qui se veut la réponse illustrée à la question posée<sup>6</sup>. Dans une séquence finale, il laisse aussi la parole à trois hommes politiques: Felipe González, José María de Areilza et Gonzalo Fernández de la Mora. Le fait que le leader socialiste soit en claire minorité révèle déjà un des enjeux du film: manifester une confiance timide dans l'ouverture du régime<sup>7</sup> et défendre la solution monarchique. Lors de son premier examen par la "comisión de calificación", le documentaire se voit interdit car il est jugé "tendancieux" et l'un des censeurs considère qu'il convient de s'en remettre à un avis supérieur<sup>8</sup>. Deux mois plus tard, le film est autorisé à condition que le chapitre "Franco y don Juan de Borbón" disparaisse<sup>9</sup>.

Les difficultés rencontrées par *España debe saber* témoignent de l'étroite surveillance exercée sur le documentaire politique alors même que son public potentiel est généralement modeste<sup>10</sup>; elles révèlent aussi que les intérêts du pouvoir en place continuent à primer sur la liberté d'expression. Ainsi, ce qui gêne dans *España debe saber* n'est ni la défense de l'héritage franquiste ni les considérations sur

<sup>6</sup> Le documentaire ressemble par certains aspects à une sorte d'interrogatoire avec des questions et des réponses; la mise en scène y copie le dispositif télévisuel puisque le locuteur regarde la caméra c'est-à-dire le spectateur, comme le notent Hernández Ruiz, Javier et Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 130-131.

<sup>7</sup> La discussion sur le présent s'insère dans le chapitre intitulé "La desintegración del régimen" et l'on y trouve aussi bien une phrase sur le surgissement de la violence comme conséquence de cette "désintégration" ("aparecen la violencia y el terrorismo") qu'une interrogation sur l'échec du dernier gouvernement de la dictature, qui s'est maintenu jusqu'en juillet 1976, et était ainsi le premier de la monarchie.

<sup>8</sup> Dossier 36/05231 (Archivo General de la Administración). Réunion du 23 novembre 1976.

<sup>9</sup> Ibidem. C'est alors une commission dénommée "de Superioridad" qui statue le 17 février 1977.

<sup>10</sup> Sorti le 24 février 1977, *España debe saber* a été vu par 37.307 spectateurs ([www.mecd.gob.es/bbddpelículas](http://www.mecd.gob.es/bbddpelículas)).

l'avenir du pays mais le fait que la restauration monarchique apparaisse comme découlant d'une décision imposée par Franco. Alors que le documentaire prétend soutenir la monarchie, il est clair que l'évocation des relations entre Juan Carlos, don Juan et Franco fait désormais partie d'un passé que monarchie et gouvernement souhaitent faire oublier.

A partir d'un positionnement politique radicalement différent, Pere Portabella, alors dans la mouvance du PSUC<sup>11</sup>, tourne en 1976 *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977). Le documentaire mêle images de manifestations réprimées, séquences fictionnelles de torture, qui se veulent la mise en scène de certains articles des "Droits de l'homme" lus en voix off, et interviews d'hommes politiques et d'avocats. Portabella filme dans des lieux parfois insolites comme des toits d'immeuble<sup>12</sup> des discussions entre dirigeants politiques de l'opposition ou syndicalistes de gauche concernant leur action, leurs attentes et leurs divisions. Le film s'offre avant tout comme une réflexion au sujet de la marge de manœuvre de l'opposition et des réformistes issus du régime pour construire un système politique pluraliste et mettre sur pied la démocratie<sup>13</sup>. L'une des interrogations formulées par plusieurs représentants de formations politiques concerne la future Constitution, vue comme un objectif prioritaire; son contenu, comme le déclare un des intervenants, "va a depender de la correlación de fuerzas en la Cámara". Bien qu'ayant reçu de l'administration une autorisation de diffusion<sup>14</sup>,

le film subit un autre type de censure puisqu'aucun distributeur n'accepte de prendre en charge sa distribution en salles.

Le sort de ces deux documentaires est prémonitoire de ce que va subir le documentaire de Cecilia et Juan José Bartolomé, *Después de...* (1981). Pourtant, l'objectif des réalisateurs n'était pas de faire un film militant, comme l'avaient été ceux de leurs prédécesseurs dans des voies bien distinctes. Si *España debe saber* et *Informe general* avaient pour vocation, au tout début de la Transition, de privilégier certaines idéologies et de défendre des programmes politiques, *Después de...* se veut au contraire une étude sociologique "neutre" où les idéaux des réalisateurs ne se manifestent pas. Ainsi, Cecilia Bartolomé déclare dans un entretien avec un journaliste d'ABC: "Queremos hacer una película apolítica aunque, indudablemente, lleva la política"<sup>15</sup>. Même si un tel désir d'impartialité est difficile à respecter, ne serait-ce qu'en raison des sujets choisis et traités, cette volonté de ne pas peser sur le discours émis par les personnes interviewées se reflète dans la structure du film, où la parole est donnée à des groupes clairement antagonistes.

### 1. DESPUÉS DE... OU DONNER LA PAROLE AU PEUPLE

À l'origine du projet se trouve, tout d'abord, le sentiment diffus que le processus politique ne suscite plus grand intérêt en 1979, que la Transition est terminée et que le cadre de la démocratie est désormais figé. L'idée dominante est que le désenchantement s'est installé dans le pays, "El desencanto" est d'ailleurs le titre qu'auraient voulu donner à leur film les réalisateurs, si celui-ci n'avait pas déjà été utilisé. Le documentaire est donc conçu comme une exploration du pays afin de comprendre ce qui a produit cette distanciation face au politique. De surcroît, les réalisateurs jugent que l'information dont peuvent disposer les citoyens, les médias et la communication

pour un public âgé de plus de 18 ans. Dossier 36/05251 (Archivo General de la Administración).

<sup>15</sup> "Entrevista. Cecilia Bartolomé: película testimonio sobre el cambio sociológico español", ABC, 30 septembre 1979.

<sup>11</sup> Partido Socialista Unificado de Cataluña, créé en 1936 et dont l'idéologie est communiste.

<sup>12</sup> Ce choix d'espaces rappelle le caractère clandestin de ces réunions sous la dictature mais aussi pendant la Transition puisque certains partis n'ont pas été encore légalisés en 1976, notamment le parti communiste PCE.

<sup>13</sup> Certains acteurs politiques ne partagent pas la même définition de la démocratie et opposent démocratie "directe" et démocratie "représentative". Par exemple, Simón Sánchez Montero (PCE) considère que cette dernière "no permite la participación real del pueblo en todos los aspectos de la vida política, social, cultural o económica".

<sup>14</sup> La decisión de la "commission de classification" datée du 17 juin 1977 est de n'autoriser le film que

officielle sont loin de rendre compte de ce qui se passe vraiment dans le pays: “En aquel momento, estaba la tribuna de prensa y punto, que registraba el acontecimiento oficial”<sup>16</sup>. Si les réalisateurs interrogent quelques hommes politiques, leur objectif est avant tout de laisser s’exprimer des citoyens ordinaires, de s’intéresser à leur ressenti face à la situation politique et sociale du pays<sup>17</sup>. Alors que la Transition a souvent été vue comme le fruit d’un consensus entre les élites politiques de l’époque, *Después de...* cherche à donner la parole à ceux qui ne sont guère consultés<sup>18</sup>, en dehors des périodes électorales. Le documentaire s’érige ainsi en source de contre-information comme le manifeste clairement la séquence d’introduction où deux anciens membres du “Colectivo de cine de Madrid”, ayant travaillé sous la dictature, Andrés Linares et Miguel Hermoso, expliquent comment ils parvenaient à capter des événements clandestinement. Rappelant qu’ils tournaient dans la rue et qu’ils proposaient finalement une véritable information face à celle présentée dans les No-Do, ces deux cinéastes et leur pratique apparaissent comme le modèle choisi par Cecilia et Juan José Bartolomé. La défiance face à la communication officielle ou aux médias est également énoncée dans le documentaire par des Espagnols anonymes,

dont le témoignage renforce ainsi le point de vue des cinéastes<sup>19</sup>.

Si un plan provisoire de tournage a été établi, les deux réalisateurs s’adaptent en fait aux circonstances et se déplacent là où leurs amis et contacts les informent qu’il va se produire une manifestation, un meeting ou tout événement qui leur semble digne d’intérêt. *Después de...* ne se limite donc pas à refléter ce qui se passe à Madrid et à Barcelone mais prend acte de ce qui se déroule dans diverses régions, notamment le Pays basque, l’Andalousie, la Rioja et certaines zones de Castille-Leon. Prévu initialement sur un laps de temps réduit, le tournage démarre le 29 avril 1979, s’étale sur toute l’année et se prolonge jusqu’à fin 1980.

Le documentaire recourt à différentes techniques de filmage: tantôt proches du cinéma direct, les réalisateurs laissent la caméra capter les événements sans intervenir; à d’autres moments, ils se mêlent à la foule, Juan José commence à discuter avec certaines personnes et la caméra va alors saisir les interventions qui s’ensuivent, les échanges entre membres d’un même groupe<sup>20</sup>. Une des caractéristiques dominantes de *Después de...* est l’effacement volontaire des réalisateurs, dont la présence est à peine manifeste tout au long des entretiens comme si les intervenants s’adressaient directement aux spectateurs. Le souci des Bartolomé est en effet de faire oublier la caméra, pour que les personnes s’expriment le plus naturellement possible. Si certains intervenants se placent malgré tout devant celle-ci, il y a nombre de plans où les personnes

<sup>16</sup> Contreras de la Llave, Natalia, “Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria”, p. 39. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf76v1> [consulté le 20-12-2015]

<sup>17</sup> Cette visée rappelle la conception qu’a Peter Watkins du média, puisque pour celui-ci le cinéma doit avoir “un rôle social”, s’adresser aux “ordinary people”, leur permettre de “discuter” tandis que “le réalisateur [a] un rôle de médiateur par rapport à des faits historiques ou sociaux qui ne sont pas traités ailleurs”, comme le relève en Denis, Sébastien, “Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs”, en Denis, S. et Bertin-Maghit, J.-P. (éds.), *L’insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 64.

<sup>18</sup> Comme l’a justement noté Marta Selva, *Después de...* est avant tout un documentaire où ce qui prévaut est la parole, “La palabra necesaria: A propósito de *Después de...* (I y II parte)”, en Catalá, J. M., *Imagen, memoria y fascinación...*, op. cit., p. 273.

<sup>19</sup> Dans une séquence où des agriculteurs sont filmés dans un bar, après le défilé de tracteurs à Zamora, ceux-ci manifestent leur mécontentement en écoutant les nouvelles transmises à la télévision sur l’événement; dans une autre séquence, une vieille femme sur un marché déclare: “no leo la prensa, todo son mentiras”.

<sup>20</sup> Leur filmage direct “sans intervention, sans question”, qui donnerait alors à voir une situation telle qu’elle se déroulerait “hors caméra”, ressemble ainsi par moments à celle de certains cinéastes, notamment Wiseman étudié par François Niney, *L’épreuve du réel à l’écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 148; à d’autres moments, elle se rapproche du cinéma-vérité de Jean Rouch, par exemple, puisqu’alors il y a interaction avec les sujets filmés.

apparaissent de profil ou de face mais sans qu'il y ait alors regard à la caméra ce qui témoigne de la réussite de la mise en scène pratiquée par les deux cinéastes.

Afin de se mêler sans danger<sup>21</sup> aux milieux qu'ils filment, les réalisateurs se déplacent en équipe réduite<sup>22</sup> et prennent soin d'arborer les signes de reconnaissance du groupe et d'éviter toute terminologie qui aurait révélé leur divergence idéologique. En effet, les cinéastes sont amenés à évoluer dans des milieux fermés, au sein des militants de Fuerza Nueva, ou parmi la gauche nationaliste basque. Il s'agit par conséquent d'être visibles, identifiables, de rechercher une certaine complicité avec les personnes qui veulent s'exprimer et de leur demander leur autorisation avant de les filmer.

Divisé en deux parties dont les titres se réfèrent de façon ironique au point de vue franquiste, "No se os puede dejar solos" et "Atado y bien atado"<sup>23</sup>, le documentaire est finalement accompagné d'une voix off permettant une articulation entre les diverses séquences et orientant en partie, malgré la volonté de neutralité affichée, la lecture de l'ensemble. En effet, comme le déclarent les deux cinéastes dans un texte écrit pour la *Guía del Ocio*, suite aux démêlés avec l'administration, leur intention était de réaliser l'équivalent d'une enquête sociologique sans prendre parti: "Pretendíamos que estas películas fueran un espejo donde quedaran reflejados los principales problemas del posfranquismo como primer paso para que otros discutan la forma

de resolverlos"<sup>24</sup>. Pourtant les séquences retenues pour le montage de *Después de...* et leur ordonnancement construisent finalement un discours sur l'état du pays qui peut être lu comme un récit alternatif sur la Transition mettant en avant la présence menaçante de l'extrême-droite et rendant compte d'un certain mécontentement généralisé au sein de la société. Cette insatisfaction face à l'évolution politique et économique du pays se traduit souvent dans la bouche des personnes filmées par des accusations portées contre le gouvernement centriste de l'UCD<sup>25</sup> dont personne ne semble plus rien attendre.

## 2. LES PROBLÈMES AVEC L'ADMINISTRATION

Les deux parties de *Después de...* sont déposées en février 1981 au Ministère de la Culture<sup>26</sup>. Le producteur a demandé que le film puisse être distribué dans les salles commerciales, pour un public âgé de quatorze ans ou plus. Alors que la législation stipule que l'administration dispose de deux mois pour statuer à ce sujet, le documentaire est examiné le 30 avril 1981 en dehors des délais par la "sous-commission de classification" qui n'autorise sa diffusion qu'après d'un public âgé de plus de dix-huit ans. La lettre adressée le 4 mai au producteur pour lui faire connaître cette décision l'informe également que "la exhibición de la referida película pudiera ser constitutiva de delito"<sup>27</sup>. Le même jour, *Después de...* est examiné par la "sous-commission d'évaluation technique", laquelle décide de lui refuser la protection économique à laquelle peut prétendre tout film. L'argument employé est qu'il s'agirait d'un

<sup>21</sup> Cecilia Bartolomé avouait dans un entretien en 1983: "Hubo instantes de peligro en manifestaciones de la extrema derecha". Voir "*Después de...*, obra maldita del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso", *El País*, 3 novembre 1983.

<sup>22</sup> Cecilia est à côté de José Luis Alcaine, qui tient la caméra, et Juan José se trouve aux côtés du preneur de son comme ils l'expliquent à Francisco Llinás et Ferrán Marín, "Los brujos inocentes. Entrevista con Cecilia y Juan José Bartolomé", *Contracampo*, 29 (avril-juin 1982), p. 19.

<sup>23</sup> Chaque documentaire est ensuite subdivisé en trois parties qui rendent déjà compte du regard critique porté sur le processus de Transición: "La democracia ha venido", "Empiezan los cambios", "El desencanto o los límites de la reforma" (partie I), "La democracia hipotecada", "La rebelión contra el centralismo", "La crisis de la reforma" (partie II).

<sup>24</sup> "*Después de...*, un espejo que quisieron romper", *Guía del Ocio*, 1er juin 1981, p. 4.

<sup>25</sup> Unión del Centro Democrático, parti ayant gagné les élections générales du 15 juin 1977 et dont le président, Adolfo Suárez, avait été nommé à la tête du gouvernement en juillet 1976.

<sup>26</sup> Une lettre de la société de production Ales, datée du 13 février 1981, justifie le retard avec lequel les deux parties du documentaire sont remises à l'administration. Boîte 92.452; dossier 149/80N (Archivo Central del Ministerio de Cultura). Cecilia Bartolomé précise que le matériel est déposé cinq jours avant le 23 février dans son entretien avec F. Llinás et F. Marín, "Los brujos inocentes...", op. cit., p. 18.

<sup>27</sup> Boîte 92.452; dossier 149/80N (Archivo Central del Ministerio de Cultura).

film constitué pour plus de 50% de matériel d'archives et d'interviews ne présentant pas de qualités culturelles ou esthétiques<sup>28</sup>. Le représentant d'Ales, la société de production, va émettre un recours le 8 juin 1981 en faisant valoir que le documentaire contient une proportion infime de matériel d'archives (1%)<sup>29</sup>. Il précise aussi que, pour obtenir les interviews, les cinéastes ont préparé les intervenants dans l'esprit du cinéma-vérité, technique ayant permis la création d'œuvres reconnues comme *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch, et rappelle que divers documentaires espagnols ont pu bénéficier de l'aide officielle voire ont reçu une subvention supplémentaire du fait de la reconnaissance de leurs qualités artistiques<sup>30</sup>. Cependant, il n'obtient pas satisfaction puisque la décision est ratifiée par la même sous-commission le 31 décembre 1981, soit six mois plus tard.

Parallèlement à la voie officielle et avant que les conclusions des sous-commissions ne soient émises, certains messages sont adressés à la société de distribution, Suevia Films; ainsi *Después de...* est présenté comme un film faisant l'apologie du terrorisme de l'ETA, et des militants de Herri Batasuna<sup>31</sup> sont qualifiés de terroristes basques parce que leur visage est en partie caché par la capuche de leur imperméable, un jour de pluie<sup>32</sup>.

Afin de permettre au film de contrer cette forme particulière de censure administrative, *Después de...* est présenté en septembre 1981 au Festival de cinéma de Saint-Sébastien, où sa projection suscite une menace de bombe, puis à la Semana de Cine de Barcelone où il reçoit le prix du meilleur documentaire<sup>33</sup>. Une seule

projection commerciale va avoir lieu cette année, le 6 novembre, dans un cinéma de Séville. En effet, le distributeur refuse de contrarier l'administration et cherche seulement à utiliser le documentaire en tant que moyen d'obtenir des permis de distribution pour des films américains. Alors que l'administration justifiait aussi son attitude négative du fait des risques éventuels de perturbation de l'ordre public, rien ne se passe, le public n'étant pas au rendez-vous. *Después de...* se transforme alors en un documentaire invisible.

Ce n'est qu'avec l'arrivée du PSOE au pouvoir que le film obtient finalement réparation, tout comme un autre documentaire, *El proceso de Burgos* d'Imanol Uribe. Le 18 janvier 1983, Pilar Miró, directrice de l'ICAA, révoque la décision prise par la Direction générale de promotion du livre et de la cinématographie sous le gouvernement de l'UCD et, en février, Cecilia et Juan José Bartolomé se voient décerner, pour *Después de...*, le prix récompensant les jeunes réalisateurs<sup>34</sup>. Comme le commentent des sources anonymes de la Direction générale, la réhabilitation de ces films obéit à des "critères politiques" de même que leur exclusion antérieure de l'aide officielle obéissait à une décision politique<sup>35</sup>.

La lecture des rapports administratifs permet d'éclairer, en partie, les réticences suscitées par le documentaire des deux réalisateurs. Dès le premier examen du film, les membres de la sous-commission de classification manifestent leur gêne face à ce qu'ils voient. Certains, sans citer clairement les éléments qui leur déplaisent, le qualifient de "partial", "démagogique" et "corrosif". D'autres considèrent que le film peut avoir une "influence" sur le spectateur, que celui-ci risque d'être "manipulé" mais se gardent également de préciser dans quel sens. Un rapporteur se montre plus explicite en écrivant que la

<sup>28</sup> Cette exclusion des bénéfiques économique est prévue par la législation cinématographique dans l'article 18, alinéa c, du décret royal 3071/1977 du 11 novembre.

<sup>29</sup> Lettre de José Luis Armesto Chinarro, datée du 8 juin 1981. Boîte 92.452; dossier 149/80N (Archivo Central del Ministerio de Cultura).

<sup>30</sup> Il cite, notamment, *La vieja memoria* (1978) et *Ocaña, retrato intermitente* (1978) qui ont reçu de la même administration le prix "especial calidad".

<sup>31</sup> Mouvement indépendantiste basque.

<sup>32</sup> "Los brujos inocentes...", op. cit., p. 18.

<sup>33</sup> "Después de..., una película que llegó con retraso", *Diario 16*, 7 novembre 1983.

<sup>34</sup> C'est grâce à cette reconnaissance que le documentaire va finalement être distribué. Il sort à Madrid le 7 novembre 1983 dans une seule salle et n'aura guère plus de spectateurs que *España debe saber*: 16.826 pour la première parti, 18.701 pour la seconde ([www.mecd.gob.es/bbddpelículas](http://www.mecd.gob.es/bbddpelículas)).

<sup>35</sup> "Rehabilitados tres filmes vetados por la anterior Administración", *El País*, 16 février 1983.

démocratie présentée s'assimile au "chaos" et que la "convivencia" paraît impossible. Les membres de la sous-commission ont, de surcroît, du mal à identifier l'idéologie du documentaire puisque, pour l'un d'eux, *Después de...* est un "reportaje reaccionario" tandis qu'un autre souligne l'impossibilité de le caractériser comme film "de droite" ou "de gauche"<sup>36</sup>. Finalement, deux rapports évoquent des scènes et des propos qui pourraient constituer un délit. Il s'agit des séquences où quelqu'un déchire un drapeau espagnol, où l'unité de l'Espagne est contestée, où l'on entend des propos antimonarchiques, où l'on donne la parole à des défenseurs du terrorisme. Toutefois, l'un de ces rapporteurs précise que le film en soi ne peut être qualifié ni d'antimonarchique, ni d'indépendantiste ou de promoteur du terrorisme: il est simplement le reflet d'une réalité multiforme. Si le film se voit refuser aussitôt après ce visionnage l'aide économique à laquelle il pouvait prétendre, il faut sans doute en conclure que les propos tenus et les images ont été perçus comme gênants par l'administration centriste. Mais le contenu des séquences mentionnées constitue-t-il le seul motif des menaces de procès et de saisie des copies? Dans le documentaire, l'UCD au pouvoir est la cible de toutes les critiques, aussi bien des secteurs de droite que de gauche. Il est fort probable qu'un documentaire où le parti au gouvernement se voit sans cesse vilipendé ne suscite pas beaucoup de sympathie dans une administration qui reste la même que sous la dictature et qui a gardé certains usages antérieurs, en particulier le souci de contrôler tout discours critique envers le pouvoir en place.

Enfin, cette censure voilée n'est sans doute pas sans lien avec les événements qui ont suivi de près le dépôt des bobines au Ministère, à la mi-février. En effet, si la tentative de coup d'État du 23 février semble avoir surpris les autorités, n'était-elle pas cependant plus ou moins prévisible d'après certaines séquences de *Después de ...?* Le documentaire qui s'est intéressé de près aux groupes d'extrême droite,

à leurs manifestations et à leurs meetings, laisse clairement comprendre que ceux-ci ne voyaient ni leurs paroles ni leurs actes contrôlés par les forces de l'ordre. Or parmi les intentions déclarées de certains de leurs militants, mettre un terme à l'évolution démocratique du pays constitue l'objectif prioritaire. Quant à la dernière séquence consacrée à l'armée, elle présente celle-ci comme un corps qui se refuse à évoluer et où prédomine chez les militaires de haut rang la nostalgie de l'ancien régime.

### 3. L'EXTRÊME DROITE ET LES FORCES D'ORDRE: ENTRE CHAMP ET HORS-CHAMP

Le documentaire enregistre quatre événements organisés par les forces d'extrême droite: la commémoration du 18 juillet 1979 dans les arènes de Madrid, réunissant environ 20.000 personnes, l'anniversaire de la mort de Franco au Valle de los Caídos, le 20 novembre 1980, un défilé de groupes carlistes et de militants de Fuerza Nueva dans le quartier de Salamanca, un meeting de Fuerza Nueva sur la Plaza de Oriente, le 20 novembre 1979. Il s'agit à chaque fois de réunions de masse où la démocratie est vivement critiquée, où le gouvernement est conspué, tandis que la dictature franquiste est érigée en modèle. Les images des militants laissent souvent transparaître une certaine violence verbale, et leur discours se référant parfois à la guerre civile démontre assez clairement que pour eux rien n'a changé, l'ennemi reste le "rouge" qualifié aussi de "canaille"<sup>37</sup>. D'un point de vue sociologique, ces déclarations comme l'ampleur des manifestations témoignent qu'une partie de la société refuse l'évolution politique et l'instauration de la démocratie. Ces militants manifestent aussi une grande hostilité envers le gouvernement d'UCD, responsable à leurs yeux de tous les maux que connaît le pays. Finalement, dans les quatre séquences, ce qui surprend le spectateur par comparaison avec les autres manifestations montrées dans le documentaire c'est sans doute l'absence totale de forces de l'ordre.

<sup>37</sup> Dans sa critique pour *ABC*, Pedro Crespo reproche aux deux cinéastes d'avoir utilisé certaines images, d'avoir tiré parti de l'ingénuité de certaines personnes et les accuse finalement d'être de parti-pris: "Crítica de cine. *Después de...*, de Cecilia y José Bartolomé", *ABC*, 10 novembre 1983.

<sup>36</sup> Commentaires et citations extraits des dossiers de la sous-commission de classification réunie le 30 avril 1981. Boîte 92.452; dossier 149/80N (Archivo Central del Ministerio de Cultura).

En effet, l'accumulation des séquences présentant l'extrême droite opérer sans aucun contrôle policier finit par devenir signifiante, car, face à cette absence à l'image, la police est au contraire très présente lors de toutes les autres manifestations, qu'il s'agisse de protestations étudiantes, paysannes ou indépendantistes. À chaque fois que des groupes veulent faire entendre leur voix, gardes civils ou policiers apparaissent dans le champ et n'hésitent pas à utiliser la force ou, du moins, laissent entendre qu'ils sont prêts à agir. La séquence rendant compte de la manifestation des nationalistes andalous en 1979 est révélatrice à cet égard puisque la caméra, après avoir montré une partie du défilé, filme la police tout d'abord en état d'attente. Ainsi les policiers ne bougent pas alors que des militants de Fuerza Nueva, depuis un balcon, sont cadrés avec un zoom en train de lancer des bouteilles en verre sur les manifestants. En revanche, à un autre moment la caméra capte ces mêmes policiers alors qu'ils chargent certains manifestants et frappent une femme. Les ellipses dans la scène ne permettent pas de comprendre à quel moment la police a décidé de charger, sans doute pour éviter un affrontement entre manifestants nationalistes et militants d'extrême droite. Les réalisateurs manquaient-ils de plans pour rendre compte de tout ce qui s'est passé ou ont-ils privilégié ce montage qui incite à penser que la police est plus prompte à défendre les uns que les autres? De surcroît, le point de vue choisi par les réalisateurs, au milieu des manifestants lorsque ceux-ci se voient attaqués, amène les spectateurs à partager leur regard et à considérer Fuerza Nueva mais aussi la police comme les agresseurs. Toutefois, les cinéastes ont également inséré dans les plans consacrés aux manifestants un gros plan sur une main tenant une pierre; mais cet unique plan qui ne donne pas lieu à un lancer de pierre postérieur et qui apparaît après les jets de bouteille tend à être lu comme l'expression d'une réaction défensive plutôt que la marque d'un nationalisme menaçant.

La violence de la police transparaît également dans une séquence de transition entre l'enterrement d'un jeune communiste assassiné et la manifestation de rue suite au décès de deux étudiants tués par la police. Les plans

intercalés entre ces deux actes d'hommage et de protestation présentent un groupe de policiers casqués et armés, des bombes lacrymogènes par terre dans une rue ou encore des cars de police arrivant en force avec leurs sirènes. Il s'agit de plans d'ensemble "bruts" car aucun discours informatif ne vient expliquer leur présence ou leur action. Toutefois leur emplacement se situe du fait du montage juste avant l'insert sur l'article de journal annonçant la mort des deux étudiants tués par des policiers au cours d'une manifestation ouvrière. Ainsi le discours du film relie-t-il le premier mort, tué par des militants d'extrême droite, et les seconds, soulignant le fait que la violence provient de ces deux groupes. Dans la séquence de l'enterrement, les accusations portées par des militants de gauche contre la police qui n'arrête pas les coupables alors qu'elle les connaîtrait vient renforcer pour le spectateur l'idée que la police est partisane et qu'il existe des connivences entre celle-ci et les forces d'extrême droite. Le discours des anonymes se voit soutenu par un montage où tantôt l'absence tantôt la présence récurrente des forces de police semble associée à des affinités ou des divergences idéologiques. Ainsi, *Después de...* montre (et démontre) que des groupes paramilitaires de carlistes et membres de Fuerza Nueva peuvent défiler comme ils le désirent dans les rues de Madrid voire être agressifs envers d'autres groupes, tandis que les autres Espagnols ne bénéficient pas de la même liberté d'expression et d'action. Même si ni la voix off ni le commentaire d'une personne interviewée n'établissent une telle comparaison, le spectateur qui a visionné l'ensemble du documentaire ne peut qu'en tirer cette conclusion. Le montage opéré par les réalisateurs concernant les plans où apparaissent les forces de police s'avère ainsi particulièrement signifiant.

D'autant plus que certains propos permettent de souligner, à leur tour, combien l'attitude des forces de sécurité laisse à désirer et trahit la permanence des valeurs franquistes dans le corps policier. Dans la séquence consacrée au Pays basque, une femme communiste affirme sans ambiguïté que les forces chargées de l'ordre public "no nacieron para defender la libertad". Dans une autre séquence, des Espagnols se plaignent de l'inaction d'une

police qui laisse des extrémistes saccager une stèle élevée en l'honneur de républicains exécutés: "no los cogen porque no les da la gana". Lors du défilé-hommage pour le jeune communiste tué par des néo-fascistes, une femme juge que le gouvernement et la police n'agiront pas tant que "la izquierda no presione dura y fuerte a la derecha". Comme le souligne cette intervenante, si la police ne fait pas toujours son travail, c'est aussi le gouvernement dont elle dépend qui est responsable.

Or, l'image en creux que construit *Después de...* du gouvernement centriste est celle d'un pouvoir faible qui n'ose s'en prendre à l'extrême droite. L'impunité dont celle-ci bénéficie est manifeste tout au long du documentaire mais transparaît très nettement dans la séquence filmée au Valle de los Caídos, le 20 novembre 1980. Cette séquence présente nombre d'officiers, censés respecter les valeurs de la démocratie, venir rendre hommage à l'ancien dictateur et manifester leur fidélité envers celui-ci, comme si rien n'avait changé. Et lorsque des cris fusent en faveur d'un coup d'État militaire, "ejército al poder", nulle dénégation, nul embarras de leur part. Images et paroles rendent évidemment compte d'une réalité gênante pour le gouvernement, après le 23 février 1981, puisqu'il a laissé libre champ aux conspirateurs alors même que ceux-ci s'exprimaient publiquement. C'est cette même impunité des secteurs de l'extrême droite que le documentaire souligne encore par le montage dans sa dernière partie. Les cinéastes font défiler une série d'articles de presse reprenant les déclarations critiques faites par divers officiers supérieurs sur l'état de la nation. Or ces déclarations publiées dans des journaux nationaux ne donnent lieu à aucune sanction. Le général Milans del Bosch peut énoncer le 23 septembre 1979 que "el balance de la Transición no presenta un saldo positivo", sans recevoir de blâme. En revanche, le commissaire de police qui félicite le journal *El País* d'avoir écrit un éditorial dans lequel il était demandé aux militaires de s'abstenir de faire des déclarations politiques est soumis à une instruction judiciaire et se voit muté. La mise en rapport par le montage de ces diverses informations oriente la réflexion du spectateur et constitue l'équivalent d'un jugement à

charge contre le gouvernement et le fonctionnement du pouvoir judiciaire. Il est clair en effet que celui-ci et son administration ont un sens particulier de la justice puisque sont sanctionnés les défenseurs de la démocratie tandis que les anti-démocrates peuvent continuer à s'exprimer sans crainte.

L'entretien avec un ancien militaire de l'UMD<sup>38</sup>, le commandant Luis Otero, expulsé de l'armée et exclu des diverses lois d'amnistie, sous la pression de l'armée, éclaire justement l'ambiguïté d'une telle façon d'agir. En acceptant que les militaires de l'UMD ne soient pas réintégrés, les partis politiques laissent entendre que les idéaux démocratiques ne méritent pas d'être défendus et, par conséquent, ces valeurs ne pourront s'imposer au sein de l'armée; au contraire, les militaires anti-démocrates voient leurs positions renforcées.

#### 4. UNE DÉMOCRATIE "SUI GENERIS"

Police et armée constituent dans *Después de...* l'indice d'une démocratie incomplète. Le terme "démocratie" est d'ailleurs employé avec réserve, la voix off recourant parfois au terme "réforme" comme si le fait même qu'il s'agisse véritablement d'un régime démocratique ne pouvait être établi<sup>39</sup>. Divers interlocuteurs anonymes, certains hommes politiques vont, à diverses reprises, souligner la permanence des structures et des hommes de la dictature. Ainsi, une vieille femme, lors de la fête du 1er mai à la Casa de Campo, établit une comparaison entre passé et présent: le changement n'est pas encore totalement palpable car les hommes de

<sup>38</sup> Unión Militar Democrática.

<sup>39</sup> Si les réalisateurs ont affirmé dans plusieurs entretiens leur désir de neutralité, "Entrevista. Cecilia Bartolomé...", op. cit.; l'usage de la voix off et surtout le texte qu'elle énonce constituent des éléments d'orientation qui en fait correspondent au point de vue des Bartolomé sur la situation politique et sociale. C'est pourquoi il peut paraître étonnant que dans certains articles sur le film, on puisse trouver une critique concernant "la falta de análisis político por parte de los autores", Fernández Colorado, Luis, "El retablo de la Transición", en Cerdán, J. et Díaz López, M. (éds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la rebelión*. Barcelona, La Fábrica de Cinema Alterniu de Barcelona-Ocho y Medio, 2001, p. 67.

la dictature “todavía están”. Un étudiant souligne à son tour, dans une autre séquence, la persistance du cadre dictatorial malgré l'évolution du régime. Parmi les personnes qui s'expriment au sujet du monument républicain graffité, un homme juge que la démocratie n'est pas encore arrivée là où il habite car “siguen mandando todos los mismos que en el franquismo”.

Intercaler des séquences où s'expriment les hommes politiques issus des grands partis et ces images, où de telles remarques – récurrentes dans le documentaire – sont émises par des personnes du peuple, permet de mettre en évidence la perception discordante de la réalité par les classes populaires et les élites politiques, puisque le discours dominant ne cesse d'affirmer la réalité d'une démocratie assise sur la Constitution et les élections libres. Seul un député de Herri Batasuna, Miguel Castells, reprend cette critique envers la Transition, en insistant sur le fait que dans tous les pays où il a été mis fin à un régime dictatorial “fasciste”, forces de l'ordre et hommes au pouvoir ont dû laisser la place, tandis que les structures soutenant le pouvoir ont été modifiées; or rien de tel ne s'est produit en Espagne. La séquence consacrée aux nouveaux pouvoirs dans les mairies après les élections municipales d'avril 1979 permet d'insister encore sur le sujet puisque la voix off, traduisant les inquiétudes des nouveaux conseils municipaux rappelle que la législation franquiste est toujours en vigueur. Quels sont alors les pouvoirs dont disposent réellement les conseils municipaux élus?

*Después de...*, plus ou moins volontairement, se fait le relais d'un questionnement sur la nature même d'une démocratie qui, par certains aspects, ressemble encore beaucoup à la période antérieure. Tout en prenant acte des changements opérés dans la société, en particulier la nouvelle liberté de parole des Espagnols –dont le documentaire est une preuve incontestable–, la possibilité pour la gauche de manifester à visage découvert (titre d'une sous-partie “La izquierda sale a la calle”), la “récupération d'un passé interdit” (les hommages aux morts républicains) ou encore le changement des noms de rues (“los nuevos ayuntamientos”), *Después de...* relève les

limites imposées à l'évolution politique et sociale.

Une des idées sur lesquelles le documentaire insiste pour expliquer le caractère particulier de la Transition est l'origine de la démocratie, et par là même de l'UCD qui gouverne. Ainsi, dès le début de la première partie, la voix off rappelle que “ha sido una parte del propio aparato político de la dictadura el que ha presidido el nacimiento de la democracia”. Dans la deuxième partie, la même voix off reprend les conclusions de groupes d'experts sur le devenir économique de l'Espagne, qu'il résume de cette façon: “la Transición aprobada no ha puesto en peligro el sistema social”. Les mêmes hommes au pouvoir, les mêmes chefs d'entreprise avec le même système économique, la même hiérarchie catholique obsédée par son combat pour la sauvegarde de la famille, police, armée et administration identiques: en quoi consiste alors la Transition, qu'y a-t-il derrière le mot démocratie? Si le documentaire pose, à mots couverts, cette question, il n'offre pas en fait de réponse univoque.

Les interventions de Santiago Carrillo, Felipe González et du commandant Luis Otero permettent cependant d'éclairer le cadre particulier de la démocratie espagnole. Otero, malgré ses critiques concernant l'attitude des politiques envers l'armée, considère qu'une épuration de l'armée était impossible. Carrillo reconnaît que le consensus antérieur était un “mal menor que aceptamos [...] porque era la única vía que nos quedaba para hacer una Constitución en la que cupiéramos todos”. De son côté, face à l'insatisfaction de la base socialiste, González admet que les partis de gauche sont obligés d'avoir une attitude modérée en matière de revendications car si “agudizamos la tensión de esta sociedad, la posibilidad de hacer de esta democracia una democracia estable disminuye”. *Después de...* prend ainsi acte du rapport de forces défavorable à la gauche et de l'acceptation par celle-ci des limites de son action pour obtenir une évolution démocratique du régime et préserver les acquis. Or cette attitude raisonnable des élites politiques démocrates, s'appuyant notamment sur la prise en compte de la menace constante que fait peser l'armée sur l'adoption de

réformes<sup>40</sup>, est en décalage avec les attentes et les aspirations des Espagnols de gauche mais aussi de ceux qui, dans leurs régions, réclament autonomie ou indépendance.

## 5. LA TRANSITION: DES ATTENTES DÉÇUES AUX MENACES DE COUP D'ÉTAT

L'organisation même du documentaire et le titre de trois des six chapitres qui le composent orientent clairement la lecture de la période que proposent les deux cinéastes. Là où les thuriféraires de la Transition mettent en avant l'établissement pacifique de la démocratie et l'obtention de nouveaux espaces de liberté, les cinéastes pointent les insuffisances de l'évolution politique et l'insatisfaction de nombreux secteurs de la société. Le documentaire construit ainsi un tableau évolutif des problèmes que rencontre la démocratie.

Le chapitre 3 de la première partie, "El descontento o los límites de la reforma", donne la parole aux groupes qui n'ont pas vu de réels changements concernant leurs conditions de vie et leur statut. Ouvriers industriels et ouvriers agricoles, jeunes constatent que pour eux rien n'a changé: l'évolution politique n'a pas entraîné d'amélioration quant aux conditions de travail ou au marché de l'emploi. Les femmes, souvent les grandes oubliées des bilans sur la Transition, font également part du caractère modéré des réformes adoptées: elles réclament une loi autorisant le divorce et l'avortement et veulent aussi une législation qui les protège de la violence masculine. À travers les interventions des membres de ces différents groupes se dessine un décalage entre la société et la classe politique; ainsi, il est clair que quatre ans après la mort de Franco, une grande partie de ce qu'avait mis en place la dictature perdure et que les changements sont minimes pour certains groupes.

Toutefois, selon les réalisateurs, les véritables dangers pour l'évolution de la démocratie ne proviennent pas de ces grands secteurs, du fait des discours d'apaisement et de modération des partis et syndicats de gauche. Comme

l'indiquent les chapitres 1 et 3 de la deuxième partie, "La democracia hipotecada" et "La crisis de la reforma", ce sont principalement les actes terroristes et les revendications nationalistes au Pays basque qui peuvent provoquer le passage à l'acte des groupes d'extrême droite et de l'armée. Si par certains côtés, l'image que construit *Después de...* est celle d'une Espagne où gauche et droite tendent à se reconstituer en deux blocs antagonistes, comme au temps de la IIe République, les réalisateurs soulignent les différences essentielles entre les deux groupes: là où seuls quelques Espagnols de gauche, choqués par des assassinats de militants évoquent un éventuel recours à la violence, celle-ci fait partie du discours récurrent d'une extrême droite qui parfois n'hésite pas à passer à l'action. Ainsi, le documentaire laisse entendre que les menaces qui pèsent sur la démocratie proviennent essentiellement des nostalgiques du franquisme, lesquels sont aussi responsables du cadre encore limité de la démocratie espagnole.

## 6. UN BILAN PLUS QUE MITIGÉ

En trois heures neuf minutes<sup>41</sup>, *Después de...* propose un parcours de l'Espagne de 1979-1980 en forme de bilan critique mais aussi de mise en garde. D'un côté, le documentaire prend acte de l'insatisfaction de nombreux Espagnols, pour lesquels la situation en 1979-1980 ne correspond pas à leurs attentes comme le dit avec humour un intervenant: "tenemos más de lo que esperábamos en esos momentos, menos de lo que quisiéramos". De l'autre, il pointe les dangers que fait peser sur l'avenir une armée composée de militaires hostiles au changement et encouragés au coup d'État par une extrême droite sur laquelle le gouvernement se refuse d'exercer un quelconque contrôle malgré le caractère anti-démocratique de ses déclarations et de ses intentions. C'est évidemment la perspicacité et la justesse de ce constat qui a valu au documentaire ses déboires avec l'administration car *Después de...*, par ses images et leur confrontation, révèle une Espagne différente de celle dessinée par les médias et le discours politique.

<sup>40</sup> F. González, dans la séquence consacrée à l'armée ("Lo que permanece") précise, en effet: "hemos estado sometidos a una presión que ha sido la utilización del ejército para moderar ciertas posiciones".

<sup>41</sup> La première partie a une durée de 90 minutes, la seconde de 99 minutes.

Cependant, la censure administrative a atteint son objectif puisque le film est distribué deux ans après sa finalisation, en 1983, lorsqu'une partie des sujets politiques et économiques qu'il traitait n'ont plus la même actualité pour les Espagnols. Projeté dans une seule salle à Madrid, *Después de...* ne peut escompter toucher le public qu'il visait, ces Espagnols anonymes auxquels les cinéastes avaient donné la parole. De surcroît, le traitement infligé au film a sans doute découragé d'autres réalisateurs de rendre compte des insatisfactions sociales ou de l'insuffisance du processus démocratique; et après le coup d'Etat de février 1981, les discours trop critiques sont apparus comme une menace pour un régime politique qui s'était avéré aussi fragile.

Enfin, le documentaire témoigne aussi, vu du présent, de la lenteur avec laquelle la société a accepté de tourner la page du franquisme. Si les paroles se délient, si les familles de républicains exécutés ou emprisonnés peuvent alors raconter une partie de leur histoire, élever des monuments à leurs morts, jetés dans des fosses communes, si les rues commencent à changer de nom, le travail de récupération de ce passé n'est pas encore achevé aujourd'hui malgré le vote, en décembre 2007, de la loi 52/2007 connue sous le nom de "loi de mémoire historique"<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Son intitulé complet est : "Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución y violencia durante la guerra civil y la dictadura".