

Le cinéma analytique de la transition et le démontage des mythes franquistes

par Vicente Sánchez-Biosca

Le pacte de l'oubli fait couler beaucoup d'encre et reformuler l'histoire de la transition : sujet actuel en Espagne. Vicente Sánchez-Biosca illustre ici rigoureusement les failles des raisonnements téléologiques, en proposant le cinéma comme un exemple convaincant de ce démontage des mythes franquistes¹, qui n'auraient pas dû être négligées. Ou bien, les images cinématographiques ont-elles été oubliées dans les débats sur l'histoire?

La transition ou les retrouvailles

S'il y a, dans la vie politique espagnole d'aujourd'hui, un thème « empoisonné », objet de controverse souvent agité par la presse, les déclarations d'hommes politiques, les souvenirs du passé récent et même l'agitation médiatique, c'est bien celui de la transition. Parler du pacte du silence qui aurait été scellé, de la condescendance envers la carrière franquiste de nombreux artisans de la démocratie, cela reste monnaie courante et, dans certains milieux, s'est transformé en doxa. La mémoire historique devrait être, en conséquence, une révision de la transition et c'est ainsi que le montrent de nombreux cinéastes qui se sont chargés de recueillir des témoignages et de réaliser des documentaires ces dix dernières années, soit sur la répression franquiste, soit sur les maquis, l'exil, l'ouverture de fosses

communes ou la vie quotidienne pendant la guerre.

Bien sûr, la complaisance envers les représentants du passé franquiste pendant les années de la transition est évidente, comme elle se produit, bien que dans une bien moindre proportion, envers les responsabilités des dirigeants de gauche. Néanmoins, maintenir la doxa d'un pacte du silence constitue une simplification inadmissible. Cela a été suffisamment éclairci par certains historiens et politologues, qui l'ont analysé comme le résultat de changements sociologiques de la population espagnole, en même temps qu'ils ont établi comment les dirigeants politiques ont sorti de leur chapeau la mémoire de la guerre aux moments les plus tendus du débat électoral².

Observée avec une certaine rigueur historique, la transition n'a pas été un événement aux contours bien précis, fini et qui aurait été programmé par un État ou par des forces politiques et syndicales, mais un processus³; qui plus est, un processus incertain qui doit être analysé dans ses multiples contradictions et non de façon téléologique. Il suffirait, pour entrevoir ces difficultés, de constater la disparité d'opinions qui oppose les hommes politiques actuels quand il s'agit de déterminer son début et sa fin : faut-il remonter à la mort de Franco? Aux différentes « ouvertures » pratiquées par le régime? A la rencontre de Munch en 1962, où des mouvements de droite et de

gauche, opposés au franquisme, se sont donnés la main pour la première fois? Et, quant à sa fin, est-il plus adéquat de la situer au moment de la légalisation du PCE, en argumentant que c'est alors que l'éventail politique de la liberté a été réuni au complet? Ou de la ramener aux premières élections démocratiques, puisque c'est à cette occasion que le peuple a choisi ses gouvernants? A l'approbation de la constitution? A l'échec du coup d'État de février 1981? Ou même, au triomphe électoral socialiste de 1982?

S'il est ardu et subjectif de borner la période de la transition, cela est dû à une raison plus profonde : ce n'est que depuis un présent choisi en fonction de paramètres que chacun juge pertinents que l'on peut organiser linéairement le récit d'une transition ou, plus exactement, le mythe de ses origines et de sa fin. Attribuer à un processus si complexe, semé de pactes, de pressions, d'embûches et de convulsions, une intention ou une volonté, ne signifie pas seulement anthropomorphiser les forces de l'histoire mais aussi simplifier, depuis la forteresse de la démocratie conquise, une infinité de conflits qui auraient pu faire échouer ou rendre imprévisible le résultat final.

Un indéfendable pacte du silence

Mais l'idée de pacte du silence est indéfendable pour d'autres raisons. Il n'y a pas eu, depuis la II^e République, de débat aussi intense sur le passé que pendant la transition. L'arrivée progressive des exilés a réveillé des souvenirs et déclenché des polémiques : le retour d'anciens gouvernants de la République ou d'anciens combattants a généré une énorme production éditoriale de mémoires⁴, à laquelle se sont ajoutés aussi quelques représentants du régime ou d'opposants modérés et tardifs⁵. Les études historiques n'ont pas cessé de s'inviter dans le nouveau marché de l'édition que la censure avait libéralisé, et les œuvres interdites du passé ont été reçues comme s'il s'agissait de véritables nouveautés.

Ismael Saz a pointé avec perspicacité le paradoxe : « Le souvenir d'un mal – la guerre civile – avait marqué les limites par où devait passer la transition ; mais, pour que celle-ci soit menée à son terme avec bonheur, c'était le souvenir d'un autre mal qui était éclipse. La démocratie espagnole naissait guérie de mémoire – de la guerre civile – mais malade d'oubli – du franquisme⁶. » En effet, mettre au clair ces deux objets de mémoire est fondamental pour comprendre de façon juste le processus de la transition, ses lacunes, son amnésie et sa mémoire.

Dans le domaine du cinéma, le débat et les documents ont été intenses et exhaustifs comme le démontrent quelques productions documentaires qui ont réactivé, sous des perspectives idéologiques très diverses, l'intérêt pour l'analyse du conflit et ses conséquences : *Entre l'espoir et la fraude : Espagne : 1931-1939*, (Coopérative de Cinéma alternatif, 1976), *Caudillo*, (Basilio Martín Patino, 1977), *L'Espagne doit savoir*, (Eduardo Manzanos, 1977), *La vieille mémoire*, (Jaime Camino, 1977), *Pourquoi avons-nous perdu la guerre?* (Diego de Santillán, 1977), le film jamais sorti *Rapport général*, (Pere Portabella, interviews entre 1975 et 1977), *La race, l'esprit de Franco*, (Gonzalo Herralde, 1977), *Dolores J.L.* (García Sánchez et Andrés Linares, 1980)⁷. Le phénomène dépassait le milieu du cinéma, car le rôle de témoins des personnages convoqués tissait une trame complexe avec d'autres manifestations culturelles contemporaines (livres, expositions, hommages, débats dans la presse, la radio et la télévision, etc.).

En somme, la transition a consisté en un processus sans objectif certain, parfois dynamique ou retenu, tantôt objet de pactes, tantôt qui dérapait, processus dans lequel le passé de la guerre civile a été présent comme jamais dans les débats publics, même s'il servait aussi, force est de la reconnaître, à gommer la plupart de ses aspérités et de ses cicatrices. Il est fascinant de voir le travail minutieux, réalisé à l'époque, de révision des mythes, de démontage des lieux communs, d'incorporation de

nouvelles voix, mais surtout de perspective constructive pour surmonter le franquisme.

Images sur images

Dans ce processus de révision des mythes franquistes, de recherche de nouveaux récits autour du conflit ou du lancement à l'intérieur du pays de récits qui étaient restés dans l'ombre pendant des décennies et qui pouvaient enfin être montrés, modifiés ou non par la conjoncture, au présent, un geste représente de manière emblématique les apports cinématographiques : la déconstruction, l'analyse et le démontage des mythes franquistes qu'avaient consommés des générations entières d'Espagnols. Deux exemples illustrent cette attitude : *Raza, el espíritu de Franco* et *Caudillo*. Le premier est un film documentaire réalisé avec des moyens très limités, où Gonzalo Herralde révisait de façon critique l'œuvre de Franco sur la Croisade, *Raza (La race)*, en s'appuyant sur un essai dans lequel Román Gubern avait passé à la loupe la psychobiographie de Franco en suivant la version de 1950 (*Éspiritu de una raza*) et du *Recueil d'anecdotes* publié par Jaime de Andrade. Herralde et Gubern parcouraient de façon critique le film de Sáenz de Heredia, en le ponctuant d'entrevues filmées de l'acteur qui avait incarné José Churruga, l'icône du militarisme au cinéma, Alfredo Mayo, et de Pilar Franco, sœur du dictateur. En filmant sur quelques-uns des lieux de tournage de *Raza*, l'objectif de Herralde et Gubern consistait à désarticuler la conception officielle de la guerre due à Franco, en vigueur pendant des décennies.

Caudillo était une affaire plus ambitieuse et au parcours plus hasardeux. Le tournage a commencé en 1973, en pleine clandestinité (le film a été terminé en 1974) et on peut le considérer comme un démontage systématique de *Franco ese hombre (Franco, cet homme)*, l'hagiographie du dictateur avec laquelle Sáenz de Heredia avait couronné les célébrations orgiaques des « 25 années de paix » en 1964. En partant des ruines de Belchite et en

recueillant une abondante matière iconographique (peinture, bande dessinée, affiches et surtout cinéma), Patino entreprenait, non pas une critique *ex nihilo* de Franco, mais le tracé de la contre-figure de celle qui avait été mythifiée jusqu'à son paroxysme. Pour cette raison, la guerre civile a dû être choisie comme axe du film et non, en dépit de son titre, la biographie de Franco. De fait, Patino ne remonte que sporadiquement et quelque peu arbitrairement à des périodes antérieures de l'histoire de l'Espagne pour rappeler quelques jalons de la vie de son protagoniste. La plus grande partie du long métrage se focalise sur la guerre et ses montages les plus brillants (ceux qui accompagnent la lecture des célèbres poèmes de Neruda ou d'Alberti sur la défense de Madrid) sont faits pour en renforcer le rythme. Ce choix est tellement porteur de sens que *Caudillo* ne prolonge pas l'étude de l'image de Franco au-delà de la victoire, déniait au dictateur l'image d'homme ou de chef d'État. Rien d'étonnant à ce que le film ne soit sorti qu'en 1977, après la mort de son protagoniste-antagoniste.

Ces deux exemples sont paradigmatiques de l'effort de démontage du discours de la dictature sur la guerre civile et sa vedette fulgurante – Franco – qui ont eu lieu pendant cette période de révision historique que nous appelons, au sens large, transition. Pour être tout à fait exact, il ne s'agissait pas de contre-propagande, car ces films procèdent avec une grande distance et dans une perspective historique par rapport à leurs sources ; ce sont plutôt des discours élaborés à partir de discours antérieurs. L'objectif principal de ses artisans n'était pas d'offrir une nouvelle lecture de la guerre civile (même si cela pouvait être une conséquence de l'opération entreprise), mais de faire prendre conscience aux spectateurs à quel point la mythologie franquiste avait besoin d'être analysée et en fin de compte, de recevoir un impitoyable coup de bistouri. Ils jouaient ainsi le rôle d'une relecture des mythes et de déconstruction des lieux communs d'une mémoire imposée.

Canciones para después de una guerra

Néanmoins, l'objet de la réflexion pendant ces années-là n'a pas été seulement la guerre civile comme croisade, mais aussi la révision de près de quatre décennies de dictature fondée sur des mythes. Un cas symptomatique est celui de l'œuvre pionnière *Canciones para después de una guerra (Chansons pour un après-guerre)*, film de montage que Basilio Martín Patino a commencé en 1971 et qui n'a pu sortir sur les écrans qu'en 1977, quand les airs avaient déjà changé et que le caractère radical de la plupart des événements qui s'étaient produits entre temps en avaient fait un film dépassé. Son caractère pionnier, le choc avec la censure et les ambiguïtés de sa critique en font un modèle unique.

C'est dans les termes suivants que le producteur Pérez-Tabernerо décrivait son projet, le 23 avril 1970 : « Avec le titre provisoire de *Canciones para después de una guerra*, nous souhaitons réaliser un film de long métrage autour de ces compositions populaires espagnoles qui ont été le plus chantées dans notre pays dans les années 1940. Notre projet est basé sur l'idée de l'évocation, au moyen d'images visuelles et sonores, des moments de ces joyeuses – et aujourd'hui nostalgiques – chansons que tout le peuple espagnol a chantées, en faisant une anthologie, de « La Chaparrita » (« La petite boulotte ») et « La Vaca Lechera » (« La vache à lait ») aux plus déchirantes interprétations de Juanita Reina et Conchita Piquer. Nous voulons qu'à travers ce film soit mise en évidence une façon bien espagnole de surmonter les épreuves ainsi que la manière de vivre populaire même au cœur des moments les plus difficiles, peu après la fin de la guerre civile. Le film commence avec l'arrivée à Madrid de l'armée nationale, les premières embrassades, l'euphorie spontanée dans les rues encore détruites, le besoin naturel de chanter, etc., et arrive précisément aux années 1950 quand le panorama espagnol s'ouvre à des horizons plus larges, et les nouveaux rythmes internationaux

étouffent, peut-être définitivement, une façon spécifiquement espagnole de chanter⁸. »

Cette présentation, développée dans un mémoire ultérieur, permet de préciser le sujet et le point de vue adopté par les auteurs : d'une part, une vision à long terme, c'est-à-dire, depuis une Espagne développée bien qu'encore soumise à la dictature, d'une période antérieure caractérisée par l'autarcie et la famine ; d'autre part, sa focalisation sur la vie quotidienne espagnole et non sur les grands événements historiques ni sur les grands protagonistes ; enfin, le fait de travailler sur un instrument sociologiquement très important, les chansons d'une période triste et sordide ; des chansons qui captaient l'atmosphère d'une époque et qui ont exercé un rôle de compensation dans la mentalité espagnole, d'autant plus qu'elles se trouvaient mélangées avec les modes, les costumes, les façons de faire la cour, les divertissements et les spectacles qui restaient oubliés dans les placards d'une génération.

Canciones para después de una guerra est éloquent précisément parce qu'il traite de la gestion de l'expérience de la guerre sous forme de silence et l'ellipse qui eut lieu pendant les quinze premières années de l'après-guerre ; ellipse que le film fait sienne. Mais, par ailleurs, il le fait depuis un présent (1971) qui a déjà surmonté ces expériences, ce qui suppose qu'une époque peut être récupérée par ceux qui l'ont vécue au son des chansons. En somme, *Canciones para después de una guerra* traite des conséquences du conflit dans la vie quotidienne, avec des allusions à celle-ci, les unes explicites, les autres implicites et la plupart du temps purement et simplement évacuées.

Quoi qu'il en soit, ce qui est certain c'est que l'adoption d'une perspective d'introspection et de mémoire susceptible de contribuer à une histoire des mentalités était très efficace sur un support filmique, car le montage des images d'autrefois avec les sonorités d'époque font appel au sentiment. L'image sordide des années 1940 était ainsi articulée avec l'ironie utilisée au montage et les chansons suggéraient un paysage illustré par des images

cinématographiques, des timbres, des journaux, des publicités, la loterie nationale, le théâtre, la revue de music-hall, le spectacle de corrida, les foires, la bande dessinée, les maquillages et les modes, les bals, les sports, les feuilletons radiophoniques, etc. Dans cette sorte de bricolage de la « paraculture » (chansons, mythes, symboles portés par les médias), on faisait cependant le portrait d'une atmosphère, d'un ton d'émotion, à la fois claustrophobe et nostalgique, en permettant à chaque lecteur ou critique de mettre en valeur l'aspect qui le conforterait le mieux dans son opinion. Cette ambiguïté a bien pu être à l'origine de lectures aussi opposées que celles qui ont été faites.

Patino est ainsi devenu le représentant cinématographique d'une tendance qui stimulait déjà le milieu intellectuel espagnol. Entre septembre et octobre 1969, Manuel Vázquez Montalbán avait publié dans la revue *Triunfo* quelques réflexions sur les fonctions des matériaux de la « sous-culture » et de la « paraculture » dans la configuration de cette atmosphère de falsification du langage et de la réalité propre à l'Espagne de l'après-guerre. L'auteur lui-même déclarait que ce qu'il intitulait *Crónica sentimental de España* (*Chronique sentimentale de l'Espagne*) était écrite « du point de vue du peuple, de ce peuple des années 1940 qui substituait la mythologie personnelle héritée de la guerre civile à une mythologie des choses : le pain blanc, l'huile d'olive... La mythologie du rationnement est présente de manière obsessionnelle dans les années 1940. La sentimentalité collective [le terme était emprunté à Antonio Machado] est identifiée – poursuivait l'auteur – à une série de signes d'extériorisation : les chansons, les mythes personnels et anecdotiques, les modes, les goûts et la sagesse conventionnelle (...). Dans les années 1940, la radio, l'enseignement, les chanteurs des rues en ville ou à la campagne, la presse, la littérature de consommation s'attelèrent à dépolitiser la conscience sociale⁹ ».

Les initiatives de Vázquez Montalbán et de Patino ne furent pas isolées, cela est confirmé

par une série de publications qui, s'inscrivant dans un large éventail qui allait du *camp* au nostalgique *tout court*¹⁰, en passant par l'engagement politique, le règlement de comptes, la sociologie ou la simple anecdote, devait donner des résultats aussi disparates, mais au même diapason, que *La España de posguerra 1939-1954* (*L'Espagne de l'après-guerre 1939-1954*), de Vizcaino Casas¹¹, *Los niños que perdimos la guerra* (*Nous avons perdu la guerre enfants*), de Luis Garrido¹², *Memorias de un niño de derechas* (*Mémoires d'un enfant de droite*), de Francisco Umbral¹³, *El sadismo de nuestra infancia* (*Le sadisme de notre enfance*), de Terenci Moix¹⁴, peut-être l'auteur qui a le plus cultivé ce genre dans une option ouvertement *camp*¹⁵.

Canciones et le comité de censure

Cependant, *Canciones*... utilisait, malgré son ton mémoriel, le même principe analytique qui devait devenir la norme dans les films tournés pendant la transition : déploiement iconographique et, dans le cas présent, sonore, parcouru par des images de tout type de support, montage et démontage de ceux-ci. L'ambiguïté (analyse et nostalgie) a tellement déconcerté le comité de censure et de classification, comme plus tard la critique de la presse franquiste, qu'elle fit l'objet de vives polémiques et s'est terminée par l'interdiction surprenante et immédiate par une commission spéciale le 24 juin 1971 de sa sortie en Espagne et son exportation à l'étranger. Les censeurs étaient parfaitement conscients que dans le film se jouait l'image de l'Espagne qui, en 1971, allait être offerte à l'intérieur et à l'extérieur quant aux conséquences de la guerre ; et cela était sans aucun doute plus important que la guerre elle-même, car cela supposait une évaluation d'ensemble des acquis du franquisme.

Comment comprendre cette hésitation entre les avis des deux commissions et la réaction ultime (attribuée par la tradition historiographique à la décision personnelle de Carrero Blanco) contre le premier avis plus bien-

veillant ? En gardant à l'esprit qu'il n'y eut ni confiance aveugle ni erreur, mais un examen minutieux des détails, cette volte-face suscite un grand intérêt.

La polémique avait éclaté dans la presse qui avait visionné le film lors d'une projection privée. La défense du film dans les pages du supplément dominical de *Arriba* par Pedro Crespo¹⁶ s'opposait à l'agressivité de Carlos F. de Avellanos (pseudonyme de Félix de Martialay) dans *El Alcázar*¹⁷.

Probablement, *Canciones*... était sorti trop tôt pour cette époque de gestation, non pas tant en raison de son traitement problématique que du milieu où il apparaissait : les images et les chansons d'époque conféraient une tonalité où manquait la froide réflexion, quoique satirique, que Vázquez Montalbán avait imprimée à son essai. C'est que le cinéma récupérait ces images qui s'étaient fixées dans la mémoire de tant d'Espagnols, les montaient avec des chansons qui, à l'occasion, pervertissaient leur sens et devenaient ainsi beaucoup plus évocatrices que n'importe quel discours rationnel. Il n'en reste pas moins curieux qu'un discours analytique comme celui de Vázquez Montalbán ait été jugé plus acceptable par la censure qu'un discours ambigu comme celui de Patino. Ou peut-être pas car, comme nous l'avons dit, la capacité émotive du document visuel et sonore était moins acceptable et contrôlable en même temps que sa diffusion était bien plus grande. Quoi qu'il en soit, vu l'espace temporel que traverse le film, de sa gestation présentée à l'administration franquiste jusqu'à l'approbation définitive à sa sortie en salles (26 mai 1976), *Canciones*... pointe le projet analytique de la transition, encore dissimulé sous forme de vision ambiguë, nostalgique et critique à la fois, qui pouvait permettre son approbation. Ainsi il devient l'exemple adéquat de la réflexivité qui devait prendre dans *Caudillo* une forme reconstructive et minutieuse.

En somme, si le franquisme et ses discours cinématographiques peuvent être considérés comme des rituels qui actualisent dans les paramètres et les exigences de chaque époque et de chaque conjoncture, des mythes originels

dont le discours franquiste a voulu assurer la pérennité, le cinéma de la transition a mis en marche une machinerie analytique sans pitié afin de déconstruire, au moyen du montage et du démontage, les mythes franquistes. Un nouvel apprentissage était en cours mais rien n'était possible sans partir des images que le franquisme avait popularisées pendant des décennies. Des discours sur des discours, une reconstruction si l'on préfère. En conclusion, rien de plus éloigné du silence et du pacte de l'oubli¹⁸.

Vicente SANCHEZ-BIOSCA

(Traduit de l'espagnol par Nicolas BLAYO)

1. Ce texte a été conçu dans le cadre du projet de recherche du ministère espagnol de l'Éducation et des sciences, « Fonction de l'image mécanique dans la mémoire de la guerre civile espagnole » (HUM2005-02010/ARTE).

2. La revue *Claves de Razón práctica* : Santos Juliá (« Enfouir dans l'oubli. Mémoire et amnistie pendant la transition », n° 129, janvier-février 2003, pp. 13-24), Paloma Aguilar (« Guerre civile, franquisme et démocratie », n° 140, mars 2004, pp. 24-33), Javier Pradera (« La dictature de Franco. Amnésie et amnistie », n° 100, mars 2000, pp. 52-61) et Javier Tusell (« Pour une histoire revisitée de la transition », n° 115, septembre 2001, pp. 11-21).

3. Tusell, Javier & Queipo de Llano, *Genoveva*, Une époque d'incertitude. Carlos Arias Navarro entre le franquisme et la Transition (1973-1976), *Barcelona, Crítica*, 2003, p. 1.

4. Comme le démontre la masse de mémoires apparus dans la collection G. Del Toro, dont certains étaient antérieurs au processus qui nous occupe.

5. Pour en avoir un aperçu, on peut se reporter à la grande collection *Miroir de l'Espagne* publiée par les éditions Planeta, dans ces années-là.

6. Ismael Saz, « Franquisme, le passé qui ne peut pas encore passer », in *Pasajes* n° 8, printemps 2003, p. 55.

7. El desencanto (Jaime Chávarri, 1976) était un cas à part en raison de sa subtilité car, dans ce cas, la dissection du franquisme prenait un tour beaucoup plus profond, étant réalisé sur la famille représentative de Leopoldo Panero, passée au scalpel des témoignages de ses propres membres. Titres en espagnol : Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939 (*Cooperativa de Cinema Alternatiu*, 1976), Caudillo, Basilio Martín Patino : 1977, España debe saber, Eduardo Manzanos : 1977, La vieja memoria, Jaime Camino : 1977, ¿Por qué perdimos la guerra? Diego de Santillán : 1977, Informe general Pere Portabella, interviews entre 1975 et 1977, Raza, el espíritu de Franco, Gonzalo Herralde : 1977, Dolores (J.L. García Sánchez et Andrés Linares, 1980).

8. Requête au Directeur Général de la Direction de la Culture Populaire et des Spectacles du 23 avril 1970.

9. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998 (l'édition originale date de 1971), p. 29.

10. En français dans le texte.

11. *Fernando Vizcaino Casas*, *La España de posguerra 1939-1954*, Barcelona, Planeta, 1975.

12. *Luis Garrido*, *Los niños que perdimos la guerra*, Madrid, Lúteroy, 1970.

13. *Francisco Umbral*, *Memorias de un niño de derechas*, Madrid, Destino, 1973.

14. *Terenci Moix*, *El sadismo de nuestra infancia*, Barcelona, Kairós, 1970.

15. *Dans le sens que lui donne Susan Sontag dans son étude classique sur cette sensibilité marquée par l'excès et l'artifice par exemple, en développant les signes reconnaissables d'une culture* (Susan Sontag, « *Notes sur le camp* », in *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1966).

16. « *A la recherche d'une époque qui n'a pas existé. Canciones para después de una guerra. Un film de Basilio M. Patino, témoignage de l'Espagne d'hier* », reportage de Arriba, 30 mai 1971.

17. *Carlos F. de Avellanos* : « *Canciones para después de una guerra ou complainte pour une après-paix* », El alcázar, 4 juin 1971.

18. *Dans notre livre Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Madrid, Alianza, 2006), nous mettons en relation l'esprit analytique de la transition avec les paysages de la mémoire qui continuèrent dans les années 1980.