



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : Histoire, histoire de l'art et archéologie

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie et Universidad de Salamanca (Espagne)

Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)

Volume 1/2

**Présentée et soutenue par
Léa GORET**

Thèse soutenue publiquement le 2 octobre 2020
devant le jury composé de

CUESTA BUSTILLO Josefina	Professeure émérite d'histoire contemporaine Universidad de Salamanca (Espagne)	Rapporteuse
FLEITES-MARCOS Alvaro	Maître de conférences en Histoire et Civilisation de l'Espagne contemporaine Université de Caen Normandie	Examineur
GONZALEZ GARCIA Fernando	Professeur d'histoire du cinéma Universidad de Salamanca (Espagne)	Co-directeur de thèse
MARTINEZ VASSEUR Pilar	Professeure émérite en Histoire et Civilisation de l'Espagne contemporaine Université de Nantes	Rapporteuse
PAZ REBOLLO Maria Antonia	Professeure d'Histoire en communication sociale Universidad Complutense (Espagne)	Examineur
ROUQUET François	Professeur d'Histoire contemporaine Université Caen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par François ROUQUET, Université de Caen Normandie, HisTeMé (EA7455) et Fernando GONZALEZ-GARCIA, Universidad de Salamanca (Espagne)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



HISTEMÉ

M^RSH
NORMANDIE - CAEN
Maison de la Recherche
en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

PRODUIRE ET VOIR DU CINEMA EN REGIME AUTORITAIRE



CENSURE ET SPECTATEURS EN ESPAGNE FRANQUISTE (1946-1960)

VOLUME 1

LEA GORET

Thèse de doctorat d'Histoire, Histoire de l'art et Archéologie
Rédigée sous la direction de François Rouquet et Fernando González-García
Université de Caen Normandie – Universidad de Salamanca
Le 2 octobre 2020

MEMBRES DU JURY

Josefina CUESTA BUSTILLO, Professeure émérite - Universidad de Salamanca - RAPPOTRICE
Alvaro FLEITES-MARCOS, Maître de conférences - Université de Caen Normandie - EXAMINATEUR
Fernando GONZÁLEZ-GARCIA, Professeur - Universidad de Salamanca – CO-DIRECTEUR DE THÈSE
Pilar MARTINEZ VASSEUR, Professeure émérite - Université de Nantes - RAPPOTRICE
María Antonia PAZ REBOLLO, Professeure – Universidad Complutense - EXAMINATRICE
Monsieur François ROUQUET, Professeur - Université de Caen Normandie – DIRECTEUR DE THESE

REMERCIEMENTS



Mes premiers remerciements s'adressent tout d'abord à Fernando González-García que j'ai rencontré pour la première fois en 2012 alors qu'il enseignait l'histoire du cinéma à l'université de Salamanque. Le soutien qu'il m'a témoigné n'a jamais faibli, de mon master jusqu'à la fin de ces cinq années de doctorat qu'il a généreusement accepté de codiriger. Je suis également reconnaissante à François Rouquet d'avoir accepté de prendre la direction de cette thèse en cours de route, près d'un an après que j'ai débuté l'aventure. Je remercie chaleureusement Oliver Dumoulin dont les précieux encouragements et la confiance qu'il m'a toujours portée m'ont poussé à me diriger sur cette voie. Il a constitué une présence rassurante sur laquelle je savais pouvoir compter lors de mes nombreux moments de doutes.

Mes plus vifs remerciements vont aux personnes qui m'ont accueillie et aidée au cours de mes recherches en Espagne, en particulier le personnel de la *Filmoteca Nacional* et de l'*Archivo Historico Provincial* de Cuenca. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à la Casa de Velázquez qui m'a offert une bourse d'études de deux mois me permettant de financer une partie mes recherches madrilènes. Je suis également reconnaissante envers mon laboratoire HisTeMé qui a contribué à mes divers déplacements ibériques et à la numérisation d'archives. Mes remerciements s'adressent aussi à tous ceux qui ont accepté de me faire profiter de leurs compétences : Alseny Niare, qui m'a formé au logiciel NVivo ; Paul Maneuvrier-Hervieu et Cédric Chambru pour leur aide dans le traitement statistique de certaines données et la réalisation de cartes.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans l'aide précieuse de petites mains qui ont œuvré en coulisses tout au long de ces années. J'exprime toute ma gratitude à ma mère, Chantal Letouzey, qui, à plus d'un titre, mérite le titre « d'assistante de recherche » : elle a largement contribué à la longue et fastidieuse retranscription des 700 rapports de ce corpus tout en me prodiguant ses nombreux encouragements. Je profite de ces quelques lignes pour remercier mes parents pour leur compréhension et le soutien sans faille qu'ils m'ont témoignés, dans tous les choix que j'ai pu faire. Mes remerciements vont également à celles et ceux qui ont accepté la tâche ingrate de relecture : un grand merci à Martin Bostal, Marie-Odile Brémont, Flora Leguédé, Baptiste Gislot, Geoffrey Guibet, Didier Goret, Paul Goret, Chantal Letouzey et Milène Rivière. Mes pensées vont également à Jessie Niang qui a accepté à plusieurs

reprises de corriger les traductions parfois balbutiantes de certains de mes travaux en castillan. Au moment où j'écris ces mots, je remercie tout particulièrement Delphine Leneveu pour sa disponibilité, son efficacité et le soutien bienvenu qu'elle m'a apporté en fin de course, face aux procédures administratives quelque peu bouleversées par ces temps compliqués.

Une pensée particulière à tous mes compagnons d'infortune avec qui j'ai pu partager les affres du doctorat – mais pas que – : au plus vieux d'entre eux, Paul Maneuvrier-Hervieu, avec qui je me suis lancée dans l'aventure de la thèse ; à Martin Bostal, qui a partagé mon bureau, mes doutes et mes joies ; à Pierre Salmon et nos séjours madrilènes, entre recherche et *paseo* nocturnes ; à Diane Rego, pour ces discussions et ces cafés sur les marches de la MRSH. Je remercie les amis qui ont accompagné mon quotidien de doctorante débutante lors de mes années caennaises : Danaë, Romane, Félix et Louisa. Je n'oublie pas non plus ce que je dois à Matthieu, qui, bien que nos chemins se soient séparés depuis, a joué un rôle déterminant en m'encourageant à m'engager dans cette voie.

Merci à Élise, Macha, Angéline et Églantine, mes amies de toujours, pour leur écoute, leur patience et toutes ces échappées hors du monde de la recherche. Je remercie bien sûr mon frère et ma sœur, Paul et Hélène, d'avoir été présents lorsque je doutais ainsi que Franck pour son écoute attentive. Une pensée toute particulière à ma famille liégeoise, Manu et Léa, qui ont su adoucir le quotidien d'une doctorante en fin d'écriture grâce à leur fougue toulousaine ; à Julie, qui a accompagné mes moments de décompression, armée de baskets, mais surtout de douceur et de petites attentions.

Enfin, un grand merci à Robin. Si à de nombreuses reprises j'ai eu le sentiment de me noyer dans les tumultes et remous de cette traversée en solitaire, il a été, à bien des égards, ma bouée et mon phare. Merci mille fois pour ton aide, ton écoute, tes encouragements, mais aussi pour ces instants d'évasion qui m'ont permis de garder pied.

SOMMAIRE

Liste des abréviations	7
Introduction Générale.....	13
Partie I – La réception rapportée : la surveillance de la réception cinématographique provinciale.....	41
Chapitre 1 – Des sources inexplorées : les rapports sur la réception cinématographique provinciales	43
I – Critique des sources : l'étude des rapports des délégués provinciaux d'Éducation Populaire.....	44
1.1 - Présentation du fonds d'archives	45
1.2 – Obstacles méthodologiques.....	51
1.3 - Pourquoi étudier ces sources ?	72
II – L'analyse des rapports sur la réception cinématographique : approches et méthodologie.....	74
2.1 – Établissement des corpus documentaires	74
2.2 – L'analyse de données textuelles.....	83
Chapitre 2 – Discours réceptifs : les publics de cinéma passés au crible par le régime	91
I – Le public, ce monstre aux millions de tête : l'identification des spectateurs par les observateurs franquistes	92
1.1 – Identifier les différentes communautés d'interprétation dans les rapports : une approche méthodologique	92
1.2 – Une acceptation concrète des publics.....	97
1.3 – Une acceptation idéale des publics	101
II- Les capacités d'expertise cinématographique des publics selon les informateurs du régime.....	111
2.1- L'exigence d'une minorité spectatorielle : la voix de la cinéphilie savante	112
2.2 - Les dangers du cinéma : des publics vulnérables	114
2.3- Les aficionados : des cinéphiles ordinaires ?.....	117

III- Projections et réalités réceptives : à la confluence de discours réceptifs multiples.	120
3.1 – Cultures cinématographiques et expertises culturelles des rapporteurs	120
3.2 – Entre projection et instrumentalisation : la parole spectatorielle sous la plume des informateurs franquistes.....	125
Chapitre 3 – La réception du cinéma national : panorama des goûts cinématographique chez les spectateurs des années 1940 et 1950	131
I – Les principales critiques formulées à l’encontre du cinéma national	133
1.1 – Rythme, cohérence et développement narratif	133
1.2 – Le caractère théâtral du cinéma national.....	137
1.3 - La faiblesse technique : un cinéma de piètre qualité	143
1.4 – Les genres cinématographiques	145
II- Les préférences cinématographiques des publics provinciaux	153
2.1 – Les acteurs et les actrices espagnols : les étoiles nationales	153
2.2 - Les genres populaires.....	163
2.3 - Le grand divertissement : aller au cinéma pour rire et s’émouvoir	172
III- La réception idéologique des films produits sous le premier franquisme	177
3.1 – Un public acquis aux discours idéologiques du régime ?.....	179
3.2 – Des spectateurs plus censeurs que les censeurs ?.....	181
<i>A titre de conclusion (I) : Qu’est-ce qu’un bon film sous le premier franquisme ?.....</i>	<i>187</i>
Partie II – La réception imaginée : représentations, interdits et imaginaires réceptifs du monde censorial.....	189
Chapitre 4 – Les ciseaux et la pellicule : les censeurs cinématographiques sous le premier franquisme.....	191
I – Les censeurs, ces inconnus : la constitution des commissions de censure et de classification (1946-1962).....	194
1.1 – Les groupes censoriaux sous le premier franquisme.....	195
1.2 – Les censeurs : de simples rouages de la mécanique censoriale ?.....	204
II – La pratique censoriale : dans les coulisses des commissions de censure et de classification franquistes	210
2.1 - Débats et délibérations : domination et influence au sein des commissions	210
2.2 - Imaginaires, tabous et interdits idéologiques du monde censorial	217
2.3 – Conflits et oppositions entre les commissions de censure et de classification..	229
III- Les censeurs dans le monde du cinéma	231
3.1 - Un intérêt cinématographique indéniable	231
3.2 - Un intérêt commercial.....	235

Chapitre 5 – Regards contemporains sur la pratique censoriale et classificatoire : le spectateur au cœur des débats ? 239

I- Le cri d’alarme des producteurs espagnols : un cinéma national destiné aux censeurs plus qu’aux spectateurs 241

1.1 – Un secteur en crise : l’incapacité du régime à financer un cinéma national 242

1.2 – Protection et valorisation du cinéma national : le rôle central des commissions de classification..... 248

II – La place des publics de cinéma dans les délibérations censoriales : le spectateur implicite..... 253

2.1 – Censurer pour protéger les publics vulnérables : anticiper les dangers cinématographiques..... 254

2.2 – Plaire aux spectateurs espagnols : l’enjeu de la classification et de la valorisation cinématographique 257

III – L’efficacité du travail de valorisation des autorités cinématographiques en question : une évaluation alternative du succès du cinéma national 261

3.1 – L’histoire d’une impopularité..... 261

3.2 - Le nouvel éclairage des rapports de surveillance : le succès du cinéma national en question 264

3.3 - Un travail de valorisation en adéquation avec les goûts des publics ? 283

Chapitre 6 – Intentions censoriales et réceptions cinématographiques sous le premier franquisme 291

I – Baliser le sens des œuvres : des lectures orthodoxes aux lectures hétérodoxes 293

1.1 - Lecture préférentielle : identification aux valeurs nationales portées par *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950)..... 293

1.2 – Lecture négociée : *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), entre adhésion et répulsion 302

1.3 – Lecture oppositionnelle : l’intolérable immoralité de *Una mujer cualquiera* de Rafael Gil (1949)..... 311

II – La cinématographie nationale : à la poursuite du prestige cinématographique et du succès commercial..... 321

2.1 – La chasse à l’*españolada* : les aspirations censoriales face au plaisir des spectateurs 322

2.2 – Le rêve de reconnaissance internationale : le « cinéma dissident » et les spectateurs espagnols des années cinquante..... 328

A titre de conclusion (II) : l’impact des rapports provinciaux sur le travail censorial et l’entreprise de valorisation du régime 341

Partie III – Aller au cinéma sous le premier franquisme : expérience réceptive et contrôle culturel en province.....	345
Chapitre 7 – Environnement cinématographique et expérience réceptive.....	347
I – La place du cinéma national au sein de l’environnement cinématographique provincial.....	348
1.1 - Évolution des infrastructures cinématographiques au sein d’une province : l’exemple de Cuenca	349
1.2 - Les films que les spectateurs de Cuenca ont vus : la programmation cinématographique de la province.....	354
II- Pratiques publicitaires et promotionnelles : l’influence du hors-champ filmique sur la réception du cinéma national.....	363
2.1 – Les mécanismes de promotion cinématographique dans les provinces espagnoles	365
2.2 - Publicité et « horizons d’attente » des spectateurs.....	387
Chapitre 8 – La sortie cinématographique sous le premier franquisme : rites et usages sociaux des spectateurs provinciaux	393
I - Les temps du loisir cinématographique durant le premier franquisme	396
1.1 – Le cinéma du dimanche : la sortie rituelle	397
1.2 – Des champs à l’écran : les saisons cinématographiques en province	400
1.3 – La concurrence des grands événements de la vie culturelle du premier franquisme	403
II – À chacun son cinéma : les lieux de fréquentation des spectateurs provinciaux	405
2.1 – Choisir son cinéma	406
2.2 – Entrer dans la salle	411
2.3 – S’asseoir : les stratégies de placement des spectateurs	415
III – Sociabilités cinématographiques et comportements des publics dans les salles obscures.....	417
3.1 – La compagnie des spectateurs	417
3.2 – Éclats de rires et de voix : communiquer son plaisir et son mécontentement... ..	419
3.3 - La complicité de l’obscurité : échapper au contrôle moral et social.....	428
Chapitre 9 – Des publics sous surveillance : les spectateurs et les forces de l’ordre cinématographique.....	439
I - L’encadrement de la vie culturelle franquiste : les inspecteurs des spectacles publics, sentinelles du contrôle cinématographique	440
1.1 – Les services d’inspection des spectacles publics	441
1.2 - Les inspecteurs des spectacles publics.....	453

II- La surveillance officieuse : autorités religieuses, cinéma et spectateurs	466
2.1 – La mise en place d’une censure officieuse : l’action classificatoire des organismes religieux	466
2.2 – Influencer sur l’opinion publique : les campagnes de condamnation menées par le réseau associatif catholique	468
2.3 – La prise en main des salles obscures par l’Église	471
III- L’efficacité de la répression culturelle ? Le corps social face aux forces de l’ordre cinématographiques.....	474
3.1 – Pratiques et réalités de l’expérience inspectrice : les autorités cinématographiques à l’épreuve du corps social.....	474
3.2 – L’influence dissuasive des autorités religieuses auprès des spectateurs en question	483
3.3 – Les spectateurs et la répression cinématographique	486
Conclusion Générale	493
Sources & Bibliographie.....	511
Sources.....	513
Bibliographie.....	527
Liste des figures	571
Liste des tableaux	575
Liste des cartes.....	577
Index des titres de films	579

LISTE DES ABREVIATIONS

- AC : *Acción Católica* (Action catholique)
AGA : *Archivo General de la Administración* (Archives Générale de l'Administration)
AHP : *Archivo Histórico Provincial* (Archive Historique Provinciale)
AP : *Acción Popular* (Action Populaire)
CBAM : *Círculo de Bellas Artes de Madrid* (Cercle des Belles Lettres de Madrid)
CCH : *Certamen de Cinematografía Hispanoamericana* (Concours Cinématographique Hispanoaméricain)
CEC : *Círculo de Escritores Cinematográficos* (Cercle des Ecrivains Cinématographiques)
CEDA : *Confederación Española de Derechas Autónomas* (Confédération Espagnole des Droites Autonomes)
DGCT : *Dirección General de Cinematografía y Teatro* (Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre)
EOP : *Escuela Oficial de Periodismo* (École Officielle de Journalisme)
FDJ : *Frentes de Juventudes* (Fronts de Jeunesses)
FEC : *Federación de los Estudiantes Católicos* (Fédération des Etudiants Catholiques)
FET y de las JONS : *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (Phalange Espagnole Traditionaliste et des Juntas d'Offensive National-Syndicaliste)
FNFF : *Fundación Nacional Francisco Franco* (Fondation Nationale Francisco Franco)
INE : *Instituto Nacional de Estadísticas* (Institut National de Statistiques)
JAC : *Juventudes de la Acción Católica* (Jeunesses de l'Action Catholique)
JAP : *Juventudes de Acción Popular* (Jeunesses de l'Action Populaire)
JCCP : *Junta de Censura y de Clasificación de las Películas* (Junte de Censure et de Classification des Films)
JSOC : *Junta Superior de Orientación Cinematográfica* (Junte supérieure d'orientation cinématographique)
MIT : *Ministerio de Información y Turismo* (Ministère de l'Information et Tourisme)
NO-DO : *Noticarios y Documentales* (Actualités et Documentaires)
RE : *Renovación Española* (Rénovation Espagnole)
ROP : *Registro Oficial de Periodista* (Registre Officiel des Journalistes)
SAOP : *Servicio Español de Auscultación de la Opinión Pública* (Service espagnol d'Auscultation de l'Opinion Publique)
SEP : *Subsecretaría de Educación Popular* (Sous-secrétariat d'Éducation Populaire)
SEU : *Sindicato Español Universitario* (Syndicat Étudiant Universitaire)
SNE : *Sindicata Nacional de Espectáculo* (Syndicat National des Spectacles)
SOEC : *Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía* (Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie)
UEP : *Unión Española de Periodista* (Union Espagnole des Journalistes)
UP : *Unión Patriótica* (Union Patriotique)

AVERTISSEMENT



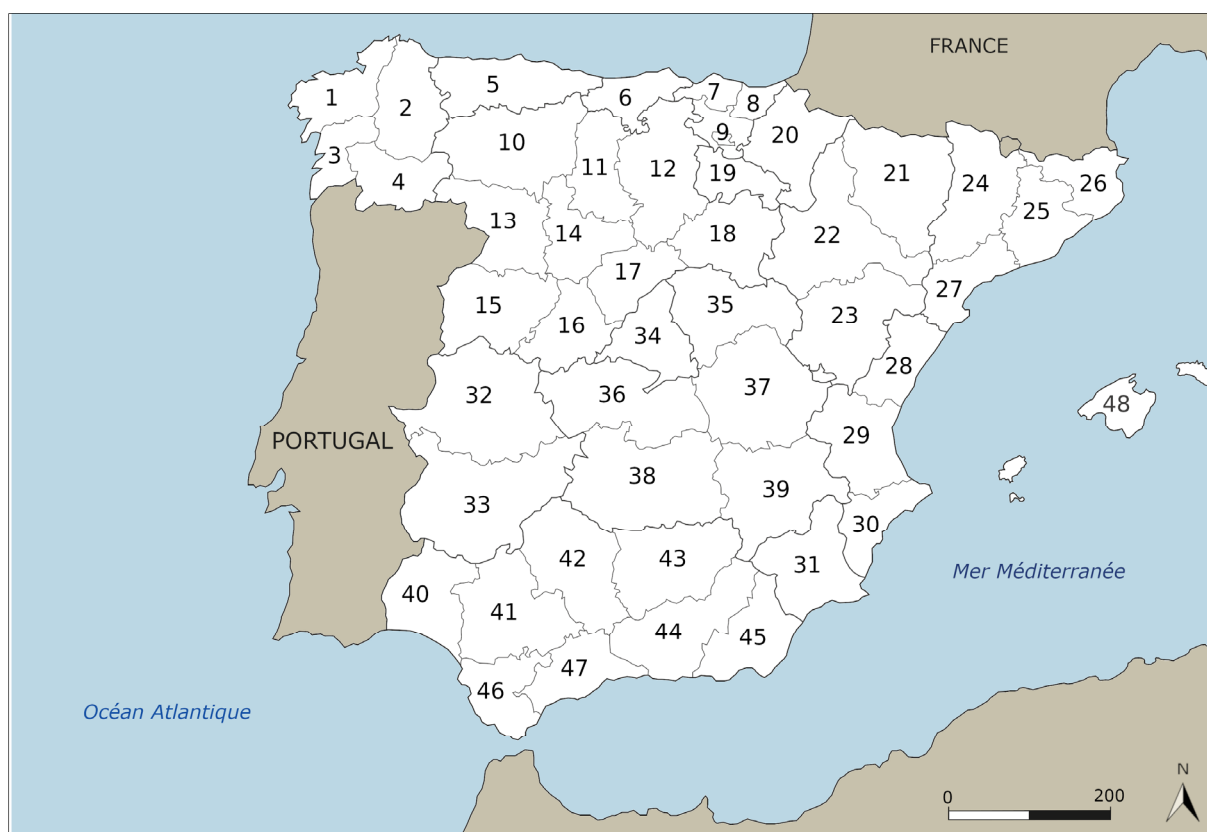
Il est vivement recommandé aux lecteurs de se munir du volume 2 pour entamer la lecture du corps de cette thèse (volume 1). En effet, dans un souci pratique, un maximum de figures, tableaux et cartes ont été intégrés de préférence au volume 2 afin d'empêcher des aller-retours incommodes entre les pages d'un volume lorsque l'on se réfère à un même document sur plusieurs pages consécutives. D'apparence imposante (plus de 780 pages), le volume 2 est avant tout pensé comme un outil que les lecteurs pourront également consulter afin d'approfondir certains éléments. Ils trouveront par exemple des informations détaillées et synthétiques sur l'ensemble des films mentionnés dans ces pages, afin de répondre à leur éventuelle curiosité (synopsis, courte contextualisation cinématographique et historique de chacune des œuvres des corpus).

En outre, ce travail est accompagné d'un marque-page récapitulatif différents éléments destinés à fournir rapidement des éléments de repères aux lecteurs. Ils trouveront le rappel des :

- Principaux organismes de contrôle censorial (le nom des ministères, des départements et des commissions de censure) ;
- La référence aux organigrammes du contrôle cinématographique franquiste ;
- L'échelle du degré d'adhésion aux films, comprise entre 3 et -3 ;
- Et enfin, les principales caractéristiques des deux corpus de films mobilisés pour cette étude. Le CorpusA, composé de films sortis entre 1946 et 1949 disposant d'au moins dix rapports provinciaux différents ; le corpus B, composé d'un film classé dans chacune des quatre catégories du régime (Intérêt National, Première, deuxième et troisième catégorie) par année, sur l'ensemble de la période s'étendant entre 1946 et 1960.

Lors de la mention de titres de films, les dates indiquées entre parenthèse correspondent à leur **année de sortie**.

Carte 1 : Les provinces espagnoles



- | | | |
|----------------------------|--|--|
| 1- Alava | 20- Guadalajara | 37- Logroño |
| 2- Albacete | 21- Guipúzcoa (Saint-Sébastien) | 38- Salamanca (Salamanque) |
| 3- Alicante | 22- Huelva | 39- Santa Cruz de Tenerife (Iles Canaries) |
| 4- Almería | 23- Huesca | 40- Segovia (Ségovie) |
| 5- Asturias (Asturies) | 24- Jaén | 41- Sevilla (Séville) |
| 6- Avila | 25- León | 42- Soría |
| 7- Badajoz | 26- Lérida | 43- Tarragona (Tarragone) |
| 8- Barcelona (Barcelone) | 27- Lugo | 44- Teruel |
| 9- Burgos | 28- Madrid | 45- Toledo (Tolède) |
| 10- Cáceres | 29- Málaga | 46- Valencia (Valence) |
| 11- Cádiz (Cadix) | 30- Murcia (Murcie) | 47- Valladolid |
| 12- Cantabria (Cantabrie) | 31- Pamplona (Pampelune) | 48- Vizcaya (Bilbao) |
| 13- Castellón de la Plana | 32- Orense | 49- Zamora |
| 14- Ciudad Real | 33- Palencia | 50- Zaragoza (Saragosse) |
| 15- Córdoba (Cordoue) | 34- Palma de Mallorca | |
| 16- La Coruña (La Corogne) | 35- Las Palmas de Gran Canaria (Iles Canaries) | |
| 17- Cuenca | 36- Pontevedra | |
| 18- Gerona (Gérone) | | |
| 19- Granada (Grenade) | | |

INTRODUCTION GENERALE



L'influence et l'usage de la propagande par les régimes autoritaires du XX^e siècle a construit une représentation des médias qui seraient irrésistibles. La puissance persuasive des textes et des images conditionnerait les publics à agir dans un sens déterminé, soumis aux normes, aux codes et aux injonctions présentes dans ces supports. Cette croyance a été largement utilisée pour justifier l'emploi de la censure – notamment par les régimes autoritaires – afin de protéger les publics d'images jugées néfastes ou bien contrevenant à l'idéologie des différents régimes dans lesquels elles ont été produites. Ainsi, en 1951, le Directeur général de la cinématographie et du théâtre¹ (DGCT) de l'État franquiste, José María García Escudero explique que le fait de « censurer est la conséquence logique des dangers du cinéma »². Le code de censure cinématographique publié une dizaine d'années plus tard confirme la crainte continue de l'administration franquiste à l'encontre du grand écran :

« Le cinématographe, par son caractère de spectacle de masse, exerce une extraordinaire influence. (...) L'État, pour cette raison, a le devoir de promouvoir et de protéger cet important moyen de communication sociale, tout en veillant à ce qu'il remplisse sa véritable mission, en l'empêchant de devenir pernicieux pour la société³. »

La crainte à l'encontre du septième art se trouve ainsi au cœur des préoccupations du régime franquiste. Aux yeux du pouvoir, le cinéma est soupçonné d'interpeller sans précaution la conscience et l'imaginaire des spectateurs. En outre, l'immense succès que rencontre ce média renforce l'intérêt et la méfiance que lui porte le régime. Le cinéma occupe en effet une place de marque chez les Espagnols. Une étude réalisée en 1946 par le chef du service statistique du Syndicat National des Spectacles (SNE) estime ainsi que l'Espagne compte parmi les pays occidentaux les mieux équipés en nombre de salles de cinéma par habitants. Elle serait placée en

1 *Dirección General de Cinematografía y Teatro* : il s'agit du service affecté à l'ensemble du contrôle cinématographique qui dépend successivement de deux ministères. Entre 1946 et 1951 la DGCT constitue une des quatre directions du Sous-secrétariat de l'Éducation populaire (ministère de l'Éducation Nationale) ; ensuite, entre 1951 et 1967, elle dépend directement du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme.

2 « Censurar es una consecuencia lógica de los peligros del cine » entienda Garcia Escudero. » dans GUBERN Roman, DOMENEC Font, *Un cine para el cadalso 40 años de censura cinematográfica en España*, Ed. Euros, Barcelona, 1975, p. 188

3 « El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no solo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna. El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad » in *B.O.E.*, n°58, 8 mars 1963, p. 3929

deuxième position, juste après les États-Unis⁴. La portée exceptionnelle de ce moyen de communication focalise donc l'attention des autorités franquistes, car il peut s'avérer redoutable selon lui. Dès lors, le régime se dote d'un important dispositif de contrôle cinématographique afin de lutter contre la prétendue influence délétère et pernicieuse des médias.

La prise en main du secteur cinématographique par le régime

Dès la Guerre civile, les forces rebelles supervisent la production cinématographique, à l'instar de leurs adversaires républicains. L'affrontement entre les deux camps ne se cantonne pas aux combats menés sur le front. Dans ce conflit idéologique, la lutte est également menée à l'arrière, à travers la constitution de modèles rhétoriques destinés à mobiliser et convaincre des partisans. Dans un pays où l'analphabétisme est encore très important⁵, le médium cinématographique représente un enjeu de diffusion idéologique essentiel. Ainsi, l'Espagne dite « Nationale », en pleine Guerre civile, se constitue un Département National de Cinématographie⁶ chargé d'encadrer la production filmique sur l'ensemble des territoires occupés. Une fois le pouvoir arraché aux républicains, le « Nouvel État » (*Nuevo Estado*) renforce sa prise de contrôle sur le cinéma à travers trois actions : la censure sur le scénario à partir de 1939 ; le doublage obligatoire qui, à partir de 1941, permet aux censeurs d'intervenir sur les dialogues et d'agir sur la trame narrative des films étrangers ; enfin, le régime s'assure un monopole sur les actualités cinématographiques en créant le NO-DO⁷ en 1942.

Durant le premier franquisme (1939-1959), l'organisation censurelle connaît de nombreux changements au rythme de l'évolution politique interne du régime. De 1942⁸ à 1945, la censure cinématographique est pratiquée par une section de la Délégation nationale de la propagande. Sous la supervision directe du parti unique du Caudillo, la délégation est chargée de diffuser le modèle

4 Étude réalisée par Antonoi Cuevas dans laquelle il confronte le nombre de salle de cinéma par habitant de sept pays : les États-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, la France, le Japon et l'Espagne. Cf CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 72

5 BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 209

6 *B.O.E.*, n°128, 5 novembre 1938, « Orden de 2 de noviembre de 1938 », p. 2222-2223. En 1938, les nationalistes créent le Département national de cinématographie, dépendant du ministère de l'Intérieur. Le Département est rattaché à la Délégation de la Presse et de la Propagande, créé en 1937. Deux organismes s'emploient à réguler le médium cinématographique : la Junte supérieure de cinématographie, chargée de censurer les documentaires et les journaux cinématographiques ainsi que les productions émanant du Département de la cinématographie ; la Commission de Censure Cinématographique, chargée de censurer en première instance le reste de la production filmique, notamment le cinéma de fiction.

7 *B.O.E.*, n°356, 22 décembre 1942, p. 10444. Contraction des termes espagnols *Noticarios y Documentales*, autrement dit « actualités et documentaires » ; la tâche principale de cet organisme étatique est de produire un journal hebdomadaire destiné à remplacer définitivement les actualités cinématographiques étrangères encore diffusées dans les cinémas espagnols, et dont la projection dans toutes les salles de cinéma est obligatoire. Il s'agit de la principale action de propagande cinématographique mise en place par le régime, qui perdurera jusqu'à la fin de la dictature. Pour plus d'informations, se référer à l'ouvrage de synthèse de SANCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2001

8 *B.O.E.*, n°330, « Orden de 23 de noviembre de 1942 », 26 novembre 1942, p. 9630 ; La supervision de l'ensemble des moyens de communication est réalisée par les délégations nationales de la Presse et de la Propagande. Elles dépendent du nouveau Sous-secrétariat d'Éducation Populaire (VSEP) créé le 20 mai 1951.

idéologique et culturel de la *FET y de las JONS*⁹, et de contrer voire réprimer toutes autres pensées hétérodoxes¹⁰. Entre 1946 et 1951, la censure cinématographique est exercée par la Junte Supérieure d'Orientation cinématographique (JSOC) qui dépend du ministère de l'Éducation Nationale. Composée de onze membres, la JSOC perd ses représentants militaires et phalangistes et octroie un droit de veto à son représentant catholique. Cette nouvelle organisation illustre un changement politique majeure à la fin de la Seconde Guerre mondiale : face à la défaite des forces de l'Axe et à la condamnation par les Alliés des différents fascismes européens, le régime tend à se distancier de ses soutiens phalangistes, inconciliables avec la nouvelle conjoncture politique européenne. Ainsi, l'éducation et la propagande sont progressivement soustraites aux phalangistes, au profit des représentants catholiques. Enfin, en 1951 est créé le ministère de l'Information et du Tourisme¹¹ (MIT), dorénavant chargé de réguler l'ensemble des activités liées à la presse, à la propagande, au cinéma, au théâtre et au tourisme. La censure cinématographique est alors exercée par la Junte de censure et de classification des films¹² (JCCP), dont les tâches se répartissent entre deux services : l'un exclusivement consacré à la censure des scénarios et des films espagnols, ainsi qu'au doublage et à la censure des films étrangers ; l'autre, qui réunit des représentants de l'industrie cinématographique et des ministères de l'industrie et du commerce, est chargé d'établir un classement des œuvres examinées.

Si l'appellation des commissions de censure évoluent fréquemment au rythme des bouleversements de la politique interne du régime, leurs fonctions demeurent néanmoins identiques. Elles sont chargées d'éliminer les cultures dissidentes et les violations faites à l'idéologie franquiste, à travers la suppression, la modification voire l'interdiction de scènes, de dialogues ou de scénarios. Elles sont également destinées à promouvoir l'idéologie franquiste en valorisant une certaine partie de la production filmique, grâce à un système de classification et de primes étatiques qui permet aux censeurs de peser sur l'économie du secteur. Ainsi, si le régime franquiste n'établit pas un cinéma d'État, il s'assure tout de même un contrôle total sur la production nationale par l'emploi conjoint de politiques coercitives et protectionnistes. Le secteur cinématographique n'est pas soumis aux décisions directes d'un service de propagande puisque que les films franquistes sont le fruit d'initiatives privées. C'est aux commissions de censure qu'incombent alors la responsabilité

9 *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* : il s'agit du parti unique de la Phalange espagnole. Le 19 avril 1937, Franco neutralise la Phalange initiale - parti politique dirigé par le fils du dictateur Primo de Rivera jusqu'en 1936 – pour créer ce nouveau parti unique placé sous son autorité exclusive. Principal soutien politique du Caudillo durant la Guerre civile, Franco s'approprie le parti et son héritage politique, en s'inspirant de l'idéologie et la symbolique phalangiste pour asseoir son pouvoir.

10 BERMEJO SÁNCHEZ Benito, « La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », dans *Espacio, Tiempo y Forma, S. V, Historia Contemporánea*, vol. IV, 1991, p. 73-74

11 *B.O.E.*, « Decreto-ley de 19 de julio de 1951 », n°201, le 20 juillet 1951

12 *B.O.E.*, « Decreto de 21 de marzo de 1952 », n°91, le 31 mars 1952, p. 1439

d'orienter la cinématographie nationale par le biais de leurs interventions sur le contenu des films et de leur action classificatoire.

Cette politique culturelle a ainsi engendré un débat nourri sur la nature du cinéma produit sous le premier franquisme¹³ : s'agissait-il d'un cinéma de propagande¹⁴, destiné à manipuler les masses et à agir sur la pensée et les comportements des Espagnols ? Marie-Aline Barrachina¹⁵ rappelle que l'idéologie franquiste est parvenue à susciter l'adhésion plus ou moins passive de la population et à fédérer des groupes sociaux hétérogènes autour de valeurs, de thèmes et de mythes communs. Le cinéma, en tant que loisir de masse, a constitué un média privilégié pour mettre en scène cette mythologie. Cependant, si la propagande franquiste a été particulièrement active dans le domaine des actualités, elle s'est avérée beaucoup moins agressive que dans d'autres régimes autoritaires. Les historiens du franquisme s'entendent à dire que la tendance générale a plutôt consisté à démobiliser plutôt qu'à mobiliser les masses. Plusieurs d'entre eux reprennent la distinction établie par Jacques Ellul, en considérant que la propagande franquiste constitue une propagande d'intégration plus qu'une propagande d'agitation¹⁶. Il s'agirait d'une « propagande de conformisation qui demande une adhésion totale de l'individu aux vérités et aux comportements de la société afin que celle-ci devienne uniforme pour avoir plus de puissance et d'efficacité¹⁷ ». Autrement dit, elle vise surtout à unir les masses dans une perspective harmonieuse, sans avoir recours à des procédés d'agitation et de subversion, qui seraient susceptibles de réveiller l'antagonisme des différentes tendances idéologiques formant le socle politique du régime.

La production cinématographique nationale se compose ainsi essentiellement de films de divertissement, qui semblent en apparence vidés de toute substance critique ou politique¹⁸. Cependant, même légers, ces films diffusent de façon sous-jacente l'idéologie élaborée par Franco. Le cinéma de fiction, sous couvert d'évasion et de légèreté, participe à la tentative d'uniformisation de la société espagnole autour d'un imaginaire collectif. La représentation qu'il donne des

13 BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de *La Patria Chica* », *Gianni Haver (dir.), Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 153

14 Malgré la difficulté et la complexité à définir le concept de propagande, j'ai fait le choix de me cantonner à la définition que fait Jacques Ellul de la propagande politique, c'est-à-dire l'ensemble des « techniques d'influence employées par un gouvernement, un parti, une administration, un groupe de pression, en vue de modifier le comportement du public à leur égard » (ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962)

15 BARRACHINA Marie-Aline, *Op. Cit.*, 1998, p. 17

16 SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2002, p. 259 ; BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 17

17 ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 89

18 Sous le premier franquisme, on dénombre seulement quelques films commandités par l'État franquiste dont les contenus sont explicitement propagandistes. Parmi eux, on retient *Raza* réalisé en 1941 par José Luis Sáenz de Heredia, dont le scénario a été rédigé par Franco lui-même sous le pseudonyme de Jaime de Andrade ; *Alba de América* réalisé par Juan de Orduña en 1951, commandé directement par le Conseil de l'Hispanité afin de donner une version officielle de la découverte de l'Amérique. Le film est censé répondre à la version britannique des découvertes - *Christopher Columbus* de David McDonald, sorti en 1948 – qui brosse un portrait peu flatteur des Rois catholiques. Pour en savoir plus, cf BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Presses universitaires du Mirail, 1998

personnages et des sociétés à l'écran alimente une imagerie commune, qui fait des valeurs religieuses, militaires et familiales des valeurs centrales. Durant les années 1940 et 1950, le cinéma met en scène les glorieux événements de l'histoire espagnole à travers un cycle de productions historiques à forte teneur patriotique. Le sacrifice individuel au nom de la communauté y est mis en exergue à travers des figures mythiques et populaires. Les comédies légères installent les représentations d'une société traditionnelle, d'une Espagne rurale, travailleuse et religieuse. Le régime promeut l'adaptation des grandes œuvres littéraires et théâtrales, soulignant la richesse et le prestige culturels de la nation. Comme l'affirme Mireille Berton, la production filmique franquiste est ainsi dominée « par des films qui reposent sur un discours de diffusion idéologique (...) exempt de considérations politiques explicites, dont la fonction (consciente ou non de la part de son auteur) est de préparer le destinataire à recevoir favorablement le discours de propagande¹⁹ ». La promotion du discours officiel et des valeurs franquistes relèvent ainsi de la responsabilité des censeurs. Par leurs diverses interventions, ils façonnent l'offre cinématographique afin de la faire correspondre aux présupposés idéologiques du régime. D'une certaine façon, la censure devient « l'officine » de la propagande cinématographique, puisque aucun service spécifique ne s'en charge directement.

Cependant, agir sur le contenu d'un film ne prémunit pas de lectures alternatives et hétérodoxes par les publics de cinéma. L'idée d'une adhésion pure et simple sous forme « d'identification » aux représentations projetées sur le grand écran serait largement réductrice. Ce travail entend ainsi analyser le phénomène censorial en s'intéressant à ses répercussions sur les publics. Il s'inscrit dans l'héritage de nombreux travaux historiques qui, depuis la fin des années 1960, ont remis en cause l'idée selon laquelle la diffusion idéologique reposerait sur une simple coulée des idées du haut vers le bas de la pyramide sociale. Ces dernières sont parvenues à démontrer que le pouvoir de persuasion des médias devait être nuancé : si les spectateurs peuvent être influencés par certains procédés cinématographiques, ils peuvent également faire preuve de résilience. Leur interprétation des images filmées peut aller à contre-courant des intentions originelles des auteurs et du pouvoir.

L'évolution du regard sur l'influence des médias

L'opposition entre un public malléable – perçu comme une cire molle en attente d'empreinte – et celle d'un public autonome – formulant ses propres interprétations d'une œuvre – divise la communauté scientifique depuis une trentaine d'années. En effet, l'histoire de la réception des objets médiatiques est dominée par deux « écoles », deux courants de réflexions antagonistes. Le premier s'intéresse aux potentialités persuasives des médias et à la puissance des messages qu'ils

19 BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de *La Patria Chica* », Gianni Haver (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 156

transmettent. Il est dominé à l'origine par le concept de « seringue hypodermique », théorisé dès les années 1920 par Harold D. Lasswell²⁰, qui explique que les médias injecteraient directement le contenu de leurs messages dans le corps social sans rencontrer d'opposition. Les exilés de l'École de Francfort²¹ s'inscrivent dans cette perspective : Theodor Adorno et Max Horkheimer²² démontrent ainsi la force de la propagande politique sur les individus, incapables de résister à la puissance évocatrice des médias et des images qu'ils véhiculent. Dans *La Dialectique de la raison* (1947), les deux auteurs dénoncent la domination symbolique des contenus culturels des médias. La culture « basse » diffusée par l'industrie culturelle contribuerait à abêtir les masses en leur proposant des programmes aux contenus pauvres, ce qui, par voie de conséquence, permettrait de mieux les manipuler²³. Leurs travaux expliquent également le ralliement des ouvriers allemands à Hitler par l'utilisation massive de la propagande médiatique. Cela fait écho à la pensée d'autres intellectuels de l'époque, tel que Tchakhotine²⁴, qui théorise en 1939 les fondements socio-psychologiques de la propagande politique, entérinant ainsi l'irrésistible puissance des médias. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, même si le modèle de la « seringue hypodermique » a été fortement remis en cause, une part encore importante des études se sont intéressées aux différents modes d'influence médiatique durant le XX^e siècle. Les publics résisteraient ainsi difficilement aux codes culturels dominants, aux systèmes normatifs de représentations, aux cadres de pensée orthodoxes ou aux logiques commerciales et économiques qui régissent tout système médiatique. Parmi eux, on trouve Marshall McLuhan qui démontre les effets psychologiques et sociaux de divers médias (imprimé, télégraphe, radio, télévision) ; Georges Gerbner, qui analyse les effets de la télévision sur la construction des représentations des téléspectateurs ; ou encore Noëlle-Neuman, qui étudie le poids des médias dans l'élaboration d'une opinion publique, et notamment leur capacité à imposer le silence aux discours minoritaires. La sociologie de la consommation culturelle, théorisée par Pierre Bourdieu²⁵ à la fin des années 1970, démontre parallèlement la difficulté des classes populaires à résister au légitimisme culturel imposé par les classes dominantes. Bourdieu établit qu'une œuvre

20 LASSWELL Harold D., *Propaganda Techniques in World War I*, Cambridge, The MIT Press, 1971 (1^e édition en 1927)

21 Courant intellectuel né en Allemagne dans les années 1920, suite à la création par le ministère de l'Éducation d'un *Institut für Sozialforschung* (Institut de recherches sociales) en 1923, fondateur de la philosophie sociale et de la théorie critique. Ces membres les plus emblématiques, provenant de disciplines variées sont les philosophes et sociologues allemands Max Horkheimer et Theodor W. Adorno ainsi que le sociologue et psychanalyste américain Eric Fromm. Avec l'arrivée au pouvoir des nazis, les deux fondateurs allemands s'exilent à l'étranger (France, Angleterre et États-Unis notamment) où ils continuent à faire vivre leur École, jusqu'aux années 1970.

22 HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Paris, France, Gallimard, 1974

23 « La production industrielle de biens culturels » dans HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Paris, France, Gallimard, 1974 (1^e édition 1947)

24 TCHAKHOTINE Sergueï Stepanovitch, *Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, France, Gallimard, 1939. Les fondements psycho-sociologiques de propagande qu'il aborde dans son ouvrage sont ceux qu'il a lui-même mis en pratique lors de son implication dans la propagande anti-hitlérienne entre 1933 et 1939.

25 BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979

d'art dispose d'un code culturel que le récepteur doit maîtriser pour pouvoir la déchiffrer convenablement. L'appartenance sociale et le capital culturel des récepteurs sont décisifs dans la maîtrise de ce code. L'inégalité des trois grandes classes composant le tissu social bourdieusien – la bourgeoisie culturelle, la petite bourgeoisie culturelle et les classes populaires – induit la réception différenciée d'une même œuvre. Ces différents modes d'appropriation reposeraient sur une inégalité d'ordre social, et non pas « naturel » comme certains courants de l'époque l'affirment. Rappelons que Bourdieu développe sa théorie en opposition à « l'idéologie du don de nature ou du goût naturel »²⁶ qui défend l'idée d'une sensibilité artistique qui serait innée. Pour Bourdieu au contraire, les différents modes d'appropriations des œuvres sont sans conteste liés aux inégalités sociales : sans connaissance du code culturel dominant, une œuvre demeure hermétique aux classes sociales qui ne le possèdent pas. Dans ce contexte d'inégalités culturelles, la culture dominante tend ainsi à acculturer les populations les plus dominées, soumises au légitimisme culturel des classes bourgeoises. Cependant, comme le relève Laurent Martin, ce type d'interprétations déterministes posent problème, car :

« elles insistent tellement sur le poids des structures, sur la contrainte exercée par les appartenances de classe, de religion, de genre, d'ethnie, sur les censures structurales à l'œuvre dans les institutions, dans les catégories de pensée et jusque dans la langue, qu'à la limite elles réduisent à rien [la] capacité [reconnue à l'individu de contester les normes], faisant de l'individu un être de part en part déterminé et des normes sociales un donné qui s'impose irrésistiblement, une sorte de nature sociale²⁷ »

Autrement dit, elles semblent suggérer que le pouvoir de transgresser et de résister aux normes et aux injonctions présentes dans les messages médiatiques relèverait de l'impossible. Si ces études sont nettement plus nuancées que le modèle proposé par l'École de Francfort, elles tendent vers une représentation d'un public fondamentalement passif. Focalisées sur les normes que voudraient imposer les auteurs, elles ont tendance à minimiser les capacités d'interprétation et d'appropriation des récepteurs.

Le deuxième courant, à l'inverse, cherche à démontrer la capacité des individus à résister à la force d'imposition des messages médiatiques. Initié dès la fin de la Seconde Guerre mondiale avec les travaux de Paul Lazarsfeld²⁸ et de Elihu Katz²⁹, il s'emploie à présenter la multiplicité de filtres qui jouent sur la réception des objets médiatiques. Ces derniers seraient continuellement traduits et interprétés par les récepteurs, participant activement à la construction du sens du message

26 LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », dans *Idées économiques et sociales*, vol. N° 155, n° 1, 2009, p. 7

27 MARTIN Laurent, « La question des normes, entre le paradigme des effets et celui des usages » dans GËTSCHÉL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 20

28 LAZARSELD Paul Felix, BERELSON Bernard R., GAUDET Hazel, *The people's choice: how the voter makes up his mind in a presidential campaign*, New York, Columbia university press, 1948. Dans cette enquête sur le choix de vote des électeurs américains lors de la seconde élection de Roosevelt, Lazarsfeld démontre que l'opinion publique semble plutôt se rallier au choix des notables locaux que celui des médias.

29 Katz Elihu, Lazarsfeld Paul, *Personal influence. The part played by people in the flow of mass communications. A report of the Bureau of Applied Social Research*, Glencoe, Columbia University, The Free Press, 1955

qu'ils reçoivent. Les études littéraires ont notamment joué un rôle déterminant dans l'évolution du regard porté sur un public actif, en déplaçant leur réflexion du texte littéraire seul à l'expérience qu'en faisaient les lecteurs. Le texte serait en réalité polysémique, ouvert à des interprétations multiples et alternatives, capable de se détacher du sens et des intentions originels de l'auteur. Ainsi, Roger Chartier, à travers son histoire de la lecture au XVIII^e siècle, considère que la construction de signification d'un texte ne s'effectue que par le lecteur lui-même : « les réceptions sont toujours des appropriations qui transforment, reformulent, excèdent ce qu'elles reçoivent »³⁰. Le lecteur n'est plus un simple récepteur qu'on amène là où on désire le mener, mais bel et bien celui, qui, grâce à son interprétation, grâce à son vécu et à son savoir culturel, donne du sens à l'œuvre qu'il lit. Selon cette école, il n'existerait pas de lecture spontanée d'un texte qui ne soit guidée par ce que Paul Ricoeur³¹ appelle la *pré-compréhension*, la grille de lecture que tout individu impose à ce qui lui est proposé.

En 1970 émerge l'esthétique de la réception. Le chef de file de ce courant, Robert Hans Jauss³², théorise la notion fondatrice d'« horizon d'attente » des individus. Ces horizons d'attente sont à la fois générés par l'œuvre elle-même – certains aspects de l'œuvre, tel que le genre, prédispose le lecteur à un mode de réception particulier – et à la fois générés par le récepteur lui-même – il s'agit de ses intérêts, de ses expériences sociales, de sa culture et de son vécu littéraire ou encore de son histoire individuelle. Dans la continuité de cette réflexion, Wolfgang Iser³³ explique que l'œuvre d'art est une structure que le récepteur rend concrète en la mettant en rapport avec les normes et les valeurs sociales et culturelles qui l'environnent. C'est par leur entremise qu'il donne un sens à l'expérience esthétique. Ces notions ne sont pas sans rappeler certains outils théoriques mobilisés par les historiens, tel que l'*outillage mental* de Lucien Febvre ou encore l'*épistémé* de Michel Foucault. Les chercheurs anglo-saxons des *cultural studies* aboutissent quant à eux à la conclusion que les médias imposeraient moins leur système de normes qu'ils ne confirmeraient celui des récepteurs. Ils seraient capables de fabriquer leur propre ordre normatif, leur propre système de valeurs et de négocier avec celui imposé via les médias³⁴. En 1977, Stuart Hall³⁵

30 CHARTIER Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1990, p. 30

31 RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Ed. du Seuil, 1985, p. 13

32 Auteur de l'ouvrage fondateur *Pour une esthétique de la réception* en 1967. Partant de l'étude de textes médiévaux, Jauss, enseignant à l'université de Constance, redessine le cours de l'histoire littéraire, en s'attachant non plus à la succession des œuvres elles-mêmes mais à la chaîne de leur accueil ou de leur réception.

33 ISER Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Belgique, Pierre Mardaga, 1976

34 James Holloran (*The effects of television*, London, Panther, 1970) démontre ainsi qu'on ne peut réellement prouver de relation de cause à effet entre la violence à la télévision et la délinquance juvénile, et que la télévision a plutôt tendance à renforcer des opinions déjà existantes qu'à les transformer. Richard Hoggart (*The uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*, Oxford, Oxford University Press, 1970) met en évidence le système de valeurs propre à la classe ouvrière britannique lorsqu'elle lit des journaux issus de la presse généraliste et de divertissement, système qui lui permet de résister aux normes que les auteurs souhaitent imposer. Dans ses divers travaux, il dénonce le mythe du conditionnement des masses pour lui substituer la notion d'« adhésion à éclipses » ou d'« attention oblique ».

35 HALL Stuart, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, n^o 68, 1994, p. 27-39

développe son célèbre modèle théorique « encodage/décodage ». A travers une étude du discours télévisuel, il établit qu'il n'existe pas de correspondance exacte entre le moment de la production (l'encodage) et celui de la réception (décodage), et que des lectures différentielles peuvent être faites du message pensé par l'encodeur³⁶.

Si ces dernières décennies de recherche ont ainsi permis à la sociologie de la réception de contester la représentation d'un public offert à la seule puissance des médias, il ne faudrait cependant pas surestimer les capacités de résiliences des récepteurs. Ces interprétations allègent parfois le poids de contraintes véritables au profit d'une créativité et d'une liberté des individus qui peut être déformée voire exagérée. Une autonomie totale dans les pratiques et les usages sociaux des médias est en effet assez contestable. Les publics sont le fruit d'une socialisation plus ou moins diffuse - socialisation familiale, institutionnelle, scolaire, politique, morale, etc. - et leurs comportements sont le produit d'habitudes culturelles parfois contraignantes. Laurent Martin s'interroge ainsi légitimement en se demandant si le fait de ne voir dans « les objets médiatiques, en particulier de grande diffusion, qu'un réservoir de significations toujours disponibles, ne conduit-il pas à maximiser le pouvoir d'interprétation des individus et à minimiser la force intrinsèque du médium et du message qu'il délivre ?³⁷ ».

Les études sur la réception, ont ainsi connu un fort renouvellement depuis une trentaine d'années. Malgré leur éclatement, cet ensemble, qui paraît tout à la fois ancien et nouveau, engage ainsi à relativiser un certain nombre d'idées reçues quant aux effets puissants – ou à l'inverse limités – des médias. Sans prétendre apporter de réponse définitive, les travaux sur la réception invitent à complexifier et à contextualiser l'analyse des objets médiatiques. L'écho de leurs recherches demeurent néanmoins limité, et peine à investir d'autres disciplines. Si on s'intéresse à l'ensemble des études menées sur le cinéma dans les régimes autoritaires et totalitaires du XX^e siècle, on constate que la recherche s'est majoritairement focalisée sur les normes que voulaient imposer les producteurs et émetteurs des messages, sans réellement chercher à mesurer leur impact sur leurs réceptions.

Les effets médiatiques en régime autoritaire : le point aveugle de l'histoire culturelle ?

36 Il établit trois types de lecture possible du message dominant encodé par l'auteur (*preferred meaning*) : une lecture préférentielle, conforme au sens dominant de l'encodeur ; une lecture négociée, acceptant et rejetant en même temps des éléments du message ; enfin, une lecture oppositionnelle, en rupture avec le sens dominant du message. Dans la continuité de ses travaux, David Morley met également en lumière les capacités de négociation des spectateurs lors de leur visionnage du programme télévisé de la BBC, *Nationwide* (MORLEY David, *The « Nationwide » Audience*, Londres, British Film Institute, 1980).

37 Martin Laurent, « La question des normes, entre le paradigme des effets et celui des usages » dans GËTSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 27

On note une certaine tendance des études historiques sur les médias à passer des intentions censoriales et propagandistes aux effets supposés sur les publics, sans véritablement le démontrer³⁸. La relation de cause à effet entre le message médiatique et son influence sur les comportements des publics y relève parfois plus de la conjecture que de la preuve. Pourtant, dès les années 1990, un certain nombre d'historiens provenant d'aires culturelles variées s'emploient alors à dénoncer cette approche intentionnaliste de la réception des objets cinématographiques, à commencer par les historiens du cinéma nazi. En 1993, Irmbert Schenk déplore ainsi le manque d'enquêtes sur la réception réelle des films de la période hitlérienne. Il regrette que de nombreuses études sur le cinéma autoritaire semblent considérer que l'action d'une autorité sur le contenu d'un film soit systématiquement suivie d'effet. Partant de ce parti pris, aucune selon lui n'apparaît réellement s'intéresser aux facteurs historiques ou aux mécanismes psychologiques qui pourraient expliquer la manière dont le public a reçu les films³⁹. Le cas de l'Allemagne nazie est particulier, car l'usage et l'influence propagandiste des médias permet une déresponsabilisation collective et d'éviter de poser la question du consentement de la population. En effet, c'est la propagande qui rend explicable l'exécution du génocide, d'où une forte tendance des historiens à avoir surestimé l'influence des médias dans la diffusion de l'idéologie nazie⁴⁰. En ce qui concerne l'influence du cinéma vichyste, Jean-Pierre Bertin-Maghit estime qu'on ne peut comprendre l'impact des documentaires de propagande vichyste qu'en recréant leur contexte de réception. Pour lui, « lorsque le public recevait ces images de propagande, il n'était pas vierge : la radio, la presse, les affiches et les tracts faisait aussi partie de son quotidien »⁴¹. Il appelle ainsi à s'intéresser précisément au contexte de diffusion de ces films et à définir les usages et les pratiques culturelles du public sous l'Occupation. En Espagne, l'un des premiers chercheurs à évoquer le manque de travaux sur les effets du cinéma franquiste auprès des publics est Carles Burrachina. Il y explique que la faible proportion d'études sur la socialisation des Espagnols durant la dictature et le manque d'enquête tentant de mesurer l'influence des films durant

38 LOWRY Stephen, « Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life » dans SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne (dir.), *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption - Film, cinema, spectator : film reception*, Marburg (DE), Allemagne, Schüren, 2010

39 Discours qu'il aurait tenu lors de la conférence de Pesaro en 1993 sur « *Il cinema nel Terzo Reich* » rapporté par Stephen Lowry (« Movie reception an Popular culture in the Third Reic » dans SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne, *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption = Film, Cinema, Spectator: Film Reception*, Schürens Verlag, Marburg, 2010) et qu'il réitère dans un article publié en 1994 (SCHENK Irmbert, « Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung », dans *Montage*, vol. 3/2, 1994, p. 73-98)

40 Il faut tout de même noté que dès les années 1980 Ian Kershaw soulève le premier cette question des effets de la propagande nazie sur l'opinion publique en étudiant les attitudes et le comportements de la population bavaroise par rapport aux principaux champs d'action politique mis en exergue par la propagande nazie ; cependant, son approche demeure particulièrement isolée. (KERSHAW Ian, *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria 1933-1945*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Clarendon press, 1983, KERSHAW Ian, « How effective was Nazi propaganda? » dans WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983)

41 BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 63, 1999, p. 44

cette période, ont empêché « l'élaboration d'une recherche répondant à [une] question clé : quels résultats obtinrent les cinéastes affiliés au régime de Franco ainsi que la politique cinématographique de l'État sur la socialisation des Espagnols ?⁴² ».

L'intérêt pour la réception des films produits dans les régimes autoritaires européens du XX^e siècle s'est surtout développé à partir des années 2000, même si elle demeure encore souvent un aspect secondaire des études filmiques. En Allemagne, si un certain nombre de chercheurs ont rejoint l'avis de Irmbert Schenk en proclamant que rien ne pouvait affirmer que la propagande de Goebbels ait réellement eu un impact sur les populations, rares encore sont celles qui se centrent spécifiquement sur la réception cinématographique. Ainsi, Aristotle A. Kallis⁴³, en étudiant seulement les structures de la propagande nazie souligne les limites de son efficacité. Il dénonce la « facilité avec laquelle on attribue à la propagande un pouvoir magique de lavage de cerveau, qui déculpabilise les acteurs »⁴⁴. Elke Fröhlich quant à elle, estime que la « question de l'influence réelle de la propagande nazie dans son ensemble reste ainsi pour l'instant, un problème non résolu⁴⁵ ». L'étude la plus marquante sur la réception des productions cinématographiques nazies est celle de Gerard Stahr⁴⁶, qui s'est intéressé aussi bien aux films de propagandes qu'aux films de « divertissements » produits entre 1933 et 1945. A travers l'analyse des rapports du SD⁴⁷, il établit que la surveillance du comportement des publics dans les salles permettait au pouvoir de s'assurer de l'adhésion de la population aux représentations national-socialistes présentes dans les films. Il démontre ainsi que l'adhésion des publics n'était pas unanime, et qu'ils étaient capables d'opposer des critiques ainsi que d'opérer une certaine distanciation vis à vis des valeurs qui crevaient l'écran. En France, Jean-Pierre Berthin-Maghit poursuit son étude sur les documentaires propagandistes vichystes en consacrant une partie de son étude phare à leur réception. En retraçant les modalités de diffusion de ces films de propagande, il rappelle tout d'abord que les Français n'ont pas eu accès de façon égale à ce type de production, limitant ainsi leur pouvoir d'influence. Ensuite, il fait état de cas de protestations ou de

42 « La escasez de estudios sobre la socialización de los españoles durante el periodo de la dictadura franquista, así como de encuestas de opinión que intenten medir la influencia de las películas sobre la vida y el cambio cultural de los españoles durante esos años, dificultan la elaboración de una investigación que pretenda resolver las preguntas claves. ¿Qué resultados obtuvieron los cineastas afectos al régimen de Franco, y la política cinematográfica desde el Estado en la socialización de la sociedad española? » dans BARRACHINA Carles, « El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo », dans *Filmhistoria Online*, vol. 5, n^{os} 2-3, 1995, p. 34

43 KALLIS Aristotle A., *Nazi propaganda and the Second World War*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005

44 PATIN Nicolas, « Le journal de Joseph Goebbels. Un parcours critique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 (n^o 104), p. 81-93.

45 Fröhlich Elke, « Joseph Goebbels, profil de sa propagande (1926-1939) » dans GOEBBELS Joseph, *Journal. 2, 1933-1939*, Paris, France, Tallandier, DL 2007, 2007

46 STAHR Gerhard, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand?: der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin, Allemagne, Theissen, 2001

47 Le *Sicherheitsdienst* (« SD ») est une branche de la SS chargée du renseignement et de la surveillance de la population. Les rapports hebdomadaires qu'ils envoient sont particulièrement exploités dans les études cinématographiques localisées (Luxembourg, République tchèque, etc.) car ils donnent un point de vue sur la réception des films.

résistance dans les salles, indiquant des modes de réception différenciée selon qu'ils vivaient en zone libre ou en zone occupée⁴⁸. Pour le cas de l'Italie mussolinienne, Marie-France Courriol examine la réception des films de guerre italiens à la fin de la Seconde Guerre mondiale, à travers les réactions des publics établies par les sources policières. En déconstruisant les traditionnelles approches intentionnalistes, son étude conduit vers une vision plus équilibrée des effets de la propagande cinématographique fasciste, en s'intéressant aux lectures plurielles faites par les publics de cinéma⁴⁹.

Le regard des historiens s'est également porté sur la réception cinématographique en territoires occupés soit par l'Allemagne nazie, soit par la Russie soviétique. Paul Lesh⁵⁰ par exemple a démontré la faible influence de la production allemande diffusée dans les salles luxembourgeoises depuis l'annexion à l'Allemagne en 1940. Les actualités cinématographiques font même l'objet d'un accueil profondément hostile, face à une population qui désire conserver son indépendance. De plus, les actualités étaient conçues pour la population allemande, puis diffusées sans aucune modification dans les territoires annexés. L'efficacité de la propagande s'en trouvait alors considérablement réduite, car les autorités nazies n'avaient pas pris en compte les particularités culturelles et régionales de ces nouveaux publics. Anthony Rescigno⁵¹, dans sa thèse consacrée au département annexé de la Moselle, constate quant à lui une forte adhésion des publics mosellans à la programmation allemande, sans empêcher pour autant les spectateurs de prendre leur distance avec l'idéologie diffusée par les films nazis. La réception du cinéma soviétique a également fait l'objet d'un certain nombre de travaux, comme ceux de Karl Lars⁵² ou de Matthias Steinle⁵³ qui se sont intéressés à l'accueil des films russes par les spectateurs est-allemands à partir de 1945. Ces études ont mis en évidence l'accueil hostile réservé aux films de guerre soviétiques. Les publics est-allemands ont développé une nette préférence pour les films allemands et occidentaux qui, proportionnellement, ont comptabilisé plus d'entrées que les productions soviétiques qui dominaient pourtant largement la programmation. L'intérêt pour les résistances spectatoriennes face à la production de l'occupant a ainsi permis de réévaluer l'influence du cinéma allemand ou russe en fonction des identités locales et culturelles des territoires occupés.

48 BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, FERRO Marc, *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, France, Nouveau monde, 2004

49 COURRIOL Marie-France, « Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 35, n° 1, 2015, p. 1-26

50 LESCH Paul, *Heim Ins Ufa-Reich? : Ns-filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg, 1933-1944*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

51 RESCIGNO Anthony, *Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié*, soutenue à l'Université de Lorraine, Nancy, 2018.

52 KARL Lars, « O gerojax i ljudjax... » *Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR, Moscou, Pamjatniki istoricheskij mysli*, 2008, 248 p.

53 Steinle Matthias, « Cinéma et propagande en RDA dans les années 1950 et 1960 : « une arme acérée et puissante » ? » dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008, p. 615-643

En Espagne également, les études sur la réception cinématographique durant la dictature franquiste sont rares. Les historiens ne se sont emparés que récemment de cet objet d'étude, et ce champ de recherche demeure encore largement en chantier. La pionnière est Valeria Camporesi, qui, en 1994, s'attelle à élaborer la liste des principaux succès commerciaux du cinéma espagnol à partir des années 1940⁵⁴. Elle compare le temps de permanence à l'affiche des films nationaux et étrangers dans les salles madrilènes, et étudie méticuleusement les critiques cinématographiques de la presse spécialisée. Elle montre que, petit à petit, le cinéma espagnol parvient à conquérir son public. Si les années 1940 comptent un ou deux succès commerciaux par an, en 1959, la production nationale semble avoir acquis une certaine popularité. Elle tord ainsi le cou à un mythe bien établi, celui de l'échec commercial du cinéma espagnol et de sa forte impopularité. Son étude permet ainsi d'évaluer quantitativement le succès des films nationaux, mais il est difficile de cerner derrière les chiffres de statistiques la nature précise de leur réception.

Ainsi, au début des années 2000, José-Vidal Pelaz et José Carlos Rueda déclarent que l'historiographie espagnole commence seulement à déplacer son regard de l'écran pour se poser sur la salle et ses occupants. Le public, perçu en tant que « réalité collective, en tant qu'*autre* protagoniste du film, et le spectateur en tant que récepteur individuel du film, constitue une nouveauté dans le panorama historiographique espagnol »⁵⁵. Dans cette perspective, Pelaz et Rueda dirigent un ouvrage réunissant les nouvelles recherches sur la réception cinématographique⁵⁶. José Cabeza Rodríguez étudie la fréquentation des cinémas dans le Madrid de la Guerre civile : malgré les efforts du parti communiste espagnol pour s'emparer du cinéma comme d'un outil de diffusion idéologique en projetant massivement des films soviétiques, les publics madrilènes semblent leur préférer les films d'évasion proposés par le cinéma américain⁵⁷. Araceli Rodríguez Mateos analyse l'évolution des représentations du pouvoir véhiculées par les actualités cinématographiques franquistes – le NO-DO - tout au long de la dictature. Elle tente d'y déterminer les perceptions qu'avait le public de certains événements politiques mis en scène par les autorités franquistes, et en arrive à la conclusion que les différents publics y adhèrent dans une moindre mesure. Pelaz et Rueda, quant à eux, s'emploient à dresser le profil sociologique du spectateur moyen des années 1970 jusqu'aux années 1980 grâce aux enquêtes statistiques menées par des instituts commerciaux destinées à cerner les habitudes des consommateurs.

54 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, pp. 141

55 « al público como realidad colectiva, como el *otro* protagonista del film, y al espectador como receptor individual de la película, constituye en este sentido una novedad en el panorama historiografía español » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos, « Ver cine. Una mirada desde la historia » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Ediciones Rialp, 2002

56 PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *ibid*, 2002

57 Voir également son travail de thèse : SANDEOGRACIAS José Cabeza, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004

En parallèle, un vaste mouvement de récolte de témoignages d'anciens spectateurs se développe. En 2003, María Antonia Paz⁵⁸ entreprend une étude sur l'audience cinématographique entre 1943 et 1975 fondée sur une cinquantaine d'entretiens, avec pour objectif de déterminer les usages et les pratiques cinématographiques durant la période franquiste. Puis, en 2011, elle publie en collaboration avec Julio Montero un ouvrage de référence consacré à la mémoire des spectateurs. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Pierre Sorlin⁵⁹, les deux chercheurs mènent une enquête nationale : avec leurs équipes, ils interrogent un panel de 1750 individus âgés de soixante-dix ans et apportent ainsi un éclairage crucial sur les habitudes spectatoriennes et les usages socio-culturels des publics de cinéma de la Seconde République (1931) à la fin de la Transition démocratique espagnole (1982). Conjointement, une histoire cinématographique locale s'est activement développée, composée de nombreuses monographies⁶⁰ reconstituant l'environnement cinématographique de certaines provinces. Ces études éparses permettent de recréer le tissu des infrastructures de cinéma et d'étudier les circuits de distribution. Si elles ne se sont pas centrées spécifiquement sur l'expérience cinématographique des spectateurs, elles ont tout de même permis d'appréhender la place qu'occupait le loisir cinématographique dans les habitudes culturelles des Espagnols et de poser les fondements d'une histoire sociale et culturelle du cinéma.

Ce rapide état de la recherche historique sur la question des effets médiatiques en régime autoritaire met en évidence la rareté des études s'étant consacrées spécifiquement à la réception cinématographique. L'histoire du public, de ses appropriations et de ses interprétations a été négligée par rapport à l'étude de la production, de ses contenus et de ses représentations. Ce nombre réduit de travaux ne traduit pas le manque d'intérêt des historiens, qui, on l'a vu, ont progressivement commencé à déconstruire les approches intentionnalistes empêchant pleinement de s'intéresser à la question de la réception. Il s'explique surtout par la difficulté à saisir les volatiles phénomènes réceptifs émanant du passé. Dès 1991, Pierre Sorlin, pionnier de la sociologie du cinéma, déplorait la difficulté de faire l'histoire de la réception cinématographique, éternel « point aveugle des études filmiques⁶¹ ». Les historiens étaient – et demeurent encore – confrontés à des difficultés d'ordre à la fois épistémologique, matériel et méthodologique⁶².

Épistémologique tout d'abord, car les travaux sur la réception se situent à la croisée de plusieurs disciplines qui ne parviennent à rendre compte du phénomène réceptif que de façon

58 PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n° 4, 2003, p. 357-374

59 SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans CABEZA SAN DEOGRACIAS José (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005

60 Consulter le volet «5.2.2 - Le cinémas en province : études monographiques » de la bibliographie.

61 « The audience is thus the last element of the context. Reception is the blind-spot of film studies. How do spectators react ? » dans SORLIN Pierre, *European cinemas: European societies : 1939-1990*, Londres, 1991, p. 10-11

62 BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », dans *Le Temps des médias*, vol. n° 3, n° 2, 2004, p. 12

limitée. La difficulté épistémologique se manifeste d'emblée lorsqu'il s'agit de définir le concept même de « public ». En effet, qu'entend-on par cette notion ? A quelle réalité les historiens font-ils référence ? Ils sont nombreux à batailler avec ce concept et à tenter de définir ce corps fantomatique, ce « mirage » comme l'aimait à l'appeler Pierre Sorlin. Historiquement, la notion moderne de « public » en France est construite au XVII^e siècle. Elle renvoie à un groupe social particulier, celui de la Cour. Le public est le destinataire des messages envoyés par le roi ou autres personnages importants. Parallèlement, se développe une conception du public qui ne repose plus seulement sur une notion d'appartenance sociale (la Cour) mais plutôt sur les liens qu'il tisse avec une œuvre d'art. Il s'agit alors d'un ensemble de personnes unies par des connaissances ou des intérêts communs. Cette acceptation ne renvoie pas encore au « domaine du spectacle, mais à celui de la diffusion des idées et des œuvres et au jugement porté par les récepteurs⁶³ » des messages. Au XVIII^e siècle, la notion fait encore essentiellement référence au public littéraire, celui qui fréquente les salons et qui échange des avis sur les œuvres lues. Il se trouve cependant investi d'une dimension politique, car c'est dans ces mêmes salons des Lumières que l'idéal démocratique prend forme dans les esprits, lors des nombreux débats qui agitent ces assemblées intellectuelles et littéraires. C'est également à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle que le public est progressivement associé au monde du spectacle, et notamment aux représentations théâtrales : le public se fait alors « spectateur ». A la fin du XIX^e siècle, les sciences sociales s'emparent de cette notion et la conceptualisent comme entité sociale⁶⁴. La sociologie pose alors la question essentielle du lien qui unit ses spectateurs. Si le public constitue un groupe d'individus partageant les mêmes intérêts, lisant, entendant ou regardant la même œuvre, ses membres n'entrent pas nécessairement en contact. Le public fait donc référence à une réalité collective, dans laquelle l'individualité occupe une place particulière. Il est ce corps aux millions de têtes, d'yeux et de mains. Le principal écueil épistémologique repose ainsi sur la difficulté à circonscrire en un concept unique une notion qui renvoie à des réalités multiples. Le public est constitué de groupes divers non réellement délimités ; c'est pourquoi parler *du* public constitue un abus de langage et parler *des* publics semble dès lors plus avisé.

Les chercheurs se sont employés à dessiner les identités multiples des publics, mais elles demeurent encore bien souvent insaisissables. Une catégorisation socio-économique des publics a été envisagée, notamment par les *cultural studies*, mais elle semble réductrice à bien des égards pour cerner la réalité des modes réceptifs. Si on peut constater des préférences artistiques auprès de certaines catégories sociales, il ne faut pas oublier que le cinéma, média de divertissement, réunit

63 L'ensemble des significations historiques du mot *public* a été détaillé dans la notice « Public (histoire du mot) » dans *Publictionnaire*. Il s'agit d'un dictionnaire en ligne de sciences sociales édité et alimenté par des chercheurs d'horizons disciplinaires divers visant à réunir les significations et les applications de la notion composite de public(s) [en ligne] <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

64 « Public (histoire du mot) » dans *Publictionnaire* [en ligne] <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

dans une même salle des groupes sociaux multiples, qui vont tous voir le même film. Ainsi, rien n'interdit qu'un film puisse être apprécié par un groupe d'individus variés sociologiquement, provenant de classes sociales, de classe d'âge, de genre, ou de religions différentes. Dans cette perspective, Stanley Fish théorise le concept de *communauté d'interprétation* qui désigne le « regroupement contextuel d'agents employant tel ou tel type de répertoires dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre »⁶⁵. Autrement dit, on peut discerner différents types de publics à travers leur appréciation commune d'une œuvre. Hanna Arendt corrobore cette idée à travers son concept de *compagnie*⁶⁶, composée d'individus formant une communauté de goût. Ces deux notions permettent ainsi de caractériser les publics non pas d'après des variables socio-économiques, mais par leur mode discursif d'interprétation. Elles permettent de ne pas enfermer la notion de public dans des définitions trop restreintes et ont le mérite d'être suffisamment souples pour offrir à cette notion la pluralité de réalités auxquelles elle renvoie. C'est bien de cette façon que ce travail entend prendre en compte la notion de *publics*. Les publics de cinéma espagnols seront considérés à la fois comme un regroupement d'individus rassemblés pour un but (se divertir, sortir, partager un moment avec un proche, etc.) ou par un goût commun (genres cinématographiques, acteurs, thématiques, etc.), et à la fois comme des groupes qui, même non délimités, se trouvent rassemblés autour d'une identité commune et d'un entre soi (la communauté)⁶⁷. Cette approche des publics permet ainsi de contourner certains obstacles épistémologiques propres à la recherche sur la réception, sans empêcher pour autant la confrontation à d'autres difficultés, notamment d'ordre matériel et méthodologique.

En effet, comme dans nombre d'études tentant de cerner la réception cinématographique, ce travail doit faire face à la rareté des informations et des sources disponibles sur les publics du passé. Les historiens se sont avant tout intéressés aux chiffres de fréquentation des cinémas afin de mesurer le succès d'un film auprès des publics. Cependant, si la fréquentation est comptabilisée dès 1945 pour la France, en Espagne, les autorités ne s'emploient à la mesurer qu'à partir de 1962⁶⁸, laissant la vie cinématographique du premier franquisme dans une importante zone d'ombre. En outre, l'étude des chiffres de la fréquentation est problématique à plusieurs égards, car les statistiques sont généralement incomplètes ou bien regorgent d'erreurs : la durée de vie des sociétés de production, souvent brève, n'a que rarement permis la conservation de documents chiffrés tandis que la crainte des contrôles fiscaux a conduit de nombreux propriétaires de salles à falsifier leurs chiffres de fréquentation. De plus, derrière les chiffres, il est difficile de cerner des comportements

65 FISH Stanley, *Is there a text in this class ? The authority of interpretativ communities*, Harvard University Press, 1980

66 Arendt Hannah, *Jerug. Sur la philosophie politique de Kant*, Le Seuil, 1991

67 Notice « Publique (lexique) dans *Publicationnaire* [en ligne] <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/> (consultée le 19/12/2018)

68 SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 41

ou des jugements esthétiques. Les statistiques sont alors insuffisantes pour permettre de dessiner précisément les modes d'appropriations ou d'interprétation des spectateurs.

D'autres chercheurs quant à eux ont privilégié l'étude de la presse – spécialisée ou généraliste – pour esquisser les contours de la réception cinématographique des films lors de leur sortie. Cependant, le portrait de la réception qui en est présenté est limité : il s'agit de la voix de la critique cinéphile, qui offre un regard spécialisé sur la production filmée. La parole est rarement donnée aux spectateurs, excepté parfois à travers une rubrique réunissant le courrier des lecteurs. Rappelons également, que les journaux sont l'espace dans lequel la promotion des films a cours. Aux discours de la critique tenus sur les films, peuvent s'imbriquer des logiques d'ordre commercial, ajustées aux éventuels partenariats entre un journal et un distributeur ou une salle spécifique, à laquelle les critiques émises peuvent être subordonnées.

Les historiens ont également pu avoir recours à la documentation émanant de sources policières qui leur a permis de cerner certains modes réceptifs, et notamment les formes de résistances spectatorielles qui ont particulièrement retenu l'attention des observateurs de l'époque. L'Espagne franquiste a ainsi mis en place un important dispositif de surveillance des spectateurs entre 1946 et 1960 dont il nous reste la trace. Il s'agit de rapports confidentiels rédigés par des fonctionnaires franquistes chargés d'informer les censeurs de l'accueil des films par les publics. Cependant, ces sources offrent une vision des publics et de la réception à la fois partielle et partielle, qui ne permet pas d'explorer l'intime et les sensibilités personnelles des spectateurs. Les observateurs nous livrent en effet leurs ressentis sur les publics et s'emploient à relever les réactions spectatorielles les plus marquantes ayant émaillées les séances de cinéma⁶⁹.

Enfin, d'autres chercheurs ont choisi de s'intéresser directement aux principaux témoins de l'époque, en récoltant la parole d'anciens spectateurs plusieurs décennies plus tard, avant que leur génération ne disparaisse. Si la pratique d'une histoire orale permet d'offrir un éclairage rare sur les pratiques culturelles et les usages sociaux au cinéma, elle ne nous renseigne guère sur la réception spécifique d'un film ou de son éventuelle influence sur les publics. En effet, les données obtenues par ce genre d'enquête comportent des biais importants : la majorité des personnes interrogées nourrissent un lien particulier au cinéma, qui a su suffisamment marqué leur existence pour susciter leur envie de participer aux enquêtes. Les informations récoltées sont donc suspectées de conférer un poids excessif à la mémoire des cinéphiles⁷⁰. De même, la fiabilité des souvenirs d'expériences cinématographiques est contestable : ils peuvent être déformés, transformés par une révision secondaire de leur contenu. Ce type d'enquête permet en réalité d'étudier la mémoire spectatorielle

69 Ces sources feront l'objet d'une critique plus développée dans le premier chapitre de cette thèse.

70 SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 46

plutôt que la réception « réelle » d'objets filmiques appartenant au passé, puisque les témoins ne sont plus imprégnés du contexte de projection originel.

Autrement dit, chacune de ces sources présentent *leurs* publics et *leurs* modes de réception, intimement liés aux représentations de leurs auteurs. Ces difficultés illustrent les limites des études qui se fondent sur un modèle d'effets médiatiques. L'étude du phénomène réceptif, ou du moins ce que les archives nous en ont laissé, ne doit pas pour autant être évacuée. Il ne faut pas tomber dans les travers d'une tentative objectiviste en refusant de s'atteler à l'étude d'un processus qui semble insaisissable : l'analyse de la réception cinématographique constitue en réalité une clé essentielle pour analyser les phénomènes de contrôle cinématographique. En effet, la réception est au cœur des préoccupations des censeurs, ce que beaucoup de travaux sur la censure et la cinématographie franquiste négligent. Pourtant, la mécanique censoriale repose sur un phénomène précis : l'anticipation par les censeurs de la réception des films qu'ils censuraient.

Censure et réception : un impensé pourtant indispensable

Le phénomène censorial a fait l'objet d'une attention constante des chercheurs depuis la fin de la dictature franquiste. Dans les temps troublés des années 1970, l'histoire du cinéma et du rapport qu'il entretient avec le pouvoir est surtout abordé à travers une approche partisane, antifranquiste et pro-républicaine. Cette histoire du cinéma espagnol est écrite aux lendemains de la mort de Franco, par des chercheurs d'obédience marxiste, qui analysent l'appareil cinématographique franquiste à travers une grille de lecture particulièrement orientée⁷¹. Ces travaux sont dominés par l'opposition canonique entre une censure tyrannique et une parole libre que certains ont défendu en en payant le prix fort. Ce mouvement à tendance à réduire la censure à un simple affrontement entre création et oppression, en occultant l'existence de phénomènes de collaboration ou de négociation entre censeurs et réalisateurs. A l'époque, souligner la répression censoriale s'inscrit alors dans une démarche militante, destinée à dénoncer l'autoritarisme du régime passé. A la décharge de ces premiers chercheurs, l'inaccessibilité à la documentation de l'administration franquiste ne permettait guère d'appréhender le phénomène censorial dans sa pleine complexité. Dans les années 1970, seules les archives de la Guerre civile et de la Seconde République sont partiellement ouvertes. Rappelons qu'à la mort du Caudillo, dans un contexte de crise économique et de fortes mobilisations sociales, l'Espagne entre dans sa phase de transition démocratique (1975-1982). Le gouvernement issu du franquisme et les membres de l'opposition politique œuvrent conjointement pour un retour à la démocratie, en démantelant progressivement

71 FONT Domènec, *Del azul al verde : el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976 ; HERNÁNDEZ Marta, *El aparato cinematográfico español*, « (Akal 74 ; 51) », Madrid, Akal, 1976 ; HERNÁNDEZ Marta, *30 Años De Cine al Alcance De Todos Los Españoles*, Bilbao, Ed. Zero, 1976 ; PÉREZ MERINERO Carlos, PÉREZ MERINERO David, *Cine español: una reinterpretación*, « (Cuadernos Anagrama ; 122. Serie Cine) », Barcelona, Anagrama, 1976.

les institutions franquistes. Cependant, cette opération est particulièrement risquée : les artisans de cette transition vivent dans la crainte d'un nouveau coup d'État militaire et de la répétition d'une guerre civile. Ces craintes conduisent alors l'ensemble du personnel politique de la Transition à signer la loi d'amnistie de 1977. Ce « pacte de l'oubli » convient de ne pas revenir sur le passé pour donner une chance à la nouvelle démocratie espagnole d'exister, et ce faisant, empêche toutes poursuites judiciaires des crimes franquistes. A la lumière de ce contexte délicat, on comprend mieux la difficulté des chercheurs à écrire une histoire de la censure franquiste qui soit éloignée des débats politiques contemporains, et qui puisse reposer sur des données « objectives » puisque les archives de l'administration franquiste ne leur sont pas accessibles. L'étude de la censure se fonde alors essentiellement sur la parole et les témoignages des réalisateurs espagnols qu'on interroge pour comprendre le processus créatif en contexte de répression culturelle.

C'est à partir des années 1980 que les historiens parviennent à s'émanciper de la vision partisane qui dominait jusqu'alors le champ de la recherche sur la censure. Les premières études appréhendent le phénomène censorial à travers l'analyse de la législation franquiste. Teodoro González Ballesteros établit ainsi les fondements juridiques de la censure sous le franquisme et définit ses modes d'application dans la vie culturelle⁷². Roman Gubern quant à lui s'intéresse à la mécanique censoriale en étudiant en détail le fonctionnement des commissions de censure, tout en le comparant à d'autres systèmes censoriaux européens⁷³. Les années 1990 marquent un changement historiographique : la communauté scientifique, après avoir renouveler l'histoire de la Seconde République, puis de la Guerre civile, s'attelle à l'étude de la dictature franquiste qui est désormais étudiée comme un épisode clos de l'histoire nationale⁷⁴. L'ouverture progressive des archives de l'administration franquiste donnent une nouvelle envergure aux travaux consacrés à la censure. Il s'agit des premières immersions dans les dossiers de censure produits sous la dictature, bien qu'elles demeurent encore limitées par l'action d'archivistes filtrant l'accès à certains documents⁷⁵. Quoiqu'il en soit, c'est à partir de cette période que les historiens ont pu concrètement appréhender la censure comme le miroir des préoccupations idéologiques du régime et ont pu déterminer les seuils de tolérance de la dictature. Progressivement, l'imaginaire censorial des organes de censure est mis en lumière et les images que le *Nuevo Estado* cherche à bannir des

72 GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España (1936-1977)*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981

73 GUBERN Roman, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981

74 RICHARD Élodie, VORMS Charlotte, « Transition historiographique ? », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 25

75 Rosa Añover Diaz, dans sa thèse soutenue en 1992, évoque les difficultés qu'elle a rencontré pour accéder à un certain nombre de dossiers de censure lors de ses recherches. La directrice de l'*Archivo Central del Ministerio de Cultura* a multiplié les barrières et obstacles administratifs pour la consultation et la reproduction de nombreux fonds d'archives. Un changement de direction lui a permis de pouvoir finalement mener à bien ses recherches.

représentations collectives sont identifiées⁷⁶. La thèse de doctorat de Rosa Añover Diaz⁷⁷ constitue à ce jour l'étude la plus complète de la censure cinématographique sous le premier franquisme, car elle s'est attelée à l'analyse de la censure préalable de l'ensemble des scénarios présentés aux censeurs entre 1942 et 1951. C'est également à cette période que le phénomène censorial cesse d'être réduit à un simple affrontement entre création et oppression. Hans-Jörg Neuschäfer⁷⁸, à travers l'étude de la censure littéraire, théâtrale et cinématographique franquiste s'intéresse à la façon dont les artistes espagnols se sont appropriés les normes censoriales. Il montre que certains ont su s'adapter aux exigences des autorités franquistes sans pour autant renoncer à diffuser de façon implicite un discours hétérodoxe, voire subversif. Il relève ainsi les moyens artistiques employés par les auteurs pour contourner certaines interdictions (l'humour, la distanciation, l'usage de certains procédés littéraires ou cinématographiques, etc.). Il met alors à jour la relation dialectique de la censure et de la création : la contrainte ne freine pas forcément la créativité et peut même, d'une certaine façon, la stimuler.

Les années 2000 offrent un renouveau dans l'histoire de la censure franquiste puisque, en 2004, l'ensemble de la documentation administrative émanant de la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre est définitivement centralisée dans un même lieu, aux Archives Générales de l'Administration (AGA). La réunion de ces fonds est accompagnée d'une répertorisation détaillée des documents, permettant aux chercheurs de localiser facilement les dossiers de censure des films. Des chercheurs s'emploient ainsi à étudier précisément les coupes, les suppressions et les modifications apportées par les censeurs, permettant ainsi d'approfondir l'étude des tabous et des interdits idéologiques, moraux et politiques du régime⁷⁹. Ces travaux, menés par de jeunes chercheurs n'ayant pas connu la dictature, sont publiés dans un contexte particulier : celui de la genèse de la très controversée loi dite de « mémoire historique » (*Ley de Memoria Histórica*). Définitivement adoptée par le gouvernement de Zapatero en décembre 2007⁸⁰, cette loi entend répondre à la forte demande sociale du moment en faisant la lumière sur le passé récent de l'Espagne. Un pan important de la société civile réclame en effet la réparation des nombreux crimes

76 AÑOVER DIAZ Rosa, « La censura cinematográfica en el primer franquismo » in *Historia 16*, n°213, 1994, p. 12-18

77 AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991

78 NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, editorial del hombre, 1994

79 CHILLÓN José Luis Plaza, « Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958) » dans *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 1, Universidad de Granada, 2000, p. 799-810 ; RODRÍGUEZ SABÍN José Manuel, « La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945 », dans *Cuadernos republicanos*, n° 50, 2002, p. 141-161 ; GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005 ; GIL Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009

80 « Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », BOE n° 310, 27/12/2007, pp. 53 410-53 416

franquistes commis durant la dictature, restés impunis depuis la Loi d'amnistie de 1977. Dans ce contexte de résurgence mémorielle, les travaux publiés sur la censure franquiste contribuent à étayer le caractère fortement répressif du régime. L'ouvrage collectif de Richard Curry témoigne ainsi d'une volonté d'illustrer le musellement dont les artistes et les productions artistiques ont été victimes durant la dictature, en s'attardant sur les effets psychologiques de la censure sur l'inconscient des artistes⁸¹. De cette façon, il alimente les recherches consacrées à « l'exil intérieur » emprunté par des millions d'Espagnols, réduits au silence par les lois répressives du premier franquisme. En parallèle, des chercheurs en philologie ouvrent un nouveau champ d'investigation : celui de la traduction, utilisé comme outil de censure. Des groupes de recherche étudient alors la traduction des dialogues de films importés de l'étranger – notamment les films hollywoodiens - et mettent en lumière les modifications conséquentes que la traduction peut opérer sur la signification des contenus filmiques⁸².

Plus récemment enfin, les travaux sur la censure cinématographique ont emprunté l'une des voies les plus dynamiques de l'historiographie actuelle : celle de l'histoire du genre et de la sexualité. La représentation de la femme dans le cinéma franquiste a ainsi fait l'objet d'une attention particulière de la part de l'actuelle génération de chercheurs. A partir des procès-verbaux produits par les commissions de censure, de nombreuses études ont déterminé les représentations féminines menaçant l'archétype féminin du régime⁸³. Elles se sont ainsi intéressées aux figures féminines subvertissant l'ordre moral franquiste, tel que les « vamps » et la femme fatale⁸⁴. Les censeurs mènent une véritable chasse aux représentations malmenant l'ordre matrimonial catholique, et traquent les allusions à toutes autres formes de relations existant en dehors du cadre normé du mariage hétérosexuel. Ainsi, un nombre important d'études s'est tourné vers l'analyse des amours et des sexualités dites « interdites », tels que l'homosexualité et l'adultère⁸⁵. La majorité des derniers travaux sur la censure franquiste continuent donc majoritairement d'explorer l'histoire des

81 CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006

82 RABADÁN Rosa, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985 : estudio preliminar*, Léon, Léon: Universidad, 2000 ; CAMUS María del Carmen, *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste en la España de Franco*, thèse soutenue à l'Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2009 ; LANZA María del Camino Gutiérrez, « La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción », *Trasvases culturales : Literatura, cine y traducción 4*, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 2005, p. 55-64

83 GASCÓN Fátima Gil, *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009 ; GASCÓN GIL Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 65, 2010, p. 34 ; GONZÁLEZ Javier Jurado, « Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959) », dans *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 9, n° 1, 2018, p. 119-135

84 CARRASCO Silvia Guillamón, « La representación de la “femme fatale” en el universo narrativo de “Muerte de un ciclista” (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, n° 3, 2017, p. 313-331

85 SALVADOR Alejandro Melero, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n° 12, 2013, p. 107-124 ; SALVADOR Alejandro Melero, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, n° 36, 2014, p. 189-204

représentations et des interdits censoriaux. Le fonctionnement des organes de censure et le personnel censorial n'a pas suscité de nouveaux travaux d'envergure depuis les années 1980, donnant l'impression que tout, ou presque, a déjà été écrit sur ce riche sujet que constitue la censure cinématographique.

Cependant, des territoires demeurent encore inexplorés. Le phénomène de censure sous le franquisme a toujours été interrogé indépendamment de la réception des produits qu'il a contribué à façonner. Pourtant, les censeurs accordent une place essentielle aux publics dans leur pratique quotidienne de la censure. En effet, s'ils suppriment certaines scènes d'un film, c'est parce qu'ils craignent la réaction des spectateurs face à ces images. Évaluer les effets qu'un film peut produire, anticiper les réactions des publics ou bien imaginer les lectures potentielles d'une même œuvre sont au cœur de la mission des censeurs. Dans cette perspective, l'étude du phénomène censorial ne peut faire l'économie d'une immersion dans le monde spectral. Elle doit déplacer son regard des seuls interdits et tabous idéologiques dont les censeurs sont les garde-fous pour se tourner vers un acteur fondamental : le spectateur. Loin de constituer le simple destinataire des messages validés par les commissions de censure, il constitue en réalité un élément capable d'orienter les choix opérés par les réalisateurs et les censeurs. Autrement dit, cette étude vise à intégrer dans une même analyse deux sphères abordées généralement de façon séparée : celle de la réception cinématographique et celle de la production, en montrant les liens circulaires qui unissent ces deux notions. Il ne faut effectivement pas oublier que le cinéaste et le spectateur forment un couple indissociable. Sous le franquisme néanmoins, le censeur s'immisce dans la relation producteur/récepteur. Dans ce ménage à trois, le cinéaste filme, le censeur coupe et agit sur les contenus, et le spectateur regarde. Si pour communiquer le trio s'appuie sur un système normatif de représentations, régi par les intentions du réalisateur et des censeurs, rien ne peut empêcher l'émergence de lectures plurielles chez les récepteurs. Ainsi, en intervenant sur les contenus, les censeurs tentent de baliser au maximum le sens des œuvres qu'ils examinent afin de réduire le nombre de lectures potentielles d'une même œuvre. Holquist précise que les censeurs, « authentiques ingénieurs, (...) désirent construire plutôt que proscrire. Ce qu'ils veulent, c'est un certain type de texte, un texte que l'on ne pourrait lire que d'une façon : sa forme grammaticale (ou logique) coïnciderait parfaitement avec toutes ses implications rhétoriques (ou sémiotiques)⁸⁶ ». La façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est ainsi essentielle, car de là dépend l'autonomie et le pouvoir de lecture qu'ils attribuent aux récepteurs. Réalisateurs et censeurs façonnent conjointement une œuvre en

86 « Truly engineers, though maybe not of human souls, censors intend to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way: its grammatical (or logical) form will be seamlessly coterminous with all its rhetorical (or semiotic) implications. », HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *PMLA*, vol. 109, n° 1, 1994, p. 22

tenant compte de ce que Roger Chartier nomme le « lecteur implicite », c'est-à-dire le lecteur réel auquel pensent les producteurs lorsqu'ils créent une œuvre.

La surveillance de la réception des films nationaux par le régime s'inscrit pleinement dans cette volonté de mieux connaître le public de cinéma, ce spectateur implicite qu'il s'agit de satisfaire pour avoir une véritable portée sur l'opinion publique. A partir de 1946, dans toutes les provinces espagnoles, les délégués provinciaux d'Éducation Populaire, puis, à partir de 1952, les délégués provinciaux de l'Information et du Tourisme, sont chargés de décrire l'accueil des films espagnols dans les salles. Scrutant les publics durant les séances de cinéma, observant leurs réactions et écoutant leurs conversations à la sortie des salles, ils sont les yeux et les oreilles des autorités cinématographiques. Cette surveillance spectatorielle est caractéristique de la pratique autoritaire du pouvoir durant la première étape de la dictature franquiste. En effet, si la nature politique du régime a suscité de nombreuses polémiques depuis la fin des années 1970⁸⁷, les historiens s'entendent néanmoins sur sa « caractérisation évolutive⁸⁸ ». Ils distinguent une première phase autoritaire, le « premier franquisme » (1939-1959), d'une phase plus libérale, le « franquisme tardif » (1959-1975). Cette évolution politique permettrait d'expliquer en partie la longévité d'un tel régime, alors même qu'il s'est tenu aux portes d'une Europe démocratique faisant de la lutte contre le fascisme une valeur constitutive de son identité collective. Jusqu'en 1946, les similitudes du premier franquisme avec les régimes fascistes sont flagrantes. Le Caudillo pratique un pouvoir autoritaire en concentrant dans ses mains tous les pouvoirs (chef de l'État, du gouvernement, de l'armée). Un culte autour de sa personne commence à se dessiner : Franco incarne le chef militaire de l'Espagne, responsable seulement devant Dieu et l'Histoire. Il s'appuie sur un parti unique militarisé, les *FET y de las JONS*. Dès sa prise de pouvoir par le coup d'État militaire de 1936, Franco entend construire un « Nouvel État » (*Nuevo Estado*), qui contrôle la vie sociale de tous les Espagnols à travers l'usage intensif de la répression et de la propagande. En conséquence, en 1946, les Nations Unies condamnent l'Espagne franquiste en tant que « régime fasciste », induisant son exclusion politique de nombreuses institutions internationales et européennes. Le régime entre alors dans une sévère phase d'autarcie qui menace sa survie économique. Face à la nouvelle configuration politique de l'Europe d'après 1945, il tente dès lors de s'adapter : le régime

87 Cette interrogation autour de la nature idéologique du régime domine surtout le cadre d'analyse durant la décennie des années 1990. Elle oppose ceux qui considèrent le franquisme comme une variante du fascisme européen et ceux qui estiment qu'il s'agit plutôt d'une dictature militaire traditionnelle. Elle est soulevée dès 1970 avec la publication en Espagne d'un article de Juan José Linz, professeur à l'Université de Yale, qui divise les chercheurs. Il y définit le régime franquiste comme un régime autoritaire mais pas totalitaire, car il permet un « pluralisme limité » et est « dépourvu d'une idéologie élaborée ». Cependant, de nombreux chercheurs, majoritairement antifranquistes, contestent cette définition qui tendrait à adoucir l'image du régime.

88 PAYNE Stanley, *El régimen de Franco (1936-1975)*, Madrid, Alianza, 1987

abandonne les références et les symboles fascistes pour arborer un national-catholicisme⁸⁹ fort et un anticommunisme assumé. Parallèlement, Franco met en place une stratégie de diplomatie publique destinée à donner au régime une image plus démocratique. Les *Cortès* – le parlement espagnol – sont réhabilités, mais elles ne disposent que d’une fonction consultative ; le régime établit enfin les droits et les libertés des citoyens par l’adoption du *Fuero de los Españoles* (la « Charte des Espagnols »). Mais cette vitrine démocratique cache mal la difficile réalité de la *posguerra* : la persécution des vaincus et des opposants politiques, les cartes de rationnement ou encore le musellement des moyens de communication constituent le lot quotidien des Espagnols.

La censure sous le premier franquisme est particulièrement intense et participe du vaste système répressif mis en place par le pouvoir pour renforcer son emprise sur les individus. Les réalisateurs espagnols sont contraints de suivre une procédure bien précise pour que leurs projets voient le jour. Ils doivent tout d’abord soumettre leur scénario à l’examen d’une commission de censure qui, elle seule, peut leur attribuer une autorisation de tournage. Une fois le film monté, le film est visionné par une seconde commission chargée d’examiner et de classer le film selon les catégories établies par le régime, auxquels des aides économiques sont subordonnées. Le contrôle cinématographique s’étend ensuite jusqu’au processus de diffusion, puisque dans chaque province des individus sont chargés d’observer les réactions du publics et de les rapporter à la DGCT. Cette surveillance se maintiendra jusqu’à la fin du premier franquisme. En 1959, le régime entre en effet dans une phase plus libérale. L’Espagne, qui a progressivement entamé un processus d’homologation internationale et a réintégré de nombreuses institutions internationales, met en place son Plan de Stabilisation économique selon les recommandations du FMI (Fond Monétaire International), dans le but de pouvoir rejoindre la CEE (Communauté Économique Européenne). Le changement radical des structures économiques du pays et l’ouverture sur l’extérieur qu’elles induisent, engendre de profondes modifications de l’organisation sociale et une libéralisation progressive des moyens de communications. Le relâchement du contrôle cinématographique, et notamment de la censure, a d’ailleurs été une revendication portée par le monde professionnel depuis le milieu des années 1950. En effet, lors des Conversations de Salamanque de mai 1955, le rendez-vous incontournable des intellectuels et des principales figures du monde cinématographique

89 Le national-catholicisme (*nacional-catolicismo*) est un concept qui prend racine dans les théories réactionnaires du XIX^e siècle qui défend l’étroite collaboration de l’Église et de l’État en fonction d’un supposé bénéfice mutuel. Il se base sur la thèse de l’unité catholique de l’Espagne, c’est-à-dire sur l’harmonie créée grâce à la coexistence d’un État, d’une nation et d’une religion aux intérêts communs. Lors du coup d’État de Franco, l’appui de la hiérarchie catholique est indispensable à l’instauration du franquisme car la religion est le lien le plus solide qui unit les différentes factions politiques ralliées au régime. Le régime franquiste est ainsi caractérisé par une forte interpénétration de l’État et de l’Église. Ainsi, les hauts dignitaires de l’Église occupent des sièges dans toutes les instances dirigeantes de l’État et, à partir du concordat de 1953 signé entre Franco et Pie XII, le Caudillo participe à la nomination des évêques. La société espagnole quant à elle doit vivre selon les exigences de la religion catholique. La dictature, grâce au processus de communion avec l’Église qu’elle a initié dès ses origines, a ainsi créé un véritable État confessionnel catholique.

espagnol, les participants discutent des difficultés rencontrées par l'industrie cinématographique et abordent l'avenir du cinéma national. La censure, s'il elle ne peut être publiquement remise en cause, est ainsi l'objet d'une certaine réflexion. Les revendications des Conversations de Salamanque sont tolérées par le pouvoir, car ce dernier est sensible à l'objectif commun qu'elles portent : améliorer la qualité du cinéma national. Effectivement, le cinéma franquiste peine à égaler la qualité technique et artistique d'autres cinématographies étrangères, malgré les mesures protectionnistes prises par le pouvoir pour dynamiser et encourager la production espagnole. Les rapports rédigés par les délégués provinciaux à la sortie des salles de cinéma visent ainsi à mesurer la réception qualitative des films produits par les réalisateurs espagnols, afin d'encourager les productions s'accordant aux goûts ainsi qu'aux exigences techniques et artistiques des publics.

Autrement dit, ces rapports, bien que comportant de nombreux biais, offrent un compte rendu condensé de l'accueil des films nationaux sur lesquels les censeurs fondent leur imaginaire réceptif et leur représentation des publics. Ils peuvent avoir d'importantes répercussions sur la diffusion d'un film, en empêchant le renouvellement de ses visas d'exploitation ou bien en provoquant la révocation de certaines autorisations déjà concédées⁹⁰. Malgré l'illégalité de cette mesure – en théorie, l'autorisation d'un film par la censure constitue une garantie juridique – elle a été pratiquée à plusieurs reprises⁹¹. Ces rapports ont ainsi influé sur les décisions des autorités censoriales, en proposant un instantané des réactions des publics et des effets de certains films dans les salles obscures. Cependant, cette thèse n'a pas pour objectif d'utiliser ces sources pour mesurer l'impact des films franquistes sur les spectateurs de l'époque. La question des effets médiatiques, on l'a évoqué, soulèvent d'importants problèmes d'ordre épistémologique et méthodologique qui demeurent pour le moment insolubles. C'est pourquoi, ce travail de recherche n'interrogera pas la question de la réception selon le modèle des effets médiatiques mais plutôt en tant que réception objectivée comme telle. Il s'agit de comprendre ce qui était considérée, sous le régime franquiste, comme le mécanisme de réception cinématographique et de s'intéresser aux procédures mises en place par le pouvoir pour comprendre les modalités de réception des films. Comment les autorités censoriales ont-elles pensé la réception cinématographique ? Dans quelles mesures ces représentations ont-elles influé sur la pratique des censeurs et sur la politique culturelle du régime ? Quelle est la nature des liens entre production et réception cinématographique, entre censeurs et publics dans le régime autoritaire espagnol ?

Objectifs et enjeux du sujet

90 NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, editorial del hombre, 1994, p. 52

91 Les cas les plus célèbres demeurent l'interdiction à leur sortie de *Virdiania* de Luis Buñuel en 1961 ou de la *Prima Angélica* de Carlos Saura en 1974 alors qu'ils avaient été validés préalablement par la censure (cf NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Op. Cit.*, 1994, p. 52)

L'objectif de ce travail est d'appréhender le processus décisionnel des censeurs, qui anticipent la réception des publics grâce aux rapports que leur fournissent leurs observateurs en province. Cette thèse de doctorat entend ainsi analyser les différentes modalités à travers lesquelles les publics sont approchés et connus par les autorités culturelles, et de déterminer ensuite les effets produits par les résultats de ces enquêtes sur la pratique censoriale. Dès lors, le regard posé sur les publics, placés au centre de la démarche d'enquête, se porte sur les intentions des censeurs qui tentent de mieux connaître les publics de cinéma. Ce travail entend ainsi dépasser la seule question du contrôle censorial pour étudier les ambitions artistiques et commerciales du régime. L'intérêt qu'il porte à la réception des films qu'il finance et qu'il promeut, répond en effet à un intérêt pragmatique : celui de s'assurer du succès commercial des films qu'il produit autant que du degré d'adhésion des spectateurs au modèle cinématographique et idéologique qu'il promeut. Tout au long de l'analyse, on mettra en lumière ce que les censeurs s'imaginent et ce que leurs sources d'information leur rapportent. Il s'agira donc de se livrer à une analyse morphologique du contrôle cinématographique imposé par le régime franquiste : en étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, en s'intéressant à la circularité des discours censoriaux et réceptifs qui s'auto-influencent, ce travail entend saisir l'ensemble du fonctionnement du système de répression et de surveillance cinématographique du premier franquisme. Les relations entre la censure et la réception cinématographiques seront interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, la *réception imaginée* par les censeurs centraux, et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs dans un environnement soumis à une forte répression culturelle.

Le premier axe vise à dresser le portrait des publics et la nature de la réception cinématographique dont font état les observateurs provinciaux, en étudiant les rapports qu'ils fournissent aux censeurs. Il s'agira tout d'abord de se livrer à l'analyse critique de ces sources de renseignement, qui offrent une occasion rare de plonger dans l'univers spectatoriel des années quarante et cinquante, mais qui n'en livrent pas moins une vision partielle et partielle (chapitre 1). A la confluence de discours réceptifs multiples, ces rapports nous livrent le portrait protéiforme de la réception provinciale, et tentent de passer les publics de cinéma au crible. Il s'agira de déterminer les différentes catégories d'analyse que les agents franquistes mobilisent pour identifier les spectateurs au prisme de leurs représentations et de leurs projections sociales (chapitre 2). Malgré les nombreux obstacles méthodologiques qui s'opposent à l'étude de ces sources, il s'agira également de dresser le panorama des goûts cinématographiques des spectateurs des années quarante et cinquante (chapitre 3). En croisant les informations contenues dans ce vaste champ documentaire, il s'agira de proposer une image multiforme de la réception cinématographique, en s'intéressant aux éléments récurrents des discours réceptifs formant le socle dur de la réception

provinciale. Dresser le portrait de la *réception rapportée* nous permettra ainsi d'analyser les différentes modalités à travers lesquelles le public est approché et pensé par les sources de renseignement du régime franquiste.

Le deuxième axe vise à déterminer la place que le public et la réception occupe dans le procédé censorial. Les censeurs interviennent dans le processus de création en fonction de leurs conceptions et de leurs représentations des spectateurs. Il s'agira tout d'abord d'étudier la composition du corps censorial qui n'a pas encore fait l'objet à ce jour d'une étude approfondie⁹². Leur identification constitue pourtant un enjeu de taille car, jusqu'en 1963, aucun code de censure ne fixe les normes et les règles censoriales. Les décisions de censure sont donc tributaires des orientations idéologiques des censeurs et de leurs préoccupations individuelles. Il est ainsi capital de les identifier en les reliant aux commentaires qu'ils rédigent afin de discerner la variété des comportements censoriaux (chapitre 4). Les postures parfois inégales des censeurs ont suscité de vives critiques de la part des contemporains. Loin de satisfaire l'ensemble des forces politiques et les principaux acteurs de la cinématographie nationale, la politique cinématographique du régime a en effet fait l'objet d'une certaine défiance. À travers l'étude conjointe du discours censorial, celui des professionnels du cinéma et des rapports de surveillance cinématographique, ce chapitre vise à interroger le regard que les contemporains ont porté sur le monde censorial et son incapacité prétendue à satisfaire les besoins et les désirs des publics de cinéma (chapitre 5). Il s'agira de prolonger ces réflexions autour de différentes études de cas qui interrogeront conjointement les intentions censoriales et la réception provinciale rapportée par les observateurs provinciaux, afin d'évaluer les éventuels décalages entre le travail censorial et les lectures faites des films nationaux (chapitre 6).

Le dernier axe entend enfin comprendre ce que signifiait le fait d'aller au cinéma sous le premier franquisme, en tentant de restituer l'expérience réceptive des publics provinciaux dans un contexte de répression culturelle. La projection des films sur le territoire est soumise à différentes contraintes, qui agissent sur l'offre culturelle proposée aux spectateurs, sur l'attraction des films et sur les conditions de réception des œuvres (chapitre 7). Il s'agira d'appréhender la sortie cinématographique sous le premier franquisme dans ses implications sensibles et sociales, pour tenter d'approcher la réalité du plaisir cinématographique, du temps dédiés au loisir cinématographique ainsi que des sociabilités et des comportements sociaux qu'il génère (chapitre

92 Les censeurs cinématographiques, s'ils sont constamment invoqués dans les nombreuses études dévolues à la censure, n'ont jamais fait l'objet d'une étude détaillée, contrairement à leurs collègues chargés de la censure littéraire. Certains chercheurs, tel Roman Gubern ont étudié la composition des commissions censoriales et mis en évidence la prééminence des décisions des censeurs ecclésiastiques dans les débats, sans identifier personnellement les censeurs. D'autres, telles Rosa Añover (*Op. Cit.*, 1991) ou encore Berta Muñoz Caliz (*Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006) se sont intéressés aux censeurs emblématiques de la période, mais aucune étude espagnole à ce jour ne s'est employée à dresser la galerie complète de ces figures du contrôle cinématographique.

8). Enfin, il s'agira d'interroger l'impact de la surveillance des publics sur leurs pratiques cinématographiques, en étudiant les rapports que les spectateurs entretiennent avec les différents acteurs de la répression culturelle. Une attention particulière sera portée à l'expression d'une certaine résilience du corps social, résistance qui tend à minimiser la portée du contrôle des publics de cinéma (chapitre 9).

PARTIE I



LA RECEPTION RAPPORTEE

La surveillance de la réception cinématographique provinciale



PERE Sander, *Cine de barrio*, Barcelone, 1955

CHAPITRE 1



DES SOURCES INEXPLOREES

Les rapports sur la réception cinématographique provinciale

Ce travail se fonde sur l'analyse de sources qui n'ont encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie par les historiens : les rapports de surveillance cinématographique rédigés par les délégués provinciaux. Ils sont pourtant connus des chercheurs espagnols depuis plusieurs décennies, puisqu'ils sont souvent convoqués lorsqu'il s'agit de témoigner de la réception historique d'un film. Il est néanmoins nécessaire d'opérer une étude critique de ces documents et de se distancier du discours ainsi que des représentations qu'ils donnent des publics, car ils émanent de sources de surveillance. En effet, à partir du milieu des années 1940, le régime met en place un large réseau de surveillance de l'opinion publique. L'observation des spectateurs s'intègre ainsi dans le vaste système d'information mis en place par le régime au lendemain de la Guerre civile. Des organismes sont chargés d'appréhender le climat social et politique dominant, tels que le parti unique des *F.E.T. y de las JONS* ou encore le Service espagnol d'Auscultation de l'Opinion Publique⁹³ (SAOP). Dès 1942, ce dernier réalise environ 150 sondages par mois auprès de différents échantillons de population, composés de 5 000 individus. Ces nombreuses enquêtes s'inscrivent dans une conception totalitaire de l'information⁹⁴ et visent à éclairer l'état de l'opinion publique durant la *posguerra*. En quête de légitimité, le régime mise en effet sur l'endoctrinement des consciences pour assurer la fragile assise de son pouvoir né d'un coup d'État militaire. Ces sondages deviennent les boussoles de sa politique informative, en lui indiquant les directions à suivre afin d'être plus efficace dans son labeur propagandiste et dans l'exercice de son contrôle social sur la population.

93 Service intégré dès 1942 à la Délégation nationale de la Presse du Vice-secrétariat de l'Éducation Populaire. En 1945, le service est transféré au ministère de l'Éducation nationale, où il demeurera actif jusqu'en 1948. Les délégations provinciales sont chargées d'émettre tous les dix jours un rapport décrivant l'état de l'opinion publique. Pour plus d'informations sur le service, se référer à l'article de CALERO SEVILLANO Francisco, « Notas para el estudio de la opinión en España durante el franquismo » dans *Reis*, n°90, 2000, p. 232

94 CALERO SEVILLANO Francisco, *Op. Cit.*, 2000, p. 232

En 1946, la production de rapports sur la réception cinématographique des films nationaux s'inscrit dans cette tradition de surveillance culturelle, politique et sociale développée par le régime dès ses origines. Réalisés de façon confidentielle, ils sont révélateurs des intérêts du pouvoir pour mesurer l'atmosphère et le climat sociopolitiques régnant parmi la population. Néanmoins, comme le reste de la documentation informative produite par l'administration d'un régime autoritaire, ces sources posent différents problèmes d'ordre méthodologique, bien connus des études historiques sur les phénomènes d'opinion publique. Commandées « d'en haut » par l'administration d'État, ces enquêtes peuvent produire une image déformée de la réalité « d'en-bas », en particulier dans un contexte de restriction drastique des libertés individuelles, influençant le comportement des individus. Si la fiabilité de ces sources a été rapidement mise en cause par la communauté historienne, celles-ci demeurent néanmoins des traces rares de phénomènes aussi volatiles que ceux d'opinion publique ou de réception cinématographique. Ce chapitre vise donc à présenter mon objet d'étude, en procédant à une étude critique de ces sources. Il s'agit d'établir précisément leur contexte de production et les intérêts qui motivent la production de ce genre d'enquêtes. Il est tout d'abord nécessaire d'interroger les biais que ces rapports comportent afin d'établir clairement les zones d'ombres et les obstacles méthodologiques qu'ils opposent au chercheur qui s'attelle à leur analyse. Puis, il s'agira de présenter la méthode d'analyse que l'on appliquera à l'étude des différents discours qui traversent ce large corpus documentaire.

I – Critique des sources : l'étude des rapports des délégués provinciaux d'Éducation Populaire

Au milieu des années quarante, le gouvernement franquiste déploie dans toutes les provinces espagnoles un réseau de surveillance de la vie culturelle, placée sous l'autorité du délégué provincial d'Éducation Populaire, puis à partir de 1951 des délégations provinciales d'Information et du Tourisme. En novembre 1946, la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre (DGCT) publie une circulaire exigeant que les délégués provinciaux sondent les publics à la sortie de salles de cinéma. Elle débute de la sorte :

« Il en est de l'intérêt de cette Direction Générale de connaître à travers de scrupuleuses informations l'enthousiasme avec lequel les publics cinématographiques d'Espagne accueillent les films nationaux sur notre territoire ; il s'agit de lui offrir des éléments de jugement qui faciliteraient sa mission d'orientation dans le champ de la production nationale »⁹⁵

⁹⁵ AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

Par cette surveillance, le régime entend ainsi vérifier si les décisions prises par les services cinématographiques ont conduit à une orientation efficace de la production filmique par rapport aux goûts et aux attentes supposées des publics espagnols. Ainsi, à partir de 1946, chaque province est chargée de rédiger un rapport synthétique de l'accueil réservé à chacun des films espagnols diffusés dans sa capitale.

1.1 - Présentation du fonds d'archives

Ces rapports sont conservés au sein des Archives Générales de l'Administration (AGA) situées à Alcalá de Henares, dans les environs de Madrid, qui réunissent l'ensemble de la documentation produite par les différents ministères espagnols des XIX^e et XX^e siècles. Ces rapports provinciaux, classés dans la section *Cultura*⁹⁶, apparaissent dans les dossiers de censure des films nationaux. Ils cohabitent avec les différentes versions de scénarios et les nombreux comptes rendus des commissions de censure et de classification des films. Envoyés par les délégations provinciales, ils sont ainsi ajoutés *a posteriori* dans les dossiers de censure concernés. La consultation de ces dossiers permet ainsi d'avoir une vision globale d'un film, de sa production à sa réception. Ces rapports constituent les derniers maillons d'une vaste chaîne documentaire produite à propos de chaque film espagnol. Leur ajout postérieur a sans doute pour objectif de faciliter le travail des fonctionnaires de la DGCT lorsqu'ils doivent accorder le renouvellement des visas d'exploitation des films. Lors de cette procédure, les films sont en effet soumis à un nouvel examen par les autorités cinématographiques. Les rapports sur la réception peuvent ainsi influencer sur le renouvellement des visas caducs : s'ils révèlent qu'un film a connu un échec commercial et déplu à la majorité des publics espagnols, les autorités peuvent choisir de ne pas accorder leur renouvellement. De cette façon, les œuvres entrant en contradiction avec les prétentions artistiques du pouvoir et les goûts supposés des publics ne sont pas remises en circulation dans les réseaux de distribution. Il peut s'agir d'une tentative d'effacer des mémoires les films considérés comme « mauvais », qui dévalorisent et détériorent l'image qualitative du cinéma national ou qui vont à l'encontre des intentions idéologiques du régime.

Ainsi, la première étape de ce travail d'investigation a consisté à réunir l'ensemble de ces sources, dispersées à travers les différents dossiers de censure produits durant les années 1940 et 1950. Cette première prospection s'est voulue large : le dépouillement des dossiers de censure a intégré des documents produits au-delà des bornes chronologiques du premier franquisme que les historiens arrêtent traditionnellement à l'année 1959⁹⁷. En effet, il m'a semblé plus judicieux

⁹⁶ Consulter la série AGA, *Cultura*, (3)121.002 36/04

⁵ En 1959, le régime entre en effet dans une phase plus libérale. L'Espagne, qui a progressivement entamé un processus d'homologation internationale et a réintégré de nombreuses institutions internationales, met en place son Plan de Stabilisation économique selon les recommandations du FMI (Fond Monétaire International), dans le but de

d'étendre mes recherches à l'ensemble des dossiers de censure produits jusqu'en 1963. Cette date marque un moment d'inflexion important de la politique cinématographique du régime : il entre dans un timide processus de libéralisation, sous l'impulsion notamment du ministre de l'Information et du Tourisme, Manuel Fraga Iribarne⁹⁸. Pour la première fois, le 9 février 1963, le régime publie un code de censure officiel qui permet aux réalisateurs et aux producteurs de mieux se protéger de l'arbitraire censorial qui régnait jusqu'alors⁹⁹. Ils disposent enfin d'un texte juridique sur lequel s'appuyer pour contester certaines décisions censoriales pouvant être considérées comme abusives. L'étude des dossiers de censure produits entre 1946 et 1963 m'a ainsi permis de balayer l'ensemble de cette première étape de la politique cinématographique menée par le régime.

J'ai ainsi récolté 1712 rapports provinciaux rédigés entre 1946 et 1960.¹⁰⁰ Ils détaillent la réception cinématographique de 364 films espagnols produits entre 1944 et 1959, soit 44,3 % de la production cinématographique espagnole réalisée entre 1944 et 1959¹⁰¹. Autrement dit, si les autorités provinciales sont chargées *de facto* de rédiger un rapport à propos de chaque film espagnol diffusé dans leur capitale, une minorité d'entre eux a été conservée par les services de la DGCT pour ensuite être insérée dans leur dossier de censure respectif. Les rapports d'un peu moins des 60 % restants de la production cinématographique nationale n'ont quant à eux pas fait l'objet d'une conservation systématique. Le corpus collecté est donc déjà le fruit d'une sélection opérée par les services de la DGCT, qui donne une vision incomplète de la surveillance des publics.

1.1.1 – L'évolution de la conservation des rapports : une représentativité filmique inégale

Les rapports étudiés ont été rédigés entre 1946 et 1960, mais leur conservation par les services de la DGCT a fortement évolué au cours de cette période (Figure 1). 70,1 % des rapports conservés ont été rédigés entre 1946 et 1951, dont 47,9 % durant les trois premières années qui suivent la mise en applications de la circulaire de 1946. À partir de 1951, le nombre de rapports

pouvoir rejoindre la CEE (Communauté Économique Européenne). Le changement radical des structures économiques du pays et l'ouverture sur l'extérieur qu'elles induisent, engendrent de profondes modifications de l'organisation sociale et une libéralisation progressive du régime.

98 En 1962, Manuel Fraga Iribarne prend la tête du ministère de l'Information et du Tourisme. Il succède au très conservateur Gabriel Arias Salgado qui le dirigeait depuis sa création en 1951. Fraga illustre parfaitement l'orientation libérale qu'amorce le régime à partir des années 1960, et notamment l'assouplissement relatif du contrôle imposé aux moyens de communication. En 1966, il est à l'origine, par exemple, de la « Loi Fraga » qui supprime la censure préalable de la presse.

99 « O.M. de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueba las Normas de censura cinematograficas », *B.O.E.*, n° 58, le 8 mars 1963, p. 3929 - 3930

⁸ La liste des films ayant fait l'objet de rapports au cours de la période 1946-1960 se situent en annexe, dans le tableau intitulé « Corpus général », vol. 2, p. 117

101 Cette proportion est établie à partir des chiffres de la production cinématographique annuelle établie par Jean-Claude Seguin, qui l'estime à 821 films produits et/ou coproduits par l'Espagne entre 1944 et 1959 : SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, France, Nathan, 1994, p. 38 et p. 53

conservés s’effondre inexorablement, jusqu’à devenir quasiment inexistant. Cette évolution est sans doute à mettre en lien avec le changement ministériel de 1952, où le nouveau ministère de l’Information et du Tourisme qui succède au sous-secrétariat de l’Éducation Populaire, semble se désintéresser progressivement de cette surveillance réceptive jusqu’à y mettre vraisemblablement fin en 1960. Après quatorze années passées à scruter les réactions du public, le régime a pu en effet estimer être parvenu à orienter convenablement le cinéma national en fonction de « l’enthousiasme¹⁰² » des spectateurs espagnols. Valeria Camporesi évoque la prégnance de cette conviction chez certaines personnalités du monde cinématographique de la fin des années cinquante, qui estiment que le cinéma espagnol a enfin su « conquérir son public¹⁰³ ». En comparant la durée de permanence à l’affiche des films produits durant les décennies 1940 et 1950 à ceux des années 1960, elle corrobore la nette popularité dont jouit le cinéma espagnol entre 1961 et 1968. Sa démonstration pourrait alors expliquer la réduction progressive du nombre de rapports provinciaux dans les dossiers de censure de la fin des années cinquante. Le régime prenant peu à peu conscience de la popularité de son cinéma auprès des publics et de sa capacité à s’adapter aux goûts et aux attentes supposés des spectateurs a pu considérer que la surveillance des salles de cinéma était devenue inutile. Néanmoins, aucune des circulaires présentes dans les correspondances entretenues entre l’administration centrale et provinciale ne mentionne l’arrêt définitif du contrôle réceptif. Il n’est pas exclu que ces rapports aient pu continuer à être produits, sans pour autant faire l’objet d’une conservation systématique.

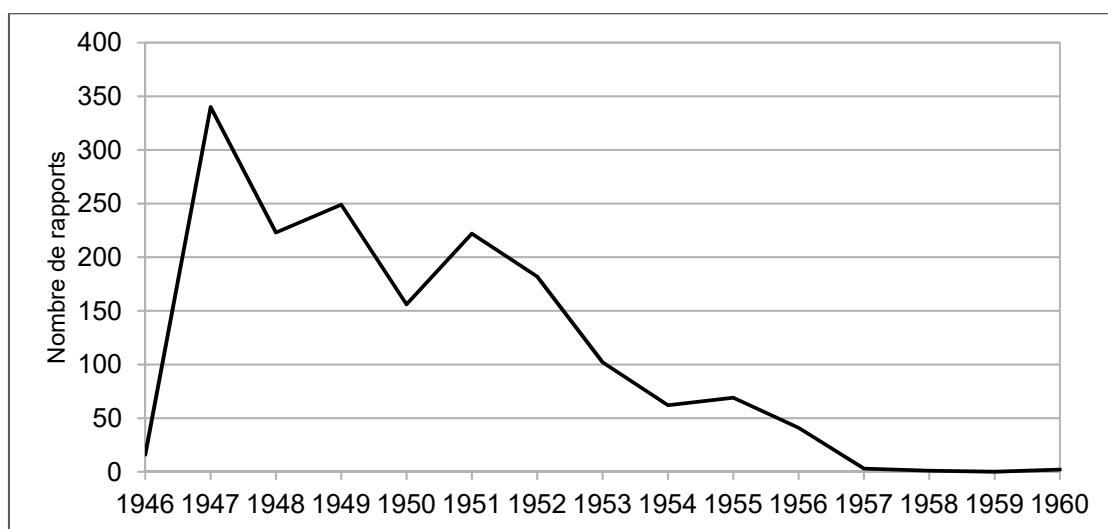


Figure 1: Evolution du nombre de rapports produits entre 1946 et 1960

L’évolution de la quantité de rapports conservés offre ainsi une représentation inégale de la réception cinématographique au cours de la période. Cette évolution induit une inévitable disparité de la représentativité filmique du corpus au cours de la période (Figure 2). La surveillance des

102 AHP de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)”, Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

103 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 90

séances de cinéma s'est mise en place à partir de novembre 1946, mais, initialement, elle a principalement porté sur la réception d'œuvres produites avant 1946. Il faut donc tenir compte du fait que 3,4 % des rapports composant ce corpus portent sur des fictions espagnoles réalisées entre 1944 et 1945, qui ont continué à être diffusées par la suite. Durant les trois premières années qui suivent la mise en application de la surveillance cinématographique, 80 à 94 % des films produits entre 1947 et 1949 font l'objet de rapports sur leur réception provinciale (Volume 2, Tableau 3, p. 804). En 1954, la part des films disposants de rapports amorce un inexorable effondrement. En 1959, seul 1,7 % de la production nationale a vu ses rapports conservés par les fonctionnaires de la DGCT.

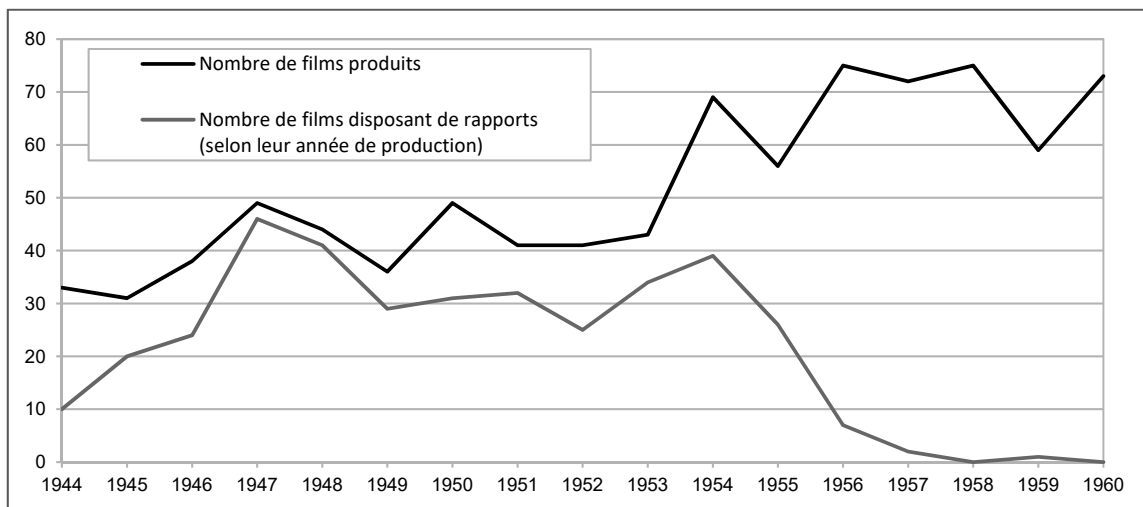


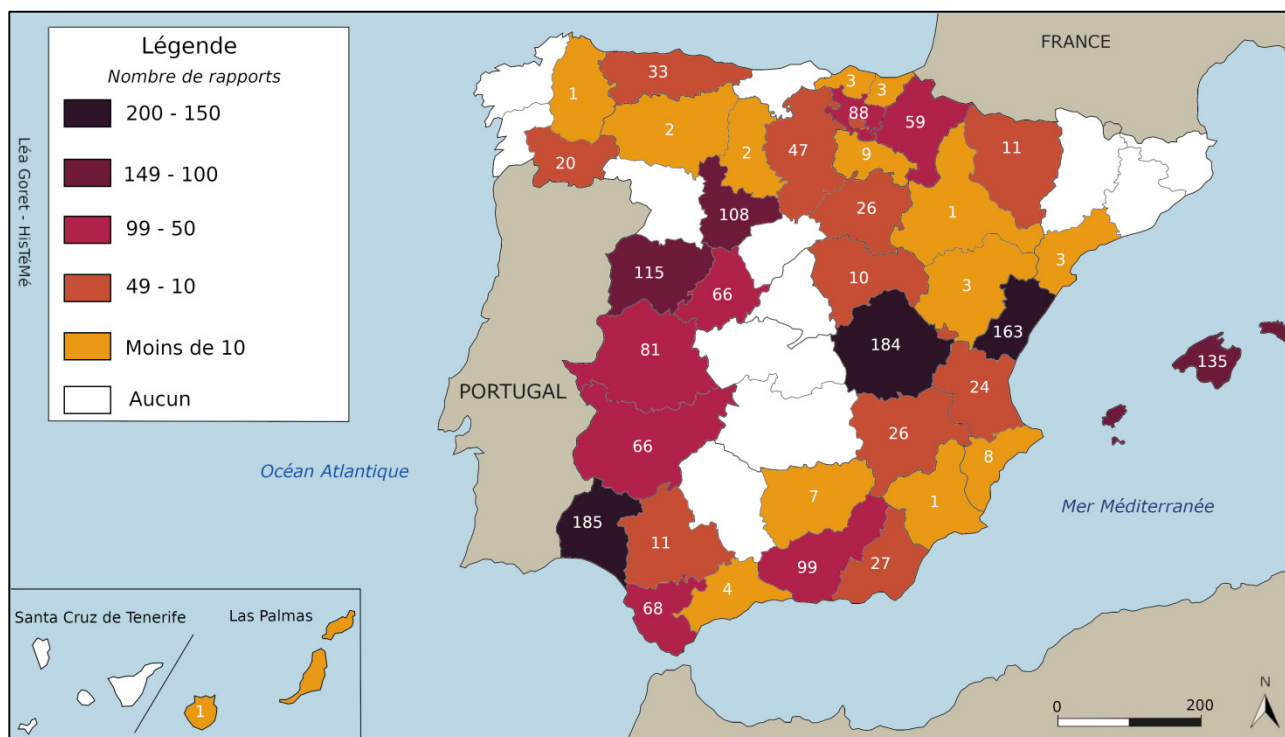
Figure 2: Évolution de la surveillance réceptive par rapport à la production cinématographique annuelle (1944-1960)

Le nombre moyen de rapports conservés par film évolue donc largement au cours de la période (Volume 2, Tableau 4, p. 804). 6 à 8,7 rapports sont en moyenne conservés et ajoutés aux dossiers de censure des films sortis entre 1946 et 1951. À partir de 1952, seuls 3,6 rapports par films sont retenus par les fonctionnaires de la DGCT. Les films sortis entre 1957 et 1959 ne voient quant à eux qu'un seul de leurs rapports conservés. Cet unique rapport avait sans doute vocation à illustrer l'accueil dominant du film pour l'ensemble du territoire.

1.1.2 – La réception en province : une représentation territoriale inégale

La réduction du nombre de rapports conservés au cours de la période a une inévitable incidence sur la représentativité territoriale du corpus documentaire. En effet, toutes les provinces du pays ne sont pas représentées, même si les rapports réunis couvrent tout de même 74 % du

territoire national¹⁰⁴. Néanmoins, la représentation de ces différents territoires au sein du corpus est inégale. Certaines provinces se trouvent surreprésentées (Carte 2).



Carte 2 : Nombre de rapports produits par province¹⁰⁵ (1946-1960)

Trois d'entre elles concentrent plus de 30 % des rapports produits : Huelva, Cuenca et Castellón de la Plana. Une petite quinzaine de provinces¹⁰⁶ quant à elles peinent à s'imposer dans la sélection opérée par les fonctionnaires, et occupent une part extrêmement réduite dans l'ensemble documentaire : elles représentent 0,1 à 0,5 % seulement du corpus global. Cette faible représentativité s'explique de nouveau par l'évolution des modes de conservation durant la période 1946-1960 (Volume 2, Tableau 3, p. 804). En effet, pendant les trois premières années de la mise en place de la surveillance réceptive, la part de représentation des provinces est relativement équilibrée. La majorité des rapports envoyés à la DGCT est intégrée directement au dossier de censure. À mesure que les applications de la circulaire s'imposent, les services de la DGCT semblent décider de ne conserver qu'un nombre réduit de rapports, sans doute dans un souci de lisibilité et dans une volonté d'éviter une surcharge informative et documentaire. À partir de 1955, seuls les rapports des trois provinces précédemment citées – Huelva, Cuenca et Castellon de la Plana – sont conservés, ce qui explique leur surreprésentation au sein du corpus. Les rapports de la province de Cuenca sont ceux qui sont le plus systématiquement conservés durant la période, si on excepte l'année 1959, où aucun d'entre eux n'est sélectionné par la DGCT.

¹⁰⁴ L'Espagne franquiste compte 50 provinces.

¹⁰⁵ 13 rapports proviennent de provinces non identifiées, et n'ont donc pas été inclus sur cette carte.

¹⁰⁶ Il s'agit des provinces d'Alicante, Guipuzcoa, Jâen, Las Palmas, León, Logroño, Lugo, Málaga, Murcia, Palencia, Tarragona, Teruel, Vizcaya et Zaragoza, qui disposent de moins de 10 rapports chacune dans le corpus réuni.

En outre, on constate que les provinces les plus importantes d'un point de vue démographique, mais également cinématographique – Madrid et Barcelone – sont absentes de ce panel documentaire. En effet, les deux plus grandes villes de la péninsule disposent d'un nombre conséquent d'infrastructures cinématographiques : en 1946, Barcelone compte 118 salles de cinéma et Madrid 99¹⁰⁷ ; en 1956, le nombre de cinémas barcelonais augmente pour atteindre un total de 148 salles, tandis que la capitale madrilène parvient presque à l'égaliser en disposant de 146 salles actives sur l'ensemble de son territoire urbain¹⁰⁸. Alors que les capitales provinciales du reste du territoire disposent en moyenne de 12,7 salles en 1946 et de 14,9 cinémas en 1956, les deux métropoles se distinguent nettement par la densité de leurs infrastructures. Les capitales subissent alors un traitement différencié de la part des autorités administratives, qui sont contraintes de développer un réseau d'inspection particulièrement vaste sur ces deux territoires. Les publics et les acteurs de la vie cinématographique madrilène et barcelonaise sont observés et surveillés comme dans les autres provinces, mais la documentation produite à leur sujet est particulièrement volumineuse. Un fonds d'archives disponible à l'AGA est ainsi entièrement consacré aux spectacles et aux activités de divertissement de Madrid¹⁰⁹. Le fait que les rapports madrilènes ou barcelonais n'apparaissent dans aucun dossier de censure s'explique sans doute d'une part par cette séparation administrative et, d'autre part, par la difficulté des fonctionnaires à sélectionner un unique document capable de synthétiser et d'illustrer les multiples accueils d'un film diffusé au même moment dans plusieurs cinémas de ces métropoles.

Chacun de ces rapports illustre aux yeux de l'administration centrale la réception cinématographique de leur province. En réalité, ils rendent compte majoritairement de la réception cinématographique d'un film diffusé exclusivement dans la capitale provinciale. Cela s'explique en partie par la faiblesse du nombre de cinémas dans les zones rurales et le rythme moins intense des projections cinématographiques en dehors de la capitale. En moyenne, un à deux films seulement sont diffusés par semaine dans les municipalités disposant d'un lieu de projection - généralement le dimanche – confirmant ainsi le caractère essentiellement urbain du cinéma en Espagne¹¹⁰. De ce fait, pour mener leurs enquêtes, les autorités privilégient les salles les plus dynamiques qui se situent dans les capitales provinciales. Ces rapports constituent ainsi des sortes d'études de cas fondées sur une salle témoin de la capitale provinciale.

Incomplet, ce corpus reconstitué n'est qu'une mince lucarne portant sur un champ documentaire en réalité bien plus vaste, qui se dérobe malheureusement au regard du chercheur.

107 Statistiques provenant d'un rapport produit par le Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1946 (AGA, (6)22.014 caja 209 TOP. 35 18.501-20.305, 1946)

108 CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español (1955-1956)*, Madrid, SNE, 1956, p. 522-523

109 Consulter la série AGA, (6)104

110 MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 88

Cependant, le travail sélectif des fonctionnaires de la DGCT révèle des attitudes et des comportements administratifs qui se trouvent au cœur même de la problématique de cette thèse. En outre, même fragmentaire, cette vision du contrôle des publics de cinéma nous offre un témoignage rare de l'atmosphère cinématographique d'une époque, en posant son regard aussi bien sur l'écran que sur les occupants des salles obscures. En étudiant le discours des observateurs tapis dans l'obscurité des salles, l'historien a l'opportunité de reconstituer des bribes de conversation, des rires, des applaudissements, des déceptions ou des émerveillements exprimés par les spectateurs, témoignages sensibles d'une réalité souvent insaisissable. La tentation est grande de présumer que ces réactions illustrent de façon unilatérale la réception d'un même film. C'est pourtant avec précaution qu'il faut aborder ces sources. En effet, leur rédaction et leur constitution soulèvent de nombreux questionnements méthodologiques.

1.2 – Obstacles méthodologiques

1.2.1 - Quel mode opératoire ?

Le premier obstacle à l'étude de ces sources réside dans la difficulté à établir précisément le mode opératoire employé par les observateurs. La circulaire qui impose la surveillance des publics aux délégations provinciales est brève, laissant aux délégués le soin de la mettre en application localement. La seule consigne fournie par la DGCT consiste en un formulaire préétabli auquel les informateurs doivent se conformer pour rédiger leurs rapports :

- « a) Acceptation ou rejet dont le film a été l'objet de la part du public.
- b) Raisons de type technique, artistique, narratif¹¹¹, etc. qui ont pu donner lieu à de telles réactions.
- c) Au près de quels noyaux de spectateurs et sous quelles formes se sont-elles produites ?
- d) Jugement propre.
- e) Critiques au sein de la presse¹¹². »

Les services cinématographiques centraux exigent ainsi de leurs relais provinciaux qu'ils hiérarchisent leur réponse et détaillent les éléments qu'ils observent. Les questions demeurent ouvertes, permettant aux auteurs de répondre relativement librement selon la nature de leurs observations. Si les auteurs ne donnent pas d'informations explicites sur leur mode opératoire, on peut tout de même le deviner au détour de certaines formulations. 56,9 % des rapports font ainsi allusion à la façon dont ils collectent leurs données. Parmi ce groupe de documents, 66,2 % des rapporteurs semblent établir leurs analyses grâce à l'observation des réactions manifestes des

¹¹¹ Ce qualificatif désigne l'ensemble des éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et du développement de l'intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme, cohérence de l'action ou encore caractérisation des personnages.

¹¹² AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n°2481, 30 novembre 1946

spectateurs (corpus 1), et 55,4 % d'entre eux se fondent sur l'écoute des publics (corpus 2)¹¹³. L'analyse lexicographique du corpus 1 a permis de déterminer les éléments sur lesquels les observateurs établissent leurs conclusions (Tableau 1).

Réactions mentionnées	Nombre de rapports	Parts de rapports (%)
Manifestations généralistes des publics (<i>reacción, manifestación, exteriorización</i>)	95	35,2
Présence ou absence d'applaudissements	67	24,8
Intérêt	64	23,7
Satisfaction	59	21,9
Emotions	46	17
Déception	15	5,6
Fatigue et ennui	14	5,2
Ennui	12	4,4
Surprise	10	3,7
Rires	8	3

Nombre de rapports évoquant l'observation des publics : 270

Tableau 1 : Réactions observées chez les spectateurs par les auteurs des rapports entre 1946 et 1960 (Corpus 1)

On constate ainsi que les auteurs des rapports provinciaux tentent de relever les manifestations gestuelles et certaines attitudes des spectateurs. Ils évoquent ainsi des « signes » ou des « marques » d'intérêt, de satisfaction, d'applaudissements, de déception, d'ennui, de surprise ou de rire dans l'assistance. Cependant, ces descriptions sont vagues : mis à part les phénomènes d'applaudissements et de rires ou quelques références concrètes à des sifflements bruyants émis dans la salle, les réactions qu'ils identifient et décrivent restent abstraites. Quels sont en effet ces « signes » qui leur permettent de conclure concrètement à l'intérêt, la satisfaction, l'émotion ou à la déception des spectateurs ? En outre, 35,2% des rapports du corpus 1 fondent leurs observations sur des « réactions », des « manifestations » ou des « extériorisations » de spectateurs, en restant très évasifs sur leur nature spécifique. Le recours fréquent au mot *reacción* et à ses dérivés¹¹⁴ s'explique évidemment par les consignes des volets b) et c) du questionnaire fourni par la DGCT, qui demandent aux rapporteurs de décrire les diverses « réactions » qu'un film a pu susciter dans la salle. Les réactions ou manifestations des spectateurs sont alors qualifiées de façon assez neutre, en étant « favorables » (dans 8,1 % des cas) ou « défavorables » (dans 3,1 % des cas) au film. Le reste du temps, les termes *reacción* ou *manifestación* sont seulement associés aux mots « publics » ou « spectateurs », sans être plus décrits en avant par les commentateurs (23,3 % des cas).

¹¹³ Plus précisément, on constate que dans 138 rapports de notre corpus, les auteurs se fondent essentiellement sur l'écoute des conversations des spectateurs à la sortie des salles ; 182 se fondent sur l'observation des réactions des spectateurs ; et dans 88 rapports, les auteurs ont à la fois recours à l'écoute des conversations spectatorielles et à l'observation de leurs réactions pour établir leurs rapports.

¹¹⁴ Pour réaliser cette analyse lexicométrique, je me suis intéressée à la redondance des traces lexicales du terme *reacción* et de ses dérivés (*reacciones, reaccionar, reaccionad@, reaccionad@s*) ainsi que de ses synonymes (champs lexicaux autour des termes *manifestación* et *exteriorización* lorsqu'ils étaient associés aux publics de cinéma).

Quant à l'écoute des conversations et des débats entre les spectateurs, elle demeure aussi approximative que l'observation des réactions spectatoriennes. En étudiant le champ lexical lié à l'écoute dans le corpus 2, on constate que les auteurs fondent leurs analyses sur des « commentaires » (35,4%), des éloges (42,9%), des « opinions » (23,5 %) ou bien même des « impressions » (4,9%) émanant des publics (Tableau 2). Ils les récoltent en flânant à la sortie des salles pour capter des conversations entre les spectateurs au détour d'un couloir¹¹⁵ ou devant des salles, en fin de séance. La nature approximative et allusive de ces informations pose problème pour l'exploitation de ces documents, car c'est sur ces éléments établis de façon incertaine que les observateurs justifient leur analyse des publics et jaugent la réception générale d'un film. Même si l'administration centrale tente de guider leurs réponses autour d'un questionnaire normé, la nature des informations livrées est problématique. Les auteurs ne vont pas à la rencontre directe des publics et ne se livrent pas à une véritable analyse sociologique, fondée sur des entretiens individualisés. Ils sont contraints de se fondre dans l'assistance, en épiant et en écoutant les publics. Leur collecte d'informations est donc particulièrement aléatoire, biaisant ainsi les représentations qu'ils donnent de la réception cinématographique.

Mots et dérivés lexicaux présents dans les rapports	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
<i>Elogio(s)</i> (éloge.s)	97	42,9
<i>Comentario(s)</i> (commentaire.s)	80	35,4
<i>Opinion(es)</i> (opinion.s)	53	23,5
<i>Crítica(s)</i> (critique.s)	41	18,1
<i>Impresion(es)</i> (impression.s)	11	4,9

Nombre total de rapports se fondant sur l'écoute des spectateurs : 226

Tableau 2 : Éléments sur lesquels les observateurs fondent leur écoute entre 1946 et 1960 (Corpus 2)

Certains auteurs font part d'ailleurs de leur difficulté à synthétiser les différents accueils faits à un même film. Le rapporteur de la délégation de Grenade évoque ainsi le fait que le film *Fuenteovejuna* de Antonio Róman a suscité tant de commentaires qu'il lui est « extrêmement difficile de donner une vision d'ensemble¹¹⁶ » de son accueil. Il en va de même pour la délégation de Cáceres qui relève qu'il n'est « pas si facile d'expliquer ce qui a plu dans la réalisation des personnages principaux¹¹⁷ » du film *La duquesa de Benamejí*. Pour pallier ce genre de difficultés,

115 C'est ce que révèle l'auteur du rapport de la province de Vizcaya lorsqu'il évoque la réaction des publics après avoir vu *Reina Santa* en avril 1947 : « ils étaient nombreux à affirmer dans les couloirs que le film comptait parmi les meilleures des productions espagnoles » (“eran muchos los que al calor de la primera impresión, afirmaban en los pasillos que era entre las películas española”, AGA, (3) 121.002 36/04682, rapport de la délégation de Vizcaya, Bilbao, le 21 avril 1947)

116 AGA, (3) 121.002 36/4224, « Fuenteovejuna », rapport de la délégation provinciale de Grenade, le 30 octobre 1947

117 AGA, (3) 121.002 36/4709, « La duquesa de Benamejí », rapport de la délégation provinciale de Cáceres, le 19 décembre 1949

l'auteur des rapports d'Alicante modifie son mode opératoire. Lors de la sortie de sur la réception de *Don Quijote de la Mancha* (1947), il procède cette fois à des entretiens directs afin d'illustrer la réception différenciée du film par l'assistance. Il retranscrit l'avis de « deux spectateurs de formation très différente : le premier est un écrivain, le second un homme habitué au cinéma, mais influencé par son mercantilisme¹¹⁸ ». Cette approche est unique dans le corpus. Néanmoins elle révèle le principal biais que comportent ces documents : l'impossibilité d'identifier convenablement la nature de la réception dans les salles, en raison de l'irréductible pluralité des avis qu'un même film peut susciter.

En outre, la nature ouverte des questions proposées par la circulaire autorise une certaine liberté de réponse qui se traduit par une forte disparité informative entre les rapports. En effet, un certain nombre de documents se contentent de répondre de façon extrêmement lacunaire aux exigences centrales, tandis que dans d'autres délégations, l'heure est aux détails. En moyenne, les rapports – qui doivent être synthétiques – sont composés de 338 mots. Cependant, un écart significatif existe entre certaines délégations. La délégation de León produit ainsi des rapports de plus d'un millier de mots (1413 mots en moyenne), alors que celle de Logroño n'en rédige qu'à hauteur d'une centaine (113 mots en moyenne). Rappelons que le questionnaire invite les auteurs à s'exprimer indépendamment sur ce qu'ils ont pensé des films espagnols dans un volet intitulé « Jugement propre ». En comparant le nombre de mots rédigés pour chacun de ses volets, on constate que dans une dizaine de délégations¹¹⁹ la place accordée au discours réceptif de l'auteur est plus importante que celle dédiée aux publics. Cependant, il ne faudrait pas se méprendre et faire de ces cas de figure la tendance dominante du corpus. D'une manière générale, les réponses consacrées à la réception des publics occupent un espace légèrement supérieur à celui de l'avis des auteurs des rapports, à hauteur d'une vingtaine de mots en moyenne. La répartition textuelle de ces deux discours est ainsi relativement équilibrée¹²⁰.

Néanmoins, une autre difficulté s'ajoute lorsqu'il s'agit d'étudier ces deux discours présents dans les rapports. L'ensemble du personnel provincial ne respecte pas scrupuleusement le questionnaire établi par les services centraux, ce qui empêche parfois le chercheur de discerner l'avis propre à la délégation de celui des publics. Ces rapports, que j'ai qualifié de « confondus » occupent cependant une part extrêmement réduite du corpus global (5,4 % des rapports, Figure 3). D'autres se contentent d'exprimer seulement le ressenti des publics, en occultant l'avis de la

118 “Existe una sugerencia entre las mucha que harían interminables estas notas la cual hemos querido recoger porque coinciden en ella dos espectadores de formación muy diferente. El primero es un escritor, el segundo un hombre habituado al cine pero influido por su mercantilismo. (AGA, (3) 121.002 36/04693, rapport de la délégation d'Alicante, non daté)

119 Il s'agit des délégations d'Avila, Alicante, Badajoz, Castellon-de-la-Plana, Huesca, Ján, León, Málaga et Salamanca.

120 Les résultats détaillés se trouvent en annexe, dans le volume 2, Tableau 5 « Répartition du nombre moyen de mots selon les volets du questionnaire selon les provinces (1946-1960) », p. 805

délégation provinciale. L'observateur y affirme à plusieurs reprises que le discours qu'il présente est celui du public. Cependant, rien n'exclut que son propre discours réceptif puisse se mêler au compte rendu qu'il donne de l'accueil des films par les publics. L'absence d'un espace spécialement dédié à sa propre critique des films ne permet pas de comparer le discours réceptif de l'auteur à celui qu'il semble attribuer aux publics de cinéma. Il faut donc prendre en compte le fait qu'il n'existe aucune possibilité de comparer son propre discours réceptif à celui qu'il donne des publics dans 3,7 % des rapports de ce corpus. D'autres documents ne font pas apparaître dans le détail les différents volets du formulaire initial, mais leur constitution suit toujours la même ligne directrice, en répondant aux critères suivants : l'accueil ou l'acceptation du film par le public, les caractéristiques techniques et artistiques de l'œuvre, et enfin, l'évaluation de la qualité du film par la délégation provinciale elle-même. Il s'agit des « rapports mixtes ». Même s'ils sont moins complets que les rapports dits « hiérarchisés » qui respectent scrupuleusement les différents volets des formulaires, ils offrent un aperçu de la réception cinématographique des spectateurs indépendamment de l'avis des délégations.

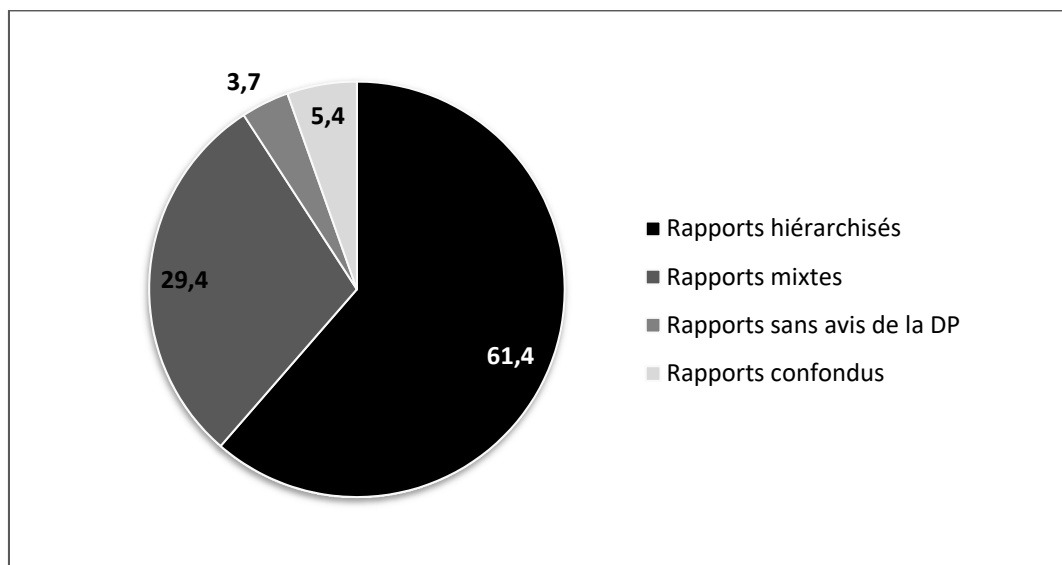


Figure 3: Répartition du type de rapports au sein du corpus entre 1946 et 1960 (%)

Le fait que l'administration centrale demande l'avis du personnel provincial permet dans une certaine mesure de distinguer sa propre réception de celle du public. Cependant, on constate que dans près de la moitié des rapports, le discours réceptif des délégués se fait en réalité l'écho de l'accueil par les publics¹²¹. La représentation que donnent ces observateurs des spectateurs, de l'atmosphère dans les salles et de la nature de la réception cinématographique en province est ainsi problématique à plusieurs égards. L'absence d'une véritable méthodologie d'enquête, le recours à

¹²¹ Cette question sera abordée dans un prochain chapitre (Chapitre 2).

des approximations et à des impressions pour établir des observations, les difficultés à retranscrire la multiplicité des modes de réception entrevus au cours des séances ou encore la disparité des informations contenues dans les rapports selon les délégations sont autant de lacunes qui compliquent l'interprétation de ces sources. La fiabilité de ces documents interpelle nécessairement le chercheur et le questionne quant à leur exploitation dans une perspective historique.

Il existe en effet un certain désaccord sur la valeur de ces sources en tant qu'indicateur scientifique de l'opinion et de la réception cinématographique. Ce type de rapports a existé sous des formes similaires dans d'autres régimes autoritaires européens. En Allemagne nazie par exemple, les réactions des publics lors de la projection de films de divertissement nationaux ont elles aussi été scrutées puis couchées sur le papier par des informateurs de la SD¹²². Ces rapports, qui avaient vocation à renseigner les hauts dignitaires nazis sur tous les aspects de la vie quotidienne allemande, ont fait l'objet de nombreuses études. Hans Boberach¹²³ considère ainsi que ces sources constituent des indicateurs relativement fiables de la nature de l'opinion publique : les services du SD avaient reçu pour consigne de ne rien cacher des moindres signes de mécontentements émanant des populations. Goebbels semble même avoir accueilli ces rapports comme une source de renseignement plus objective que ceux fournis par les agences locales du Parti¹²⁴. Après Stalingrad, cependant, les rapports ont cessé de faire une lecture agréable de la politique du régime. Goebbels décide finalement d'en limiter leur circulation, car ils sont jugés trop « défaitistes ». Pour Hans Boberach, le rejet de ces rapports parce qu'ils ne livrent pas la représentation d'une réalité convenant au pouvoir, constitue la preuve de l'authenticité et de la véracité de leurs contenus. Malgré cette spécificité, de nombreux historiens du régime nazi ont nuancé l'approche de Boberach en estimant que la nature des informations présentes dans ces rapports est fortement orientée. Pierre Ayçoberry signale leur manque de fiabilité en faisant le parallèle entre les rapports du SD et ceux des « rapports d'Allemagne » produits au même moment par des militants clandestins du Parti social-démocrate afin de les envoyer à leurs amis en exil. Alors que les rapports du SD semblent porter une attention importante aux manifestations de contestations populaires – ce qui leur vaut leur qualificatif de « défaitiste » par Goebbels – les « rapports d'Allemagne » présentent quant à eux une classe ouvrière passive, voire séduite par le régime. Alors que les consignes étaient les mêmes – tendre à une objectivité la plus totale possible – les comptes rendus de ces informateurs aboutissent à deux portraits antinomiques de la relation que la société allemande entretient avec le régime, et notamment ses productions cinématographiques.

122 Entre 1940 et 1943, la branche de renseignement de la SS rédige des rapports sur l'ensemble de la vie sociale, politique et culturelle allemande.

123 BOBERACH, H., *Meldungen aus dem Reich. Auswahl geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS 1939–1944*, Berlin, Neuwied, 1965

124 WELCH David, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983

Les rapports des délégations franquistes et leur contexte de production diffèrent en de nombreux points de ceux produits par les services de la SD. Néanmoins, le parallèle que réalise Pierre Ayçoberry démontre avec force la principale limite de ce type de sources : celle de l'exagération des informateurs, qui peuvent avoir tendance à noircir ou enjoliver la réalité. Il rappelle que « sous l'État répressif tous les écrits, conformistes aussi bien qu'opposants, étaient affectés d'un biais : les policiers voyaient partout des rebelles en puissance, et les résistants partout des peureux ou des complices¹²⁵ ». Ces sources descriptives, que Roger Chartier qualifierait « d'infidèles » puisqu'elles sont indirectes, peuvent ainsi générer des images produites et déformées par l'idéologie de l'observateur¹²⁶. Combinés à une démarche d'enquête qui ne repose pas sur des fondements empiriques, ces sources sont donc légitimement suspectées de livrer des informations que leurs auteurs considèrent représentatives de l'opinion publique, ou à l'inverse opportunes pour eux-mêmes. Les contenus sur les publics qu'ils fournissent à l'administration centrale peuvent en effet leur permettre de donner plus de poids à la propre opinion qu'ils se font d'un film, et influencer ainsi sur l'orientation cinématographique du régime.

L'historien doit alors prendre garde à « l'effet de source », bien connu des habitués des archives de renseignement. Si les informations fournies par les rapports peuvent influencer les décisions prises par les censeurs, rien n'indique ni ne confirme leur exactitude. Comme le fait judicieusement remarquer Sébastien Laurent :

« l'idée implicite que les documents cachés sont porteurs d'une forme de vérité radicale ou plus forte que d'autres, parce qu'ils sont précisément soustraits à la publicité, est souvent dangereuse, voire fausse. Autant que d'autres documents, si ce n'est plus qu'eux, ce type d'archives doit faire l'objet d'exigences critiques particulièrement rigoureuses¹²⁷ »

Rédigés à l'ombre du secret, ces rapports ne livrent pas du renseignement « brut » mais des informations passées à travers le prisme de ceux qui les rapportent. Comme le rappelle Peter Jackson, spécialiste de l'histoire du renseignement, le personnel constituant les services d'inspection cinématographique n'est pas neutre et n'échappe pas aux processus de politisation¹²⁸, en particulier au lendemain d'une guerre civile fondée sur de forts antagonismes politiques. En outre, le manque de personnel disponible sur le terrain et la non-rémunération des enquêteurs obligent le pouvoir à recruter des individus fidèles et dévoués au nouveau régime. Leur posture militante peut ainsi fortement influencer le regard qu'ils portent sur les productions nationales et leur

¹²⁵ AYÇOBERRY Pierre, *La société allemande sous le IIIe Reich : 1933-1945*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1998, p. 10

¹²⁶ CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris Editions du Seuil, 1989

¹²⁷ LAURENT Sébastien, « Faire l'histoire du renseignement », *Archives « secrètes », secrets d'archives ?*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 211-220, [en ligne] <https://books.openedition.org/editions-cnrs/1524?lang=fr> (consulté le 21/02/2019)

¹²⁸ Dans son étude qu'il consacre à l'étude des services de renseignement français, il met en évidence l'importance des facteurs psychologiques et politique chez les hommes du renseignement, et à la prégnance de certaines de leurs idées préconçues (JACKSON Peter, *France and the Nazi menace : intelligence and policy making, 1933-1939*, Oxford, Oxford University Press, 2000)

réception. Avant donc de se livrer à une quelconque interprétation de ces documents, il est nécessaire d'identifier les auteurs de ces rapports confidentiels.

1.2.2 – Les auteurs des rapports

* *Qui sont-ils ?*

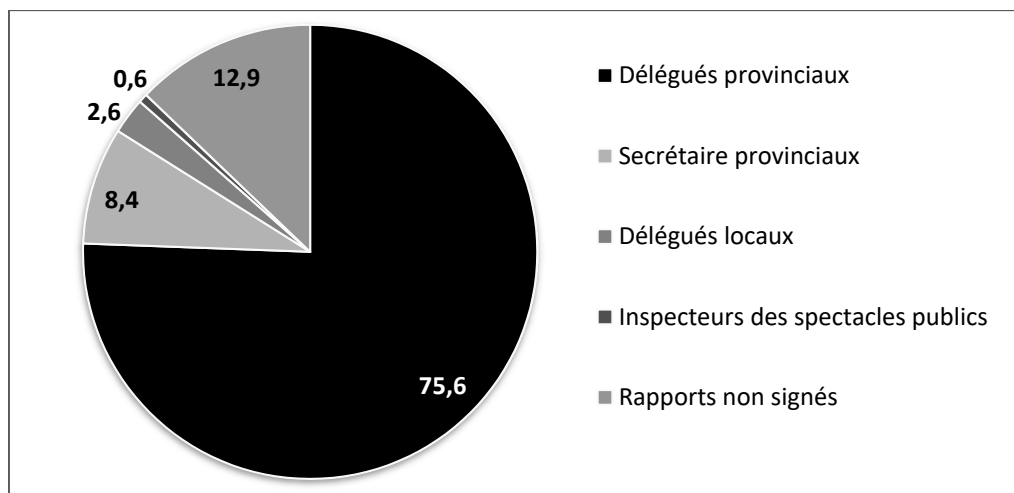


Figure 4 : Proportion des auteurs signant les rapports entre 1946 et 1960 (%)

L'une des principales difficultés de ces documents est qu'il est extrêmement difficile d'identifier précisément leurs auteurs. Si la majorité des rapports sont signés par le personnel provincial, dont 75,6 % par les délégués provinciaux et 8,4 % par leurs secrétaires, des éléments viennent mettre en doute leur paternité (Figure 4). Dans les archives provinciales de Cuenca, province située au sud-est de la communauté madrilène, on constate que certains rapports, signés officiellement de la main du délégué provincial, sont en réalité une copie conforme de rapports réalisés en amont par d'autres individus de la délégation : les inspecteurs des spectacles publics. Nommés par la DGCT grâce aux recommandations des délégués provinciaux, ces hommes sont chargés à partir de 1944 d'observer et de rapporter les faits marquants de la vie culturelle dans leur zone d'inspection. Leurs attributions s'étendent à tous les aspects de la vie culturelle provinciale : le cinéma, le théâtre, les bals ainsi qu'à l'ensemble des représentations au sein de structures non spécifiquement dédiées aux spectacles (bars, restaurants, églises, etc.)¹²⁹. Le délégué de Cuenca ne semble pas être le seul à confier cette tâche d'observation à d'autres individus. Sur l'ensemble du corpus documentaire, on trouve une dizaine de rapports (soit 0,6 % du corpus total) signés de la

129 DIAZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo : la Vicesecretaria de Educación Popular (1941-1945), dans *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos*, n°22, 2008, p. 316-333

main d'inspecteurs¹³⁰. Une partie réduite est également signée par des délégués locaux, les représentants à l'échelle d'une commune du délégué provincial. Leurs fonctions d'inspection sont plus étendues que celles des inspecteurs. Les délégués locaux sont responsables du contrôle cinématographique et artistique, mais ils doivent également s'intéresser au domaine de la presse (ils vérifient que des revues clandestines ne circulent pas au sein des kiosques, que les librairies ne vendent pas d'ouvrages interdits) ainsi que dans le domaine du tourisme en s'assurant que les hôteliers de leur localité respectent bien les normes d'hébergement. Sur l'ensemble des rapports réunis, seule la délégation de Cadix révèle explicitement qu'il lui arrive de déléguer la rédaction de ces documents à son délégué local de Jerez de la Frontera (66,2 % des rapports de la province sont signés par le délégué local).

Ainsi, dans quelques rares cas, on peut prouver que les délégués provinciaux confient à d'autres individus la responsabilité d'examiner les publics. D'autres éléments viennent renforcer l'idée que les délégués provinciaux ne seraient pas les véritables auteurs des rapports. Dans certains d'entre eux, on signale la présence de représentants de l'autorité franquiste lors de la séance, et notamment celle du délégué et du secrétaire provincial. Le simple fait que cela soit mentionné suggère que leur présence lors de la séance est suffisamment exceptionnelle pour être signalée. Néanmoins, il faut préciser que certaines provinces n'ont nommé un personnel inspecteur qu'à partir des années cinquante seulement, et que certains délégués assurent avoir mené la direction du service d'inspection avec leurs secrétaires depuis leur intégration au service, au début des années quarante. De même, lorsqu'un personnel inspecteur est nommé, les délégués sont nombreux à se plaindre de la négligence des inspecteurs des spectacles publics. Il est probable que certains délégués soient contraints de réaliser certaines de leurs tâches, telles que la surveillance des publics. Il semble donc impossible d'apposer un modèle de fonctionnement unique sur ces services.

Cette caractéristique complique ainsi fortement l'identification des véritables auteurs des rapports du corpus. L'unique moyen de s'assurer de leur identité serait de consulter les 37 centres d'archives provinciales concernées, afin de trouver d'éventuels rapports originaux écrits en amont, pour pouvoir ensuite les comparer à ceux reçus par la DGCT. La tâche serait ainsi titanesque. J'ai plutôt fait le choix de dresser la liste de l'ensemble du personnel potentiellement affecté au contrôle culturel de chacune des 37 provinces concernées. Pour cela, il a fallu se repérer au sein du « maquis des archives franquistes¹³¹ », tâche ardue et chronophage à laquelle tout chercheur de cette période est inévitablement confronté.

130 Ils proviennent des provinces de Málaga (un rapport), d'Oviedo (huit rapports), de Séville (un rapport) et de la ville de Jerez de la Frontera pour la province de Cadix (un rapport).

131 NUQ Amélie, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, [en ligne] www.histoire-politique.fr

*** Étudier le personnel franquiste : obstacles et difficultés**

En effet, malgré la loi de mémoire historique qui entendait offrir une plus grande accessibilité aux fonds d'archives propres à la guerre civile et au franquisme, les efforts d'organisation des archives demeurent encore bien insuffisants. Une part importante de la documentation produite par le régime franquiste est conservée à l'AGA, qui se trouve submergée par la production administrative des différents ministères espagnols. L'insuffisance des moyens financiers et le manque de personnel spécialisé au sein de l'institution, dénoncée par de nombreux acteurs¹³², ont donné lieu à une classification erratique. Une partie non négligeable de la documentation franquiste est ainsi mal cataloguée, fragmentaire, dispersée, voire non localisable, si bien que lorsqu'on évoque la documentation franquiste, les chercheurs parlent de « chaos documentaire¹³³ ». J'ai ainsi pu à plusieurs occasions me confronter aux obstacles provoqués par le classement incomplet et aléatoire des archives de l'AGA. Des fonds pourtant répertoriés dans un inventaire n'ont pu être localisés qu'au bout de plusieurs jours, et un carton est demeuré introuvable¹³⁴. Ce dysfonctionnement traduit le manque de moyens structurels des services d'archives, et questionne la volonté politique des gouvernements successifs à faire la lumière sur le passé récent – et encore brûlant – de l'Espagne. Il n'existe à ce jour aucun inventaire détaillant l'état des archives relatives au franquisme, éparpillées au demeurant sur l'ensemble du territoire national. En effet, chaque province dispose d'un centre d'archive historique, qui regroupe la documentation produite au niveau provincial par le gouvernement franquiste. Leur classification n'est cependant pas uniformisée à l'échelle nationale, et les fonds dont chaque centre dispose sont particulièrement inégaux. Si, contrairement à ce qui a pu se produire en Allemagne dans les années 1980, aucune destruction massive d'archives n'a été relevée, certains fonds demeurent tout de même encore introuvables. Ces conditions de conservation et d'accessibilité peuvent avoir des effets considérables sur le travail des chercheurs, et les obligent à travailler sur des sources fragmentaires.

En outre, lorsqu'il s'agit d'étudier spécifiquement les individus qui ont œuvré quotidiennement à la grande machine administrative du régime, le chercheur se heurte à la loi sur le patrimoine historique espagnol. Cette dernière prévoit en effet un délai de consultation de cinquante

132 En juin 2015, la plateforme « Commission pour la vérité », composée de différentes associations d'archivistes telles que la Fondation 1^{er} Mai, l'Association nationale des archivistes, bibliothécaires, archéologues et documentalistes (ANABAD) ou encore la Fondation Francisco Largo Caballero, ont dénoncé publiquement le manque de moyens financiers des services d'archives, qui freine l'accès des citoyens à la documentation qu'ils conservent, menaçant ainsi le fonctionnement démocratique de l'Espagne.

133 NUQ Amélie, *Op. Cit.*, 2016, p. 3

134 Il s'agit des fonds consacrés au personnel du ministère de l'Information et du Tourisme (AGA, Cultura, (03)034.000 Fichero del Ministerio de Cultura. Expedientes Personales).

ans si les archives contiennent des données à caractère personnel¹³⁵. Autrement dit, l'ensemble de la documentation sur le personnel franquiste des années 1960 n'est pas encore accessible. Les informations sur les fonctionnaires travaillant durant les années quarante et cinquante ne devraient donc pas être concernées par cette loi et être accessibles au chercheur ou au citoyen. Néanmoins, de nombreux fonctionnaires recrutés sous le premier franquisme ont continué à travailler durant les années soixante. Ainsi, les dossiers sur les fonctionnaires du MIT auxquels j'ai pu accéder ont préalablement été ouverts par les archivistes de l'AGA, afin de vérifier que des documents comportant des données à caractère personnel sur des individus œuvrant dans les années soixante ne filtrent pas. On m'a clairement signifié qu'on ne me signalerait pas le fait que des documents aient pu être retirés des dossiers qu'on m'autorisait à consulter. S'il est parfaitement compréhensif qu'un archiviste ne puisse transmettre des documents soumis à la loi sur le patrimoine historique espagnol, le choix de ne pas signaler leur retrait des dossiers est pour le moins contestable. Cette décision idéologique est à mettre en lien avec la mémoire encore extrêmement conflictuelle qui entoure le régime franquiste et le souvenir de la dictature. Dans ce contexte, l'accès aux archives joue un rôle crucial puisque, comme le rappelle Amélie Nuq, il constitue « la condition de l'établissement de la vérité historique et de la réhabilitation de la mémoire des victimes¹³⁶ » du franquisme. Force est de constater que, malgré de notables tentatives de réorganisation et de classement, de nouveaux efforts doivent encore être fournis pour que les chercheurs comme les citoyens puissent accéder en toute transparence à cette documentation, et tourner ainsi la page de la dictature.

À partir de la consultation des archives de l'AGA, j'ai tout de même pu établir la liste du personnel des différentes délégations ministérielles en province. J'ai étudié pour cela les fiches de salaires produites par le ministère de l'Information et du Tourisme en 1952 et 1957, qui permettent de reconstituer les équipes provinciales des différentes délégations sur le territoire espagnol¹³⁷. Obtenir des informations personnelles sur ces individus s'est révélée cependant délicat. Le délai de cinquante ans imposé par la loi espagnole n'est pas le seul obstacle en cause. Il m'a été impossible de localiser un éventuel fonds réunissant les dossiers personnels des fonctionnaires travaillant au sein des délégations provinciales. Les informations que j'ai pu réunir sur les différents individus affiliés au contrôle cinématographique, et plus particulièrement à la surveillance des salles de cinéma en province, proviennent de chemins détournés et mobilisent des fonds variés.

L'ensemble des informations collectées a néanmoins été intégré dans une table de données afin d'esquisser le profil sociologique¹³⁸ des potentiels auteurs des rapports. Cette table intègre

135 « Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español », *BOE*, n° 155, le 29 juin 1985, p. 20342-20352

136 NUQ Amélie, *Op. Cit.*, 2016, p. 2

137 AGA, Cultura, (3)49.002 caja 9044 T0P 22/43, « Delegaciones Provinciales » (1952); AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14941 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales » (1957)

138 En vertu de l'inégalité des informations récoltées, ce travail ne prétend pas réaliser la prosopographie du personnel des 37 délégations provinciales représentées dans ce corpus. En raison de la dispersion des nombreux centres

uniquement le personnel exerçant dans la capitale de chacune des provinces, puisque les rapports étudiés ne portent que sur les salles de cinéma de ces villes¹³⁹. Les inspecteurs des spectacles publics affectés aux communes alentours ont donc été exclus. Ainsi, pour chacune des 37 provinces émettant des rapports entre 1946 et 1960, une petite poignée d'acteurs du contrôle cinématographique a été retenue : les délégués et les secrétaires provinciaux qui disposent *de facto* du permis d'inspecteurs des spectacles publics et qui signent la majorité des rapports ; les inspecteurs des spectacles publics en chef, dont la fonction créée à partir de 1952¹⁴⁰ est de coordonner l'ensemble des services d'inspection ; et enfin, les inspecteurs à titre honorifique affectés à la surveillance culturelle de chaque capitale provinciale¹⁴¹.

* *Les Délégués provinciaux*

Pour retracer la carrière administrative des 42 délégués provinciaux identifiés, il a d'abord fallu consulter le *Boletín Oficial de Estado* (BOE), le journal officiel publiant mensuellement l'ensemble des lois et des dispositions prises par le régime, y compris les nominations et les évolutions de carrière des fonctionnaires franquistes. J'ai également consulté les principaux périodiques de la période : leur numérisation a permis de mener une recherche fine par mots clés, et d'obtenir des informations complémentaires sur l'action des délégués provinciaux dans la vie publique¹⁴². Il a alors été possible pour une partie des individus identifiés d'obtenir des informations sur leur carrière avant que n'éclate la guerre civile. Certains ont appartenu ou continué d'appartenir à d'autres corps de la fonction publique, notamment à celui de l'éducation nationale ou de l'enseignement supérieur.

J'ai également pu récolter des informations à caractère personnel en consultant leur dossier d'épuration instruit à la fin de la Guerre civile. En effet, en février 1939, le régime met en place un véritable système d'épuration de son administration publique afin d'exclure et de sanctionner les fonctionnaires ayant soutenu la république. La loi du 10 février 1939 fixe les normes de l'épuration : tous les fonctionnaires encore en activité doivent présenter une déclaration jurée

d'archives, il faudrait plus de deux mains ou bien plus de temps que celui octroyé à la réalisation d'une thèse de doctorat pour mener à bien cette enquête. C'est pourquoi seule la dernière partie de ce travail mise sur une analyse macro et microhistorique, en étudiant spécifiquement le groupe inspecteur d'une seule province : Cuenca (cf Partie III, Chapitres 7 et 9)

139 À l'exception de la province de Cadix, qui communique parfois des rapports portant sur la réception cinématographique d'une autre commune : Jerez de la Frontera. Tous les autres rapports de ce corpus mentionnent explicitement la date des séances ainsi que le lieu de projection, qui se situent dans la capitale de chacune des provinces concernées.

140 Une lettre de la DGCT envoyée au délégué de Cuenca le 30 mars 1952 évoque la création du poste d'inspecteur en chef, chargé de coordonner le service d'inspection à l'échelle de la province (AGA, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, dossier « Cuenca 1952 1 »)

141 La liste du personnel provincial se situe en annexe.

142 J'ai consulté la bibliothèque numérique du journal conservateur et monarchiste *ABC*, édition nationale de poids durant la période franquiste. Elle regroupe les éditions de *ABC Madrid*, *ABC Sevilla*, *ABC Córdoba* ainsi que celle de *Blanco y Negro*, publiées entre 1891 et 2019.

devant les préfetures. Ils sont contraints d'y indiquer leur état civil, le corps auquel ils appartiennent, leur catégorie administrative, leur position et leur action durant le soulèvement du 18 juillet 1936, les éventuels partis politiques ou syndicats auxquels ils ont été affiliés, etc.

Une autre part des délégués identifiés sont également journalistes. Les journalistes, bien que n'appartenant pas à l'administration publique, ont eux aussi subi une forte épuration. Comme le rappelle Justino Sinova, sous le franquisme, « le journalisme est conçu comme une activité au service de l'État ; le journal comme un instrument d'action politique ; et le journaliste comme un travailleur en plus de l'Administration, bien que son salaire lui soit versé par une entreprise privée¹⁴³ ». Les journalistes ont l'obligation de figurer sur le Registre Officiel des Journalistes¹⁴⁴ (ROP) pour pouvoir détenir une carte de presse. Ils doivent pour cela fournir la même déclaration jurée que celle demandée aux fonctionnaires espagnols. Les fonds du ROP, disponibles à l'AGA¹⁴⁵, ont ainsi pu fournir des informations à caractère personnel sur quelques délégués provinciaux.

Les délégués provinciaux signent plus de 75 % des rapports collectés pour cette étude. **41 délégués** ont ainsi pu être identifiés comme étant les potentiels auteurs des rapports. Même s'ils semblent régulièrement confier leur rédaction à d'autres membres de la délégation, on ne peut exclure le fait qu'ils puissent eux-mêmes les rédiger. Cette hypothèse n'a malheureusement pas pu être infirmée ou confirmée grâce à la collecte de témoignages. Il faut effectivement noter qu'une dizaine de délégués sont nés entre 1900 et 1909, et plus de la moitié (22 délégués) entre 1910 et 1919. Le nombre de témoins encore en vie est ainsi extrêmement réduit et mes sollicitations à leur endroit sont restées lettre morte.

La majorité des délégués provinciaux en fonction jusque dans les années cinquante ont été affectés à une province au début des années quarante. Une vague de nomination a lieu entre 1942 et 1944. En 1943, le Vice-secrétariat d'Éducation Populaire ouvre un concours à destination de tous les délégués provinciaux déjà en place. L'examen est également ouvert à d'autres candidats réunissant les deux conditions suivantes : être militant aux FET y de las JONS et être titulaire d'un diplôme d'études supérieures ou du statut de *profesor mercantil*¹⁴⁶. Le règlement du concours prévoit de réserver préférentiellement 20 % des places aux militaires de la *Vieja Guardia* de la FET y de las JONS, un organisme paramilitaire d'extrême droite qui a soutenu le coup d'État franquiste. 5 % des places sont également destinés aux diplômés de l'École Officielle de Journalisme (EOP). Le concours vise à sélectionner une cinquantaine de candidats. Ils effectuent ensuite trois mois de formation afin de s'initier « aux complexes et importantes fonctions confiées aux délégués

143 SINOVA Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989

144 *Registro Oficial de Periodista* (ROP)

145 AGA, (09) 009.001.002, *Registro Oficial de Periodista*

146 Il s'agit d'un des plus hauts diplômes octroyés par les écoles de commerce, qui consiste en six années d'étude après l'obtention du baccalauréat (Décret royal du 31 août 1922, *Colección legislativa de Instrucción Pública*, año de 1923, p. 285)

provinciaux du Vice-secrétariat d'Éducation populaire¹⁴⁷ ». Durant cette formation, les futurs délégués provinciaux étudient, entre autres, la psychologie des foules, les phénomènes de rumeur ainsi que l'organisation des services de propagande à travers différents moyens d'expression (la presse, la littérature, la radio, le cinéma et le théâtre)¹⁴⁸. La nature de leur formation est claire : elle vise à construire un appareil de propagande efficace au service de l'idéologie du régime, à travers l'action de relais provinciaux qualifiés.

Néanmoins, une partie des délégués provinciaux qui prennent leurs fonctions au cours des années quarante ont été nommés sur le principe de la « libre désignation ». Il consiste en la possibilité pour l'État d'affecter librement des individus à de hautes fonctions publiques, s'ils sont jugés « aptes et de confiance¹⁴⁹ ». Autrement dit, le concours ne constitue pas l'unique mode de recrutement des délégués provinciaux. Sur les 41 individus étudiés, 17 ont été désignés librement par le régime. En effet, lors de la création en 1951 du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme qui succède au sous-secrétariat d'Éducation Populaire, de nouveaux concours voient le jour. Ils sont obligatoires pour les délégués provinciaux ayant été nommés librement par le pouvoir. Ainsi, en 1953 puis en 1955, 17 délégués¹⁵⁰ affectés aux délégations d'Éducation Populaire dans les années quarante sont contraints de candidater et de valider le concours pour conserver leur statut de délégué provincial. Ils obtiennent ainsi officiellement le grade de chef d'administration, haut poste de la fonction publique.

Le procédé de libre-désignation permet de placer à la tête de ces délégations des personnes œuvrant pleinement à la construction du *Nuevo Estado*. Le régime décide de confier à des individus de « confiance » la gestion de ses intérêts politiques et administratifs à l'échelle locale. Personnel moins visible de la dictature, ces hommes constituent pourtant les relais politico-administratifs du régime, sur lequel les ministères se reposent pour consolider le régime et tenter d'imposer à la société espagnole les valeurs franquistes. Les délégations provinciales d'Éducation Populaire jouent un rôle crucial dans l'appareil idéologique du régime, car ce sont elles qui exercent la répression culturelle sur l'ensemble du territoire. Il n'est donc pas surprenant que l'appartenance politique des candidats soit primordiale pour atteindre cette haute fonction. Neuf sont déjà affiliés à un parti ou une organisation politique avant que la guerre civile n'éclate. Ils sont militants auprès d'organisations catholiques, telles que les Jeunesses de l'Action Catholique (JAC) ou la Fédération

147 *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°182, 1943, p. 2054-2055

148 *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°188, 17 juillet 1943, p. 2141-2142

149 Decreto-Ley del 2 de noviembre de 1940

150 En 1953 : Jaime del Burgo Torres, José María García-Cernuda Calleja, Luis Villó Moya, Alejandro Fernández Sordo, Antolin Santiago Juárez, José León Arcas, Sebastián Souvirón Utrera, Carlos González-García Gutiérrez, José Salas y Guiror, José de Luna Cañizares, Juan Vernetta Sarmiento, Manuel Delgado Paéz de la Cadena, José Ramon Herrera Fontana (*BOE*, n° 2, le 2 janvier 1954, p. 37)

En 1955 : Rafael Martínez de los Reyes, Alfonso Montiel Villar, Bruno Fernandez-Mellado, Julio Doblado Claviere, José Martialay San Antonio (*BOE*, n° 300, le 27 octobre 1955, p. 6480)

des Étudiants Catholiques (FEC). L'autre portion de militants est constituée de sympathisants de divers partis de droite, principalement les Jeunesses de l'Action Populaire (JAP). Il s'agit d'une organisation de jeunesse fondée sous la Seconde République espagnole en 1932. Originellement, elle est affiliée au parti *Acción Popular* (AP) et déclare lutter contre le communisme et la franc-maçonnerie. Pour préparer les élections parlementaires de 1933, le parti de l'AP est intégré à la Confédération Espagnole des Droites Autonomes (CEDA). Les JAP deviennent ainsi l'organisation de jeunesse de la CEDA, qui réunit divers partis catholiques et de droite afin de s'opposer aux coalitions socialistes et républicaines sous la Seconde République.

Un peu moins d'un tiers d'entre eux (11 délégués) ont combattu aux côtés des troupes rebelles, en occupant majoritairement des postes de commandement ou bien ont été fait prisonniers par les troupes républicaines. À la fin du conflit, une partie des individus s'est distinguée par une posture militante, en intégrant des syndicats et des organisations phalangistes, tel que le Syndicat Étudiant Universitaire (SEU) ou encore en occupant des responsabilités au sein des « jeunesses franquistes », les *Frentes de Juventud*. L'ensemble du personnel délégué est encarté à la fin de la Guerre civile au parti unique des FET y de las JONS, condition obligatoire pour pouvoir exercer une charge publique ou politique. Leur allégeance au *Movimiento* les a conduits à occuper des charges politiques. En effet, l'expérience de la guerre tout comme le militantisme des individus à la sortie du conflit ont constitué le filtre principal du régime pour sélectionner son personnel politique. Un tiers des individus (14 délégués) occupent ainsi des fonctions au sein des municipalités, du conseil général ou bien au sein de la direction provinciale des FET y de las JONS entre 1939 et 1960, en plus de leur charge au sein des délégations provinciales d'Éducation Populaire.

Hommes fidèles et dévoués au *Nuevo Estado*, près de la moitié des individus identifiés (19 délégués) ont également été décorés au cours de leur carrière par diverses institutions et ordres prestigieux. La moitié d'entre eux ont été récompensés au cours des années quarante, dans un contexte de « culture de la victoire¹⁵¹ ». À la fin du conflit, le régime met en place une logique d'exclusion et d'inclusion des individus qui fonctionnera durant tout le franquisme. Il punit et réprime les vaincus, tandis qu'il récompense généreusement les vainqueurs, ceux qui ont rejoint la rébellion. Le système de récompenses et de privilèges qu'il instaure a ainsi pour objectif de s'assurer le soutien de secteurs sociaux hétérogènes, qui, par leur labeur, participent à la construction de la dictature et consolident son implantation à l'échelle locale. Les distinctions militaires occupent une place de choix dans le *decorum* honorifique du régime des années quarante, qui glorifie la figure des anciens combattants, incarnant aux yeux du régime les valeurs de sacrifice et de courage. Deux délégués décorés détiennent ainsi une récompense militaire (Tableau 3). Le

151 HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, « De la cultura de guerra a la cultura de la victoria: los vencedores y la construcción de la dictadura franquista (1936-1951) », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n° 15, 2016, p. 125

Caudillo décide également d'attribuer des prix récompensant l'action politique et civile de son élite politique et administrative, à travers des ordres prestigieux qu'il préside ou qui dépendent de l'État. L'Ordre des Cisneros est ainsi créé le 8 mars 1944 par le secrétaire général du *Movimiento*, José Luis Arrese y Magra, dans le but de récompenser toutes personnes ayant contribué à la « grandeur de la Patrie », et dont Franco est le « Grand Maître »¹⁵². L'Ordre d'Isabelle la Catholique, fondé en 1815 par Ferdinand VII ainsi que l'Ordre du Mérite Civil rétabli par le régime en 1942¹⁵³, dépendent du ministère des Affaires extérieures. Ils constituent les ordres les plus prestigieux pour récompenser les fonctionnaires de leur labeur dans la vie publique. Cinq délégués ont été décorés par l'un de ces deux ordres. Le régime entend également récompenser le mérite judiciaire à travers la création de l'Ordre de San Raimundo de Peñafort en 1944¹⁵⁴, qui dépend du ministère de la Justice. Néanmoins, plus de la moitié des délégués décorés ont surtout reçu des prix pour leur action artistique et intellectuelle. En effet, trois d'entre eux ont été primés par l'ordre d'Alphonse X le Sage, fondé en 1939 et dépendant du ministère de l'Éducation nationale, qui récompense les « figures au faîte de la culture patriotique¹⁵⁵ ». Six d'entre eux ont reçu des prix de journalisme voire des prix littéraires nationaux pour quatre d'entre eux. En effet, il ne faut pas oublier l'étroite collaboration du régime avec les intellectuels espagnols. Une partie de sa légitimité repose sur le soutien et la plume d'hommes de lettres, d'intellectuels et d'écrivains qui se sont faits les chantres de l'idéologie conservatrice du régime. L'élite intellectuelle espagnole a ainsi bénéficié du système de récompense du régime qui entendait s'assurer de sa loyauté.

Distinctions	Nombre de délégués
Ordre d'Alphonse X le Sage	3
Ordre d'Isabelle la catholique	2
Ordre de San Raimundo de Peñafort	2
Ordre des Cisneros	3
Ordre du mérite civil	3
Prix de journalisme	6
Prix littéraires	4
Prix militaires	2
Prix divers	5
Total	19

Tableau 3 : Part des délégués décorés par le régime (1939-1975)

L'âge moyen de leur prise de fonction est de 34,6 ans. La classe d'âge la plus représentée est celle des trentenaires (douze individus) puis des quadragénaires (neuf délégués) (Tableau 4). Leur prise de poste arrive donc généralement alors qu'ils ont déjà entamé une carrière. Ils sont tous

152 « Decreto de 8 de marzo de 1944 por el que se crea el Orden de Cisneros », *BOE*, n° 70, le 10 mars 1944, p. 2065

153 « Decreto de 7 de noviembre de 1942 por el que se restablece la Orden del Mérito Civil », *BOE*, n° 315, le 11 novembre 1942, p. 9096

154 « Decreto de 23 de enero de 1944 », *BOE*, n° 38, le 7 février 1944, p. 1072

155 « Decreto de 11 de abril de 1939 creandola Orden de Alfonso X el Sabio », *BOE*, le 16 avril 1939, p. 2134

diplômés de l'enseignement supérieur, prérequis indispensable pour pouvoir candidater aux concours de cette catégorie administrative. Le niveau de formation exigé par le régime pour remplir cette fonction est un marqueur significatif de leur position sociale. Durant tout le XIX^e siècle et la majeure partie du XX^e siècle, le système éducatif espagnol se caractérise par un élitisme marqué. Le groupe d'individus étudiés est né entre 1879 et 1931. En étudiant le niveau d'étude global des générations nées entre 1880 et 1930, on constate que seul 1,1 % à 2,4 % de la population espagnole accède à des études supérieures (Tableau 5). En effet, l'absence d'une éducation publique et gratuite a fait de l'éducation secondaire et supérieure le privilège d'une minorité sociale. Les places de fonctionnaires, les activités les plus lucratives ou encore les charges politiques sont ainsi, dans la pratique, réservées aux classes sociales les plus aisées, capables de s'offrir les formations nécessaires pour y parvenir¹⁵⁶. En raison de l'inégalité informative des archives réunies à l'AGA, je ne suis parvenue à retracer précisément le parcours académique que de la moitié des délégués provinciaux étudiés, qui ont tous effectué au minimum quatre années d'études après l'obtention de leur baccalauréat (Tableau 6).

Classes d'âge	Nombre de délégués
60 ans et +	1
50-59 ans	1
40-49 ans	4
30-39 ans	12
20-29 ans	9
Inconnue	14
Total	41

Tableau 4 : Age des délégués au moment de leur prise de fonction

Niveau d'études	1880	1890	1900	1910	1920	1930
Sans études	50,6	52,5	55,7	55,5	40,8	57,2
Etudes primaires	47,8	46	42	41,5	56,4	35,7
Etudes secondaires	0,5	0,3	0,8	1,3	1,4	4,5
Etudes supérieures	1,1	1,1	1,4	1,6	1,6	2,4

Tableau 5 : Niveau d'études des générations nées entre 1880 et 1930 (%)¹⁵⁷

Diplômes	Nombres d'années de formation	Nombre de délégués
Doctorat	7	4

¹⁵⁶ GONZÁLEZ MADRID Damián A., *Los hombres de la dictadura : personal político franquista en Castilla-La Mancha, 1939-1945*, Ciudad Real, Almud, 2007, p. 21

¹⁵⁷ Chiffres tirés de l'étude menée par BARCIELA LÓPEZ Carlos, CARRERAS Albert, TAFUNELL Xavier, BBVA (FIRM) (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 232-233

<i>Profesor mercantil</i>	6	3
Licence	5	10
Professeur du premier degré	4	2
Total		19

Tableau 6 : Diplômes obtenus par les délégués provinciaux (1946-1960)

Leur fonction de délégué provincial les maintient dans une position sociale privilégiée. Tout au long de leur carrière dans la fonction publique, les délégués peuvent évoluer et grimper les échelons de leur catégorie, moyennant un salaire relativement élevé. Leurs revenus annuels bruts évoluent de la façon suivante : 12 000 pesetas en tant que chef d'administration de troisième classe, 13 200 pesetas en tant que chef d'administration de seconde classe, 22 960 pesetas en tant que chef d'administration de première classe, et enfin 32 880 pesetas en tant que chef supérieur d'administration. Néanmoins, un seul délégué de notre échantillon est parvenu à atteindre ce dernier échelon¹⁵⁸. Il faut également ajouter les primes annuelles brutes que chacun d'entre eux perçoit, qui s'évaluent entre 1 500 et 6 000 pesetas entre 1951 et 1957¹⁵⁹. Quatre d'entre eux, en cumulant les diverses primes perçues au cours de l'année, perçoivent entre 10 000 et 13 240 pesetas brut supplémentaires¹⁶⁰. Un peu moins de la moitié des délégués provinciaux (18 individus) terminent leur carrière au rang de chef d'administration de première classe (Tableau 7). Le personnel nommé selon le procédé de libre désignation au cours des années quarante est rattaché à l'un des échelons du corps des délégués provinciaux après avoir été reçu au concours interne de délégué provincial de l'Information et du Tourisme. L'attribution de leur échelon dépend ensuite de divers critères : l'ancienneté des candidats au sein du corps des délégués provinciaux ou d'un autre corps de la fonction publique, de leur niveau d'études et de formation ou encore de la nature des différents concours de la fonction publique qu'ils ont obtenus par le passé.

Échelon administratif	Nombre de délégués
Chef supérieur d'administration	1
Chef d'adm. de première classe	18
Chef d'adm. de seconde classe	7
Chef d'adm. de troisième classe	6
Échelon inconnu	9
Total	41

Tableau 7 : Part des délégués provinciaux selon leur échelon administratif en fin de carrière (1939-1975)

Il faut également prendre en compte le fait que la charge de délégué provincial n'est pas incompatible avec l'exercice d'une autre fonction, à partir du moment où les intéressés en

158 Enrique Chavarri Peñalver en 1959.

159 AGA, Cultura, (3)49.002 caja 9044 TOP 22/43, « Delegaciones Provinciales » (1952); AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14941 TOP 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales » (1957)

160 Il s'agit des délégués provinciaux suivant : Felix Ayala Viguera, José Corts Grau, Julio Doblado Claviere et Luis Dotres Aurrecochea.

demandent l'autorisation au sous-secrétariat de l'Éducation Populaire. On constate ainsi qu'une partie des délégués provinciaux exercent d'autres charges (Figure 5). La catégorie professionnelle la plus représentée est celle du journalisme (un tiers des individus), qui rappelons-le, était une catégorie professionnelle privilégiée dans le concours de 1943. Les délégués provinciaux ne peuvent écrire d'articles pour les journaux de leur province, mais peuvent diriger des entreprises de presse. Ainsi, sur les 41 délégués, sept sont chefs d'édition dans la presse régionale ou au sein de la radiophonie. Sept autres est également correspondant régulier pour des publications nationales. Six délégués conservent certaines de leurs fonctions au sein de l'enseignement supérieur, en dirigeant des instituts académiques ou en continuant à enseigner à l'université. José Cortés Grau, délégué provincial de Valence, est ainsi nommé vice-recteur de l'université valencienne en 1947 alors qu'il occupe ses fonctions de délégué provincial. Cinq individus exercent également en tant qu'avocat, et quatre autres détiennent des responsabilités au sein d'organismes financiers ou d'entreprises commerciales. Au total, plus de la moitié des délégués provinciaux (29 individus) occupent donc des charges complémentaires à celle de délégué provincial.

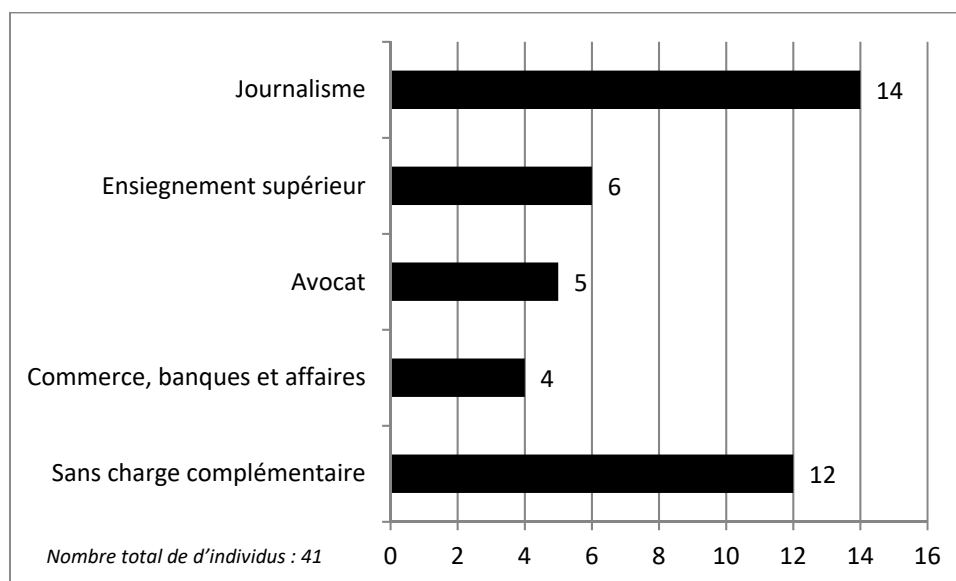


Figure 5 : Catégories professionnelles complémentaires des délégués provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

* *Les inspecteurs des spectacles publics dans les capitales provinciales*

Réunir des informations pour établir le profil sociologique des inspecteurs des spectacles publics a été plus difficile. Ces derniers n'étant pas fonctionnaires, on ne peut trouver leurs traces qu'au sein de la correspondance entretenue par la DGCT et les délégués provinciaux¹⁶¹. Cette correspondance nous livre des informations essentielles sur les inspecteurs, puisque les délégués, lorsqu'ils nomment un nouvel inspecteur dans une commune, sont contraints d'obtenir l'aval de la

161 Consulter la série Cultura, (3)49.2, de la caja 13157 à la caja 13161, disponible à l'AGA.

DGCT. Pour convaincre les services centraux, ils doivent leur transmettre un certain nombre d'informations personnelles sur les candidats qu'ils recommandent : leur âge, leur profession, et surtout certifier de leur « bonne conduite publique » ainsi que de leurs antécédents politiques. Néanmoins, la majorité de ces correspondances est incomplète. Les informations sur ces individus demeurent fragmentaires, en particulier dans les années quarante où l'organisation des services d'inspection n'est que partiellement encadrée par l'administration centrale. Il a ainsi été impossible de reconstituer précisément le personnel inspecteur des années quarante dans treize provinces, soit près d'un tiers des provinces de ce corpus¹⁶². En effet, si le pouvoir s'emploie à structurer les services d'inspection provinciale à partir de 1948¹⁶³, certaines délégations ont pu mettre plusieurs années avant d'appliquer les directives du sous-secrétariat d'Éducation Populaire. Certaines délégations ne disposent parfois même pas d'inspecteurs : le service d'inspection est alors géré par les délégués et secrétaires provinciaux durant toutes les années quarante¹⁶⁴. En 1950¹⁶⁵, le pouvoir exige ainsi une réorganisation des services d'inspection lorsqu'il prend conscience que les recommandations de l'ordonnance ministérielle de 1948 sont peu respectées, et que de nombreuses irrégularités dans la nomination des inspecteurs ont eu lieu.

En 1956¹⁶⁶ puis 1959¹⁶⁷, l'administration centrale requiert un contrôle plus féru du personnel inspecteur, en exigeant un compte rendu mensuel de leurs activités. Ainsi, les délégués sont chargés d'établir des listes dans lesquelles ils récapitulent la composition de leurs équipes d'inspecteurs, les salles de spectacles auxquelles ils sont affectés et leurs actions. Ces listes permettent donc de dresser un panorama relativement complet du personnel provincial des années cinquante. Néanmoins, elles ne font qu'énumérer les noms des inspecteurs sans apporter de données personnelles qui permettraient de définir l'origine sociale et politique de ce groupe. Une immersion dans les archives historiques provinciales et municipales des différentes capitales provinciales a donc été nécessaire pour combler de nombreuses lacunes. Malheureusement, elle est loin d'avoir permis de pallier tous les manques, car certains noms d'inspecteurs ou de membres du personnel provincial n'ont guère laissé de traces.

162 Les provinces concernées sont celles d'Albacete, Almería, Huelva, Las Palmas, Lugo, Málaga, Murcia, Orense, Oviedo, Soria, Valencia, Vizcaya et de Zaragoza.

163 B.O.E., « Orden ministerial del 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectáculos públicos », n° 30, le 30 janvier 1948, p. 441-442

164 Les provinces de Cádiz, Castellón, Cuenca et Guadalajara ne disposeront d'inspecteurs au sein de leur capitale qu'à partir des années cinquante.

165 Circulaire (non numérotée) envoyée par le directeur de la DGCT au délégué provincial de Cuenca le 3 mars 1950 (AHP de Cuenca, Cultura, C-126)

166 La circulaire n° 4331/2509 envoyée par les services de la DGCT aux délégués provinciaux leur demande de fournir de bref rapport sur les inspecteurs des spectacles publics (AHP de Cuenca, Cultura, C-126, lettre du 28 juin 1956)

167 Dans une lettre envoyée au délégué de Cuenca le 7 mars 1953, la DGCT demande à tous les délégués de Cuenca de leur fournir les informations concernant les inspecteurs, afin de s'assurer que le nombre d'inspecteurs en service correspond bien aux données contenues dans les archives du service (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.601)

Au total, 74 inspecteurs des spectacles publics ont été identifiés parmi les capitales provinciales étudiées. Les consignes de recrutement sont fixées par les services ministériels en 1946. Le personnel provincial doit ainsi « être choisi parmi les individus à l'irréprochable conduite publique et privée, disposant de connaissances [culturelles] suffisantes »¹⁶⁸. La fonction étant honorifique et prenante, elle n'est pas particulièrement attractive et séduit essentiellement des hommes dévoués au nouveau régime. Comme nous le verrons plus en détail dans un prochain chapitre¹⁶⁹, environ un tiers des inspecteurs des capitales provinciales se distinguent avant tout par leur militantisme politique. En outre, de nombreux délégués préfèrent recruter des candidats liés à leurs services ou qu'ils connaissent déjà via leurs cercles privés. Confier des tâches honorifiques ou annexes aux fonctionnaires locaux semble assez courant : on constate que plus de la moitié d'entre eux appartiennent déjà à la fonction publique. La majorité des inspecteurs sont issus de catégories socioprofessionnelles intellectuelles intermédiaires ou supérieures. Leurs professions nécessitent de disposer d'un certain capital culturel pour pouvoir être exercées. Le critère de recrutement des inspecteurs des capitales provinciales se fonde donc essentiellement sur leurs capacités et leurs compétences intellectuelles.

Faire l'histoire du personnel provincial en charge du contrôle et de la répression culturelle relève parfois du parcours du combattant pour le chercheur. La dispersion des sources ainsi que les disparités qualitatives et quantitatives des informations qui ont pu être récoltées à propos de ces individus n'ont permis que d'esquisser leurs « profils types ». Néanmoins, les tendances qui se sont dégagées de leur analyse sociologique font écho à d'autres travaux classiques sur le personnel politique local durant le franquisme. Les individus en charge du contrôle culturel semblent appartenir à l'élite provinciale espagnole. Les délégués et les secrétaires provinciaux constituent la traditionnelle élite intellectuelle et dirigeante qui compose le corps des fonctionnaires. Les inspecteurs des spectacles publics quant à eux, sont majoritairement issus des professions intellectuelles intermédiaires.

Le regard que les auteurs des rapports sur la réception cinématographique porte sur les publics doit ainsi être mis en perspective : leur capital culturel, leur position sociale ainsi que la distinction honorifique que leur procure le statut de délégué, secrétaire ou d'inspecteur au sein de la

168 « Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », Circular n° 4213 (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952) »

169 Il est entendu que dans cette première présentation, les inspecteurs ne seront présentés que de façon succincte et que l'ensemble de leurs spécificités ne sera démontré que dans la troisième partie de ce travail : le chapitre 9 se centre en effet sur la mise en pratique du contrôle et de la répression culturelle en province et étudie en détail cet acteur provincial.

communauté peut influencer sur leur façon de percevoir les spectateurs et les masses. Dans beaucoup de rapports, ils opèrent une division entre les publics selon leurs origines sociales, livrant parfois des jugements méprisants sur les avis exprimés par certaines catégories de spectateurs. Il s'agit là d'un biais supplémentaire dont il faut tenir compte pour analyser les discours sur la réception que produisent les rapporteurs.

Ainsi, examiner historiquement les effets des films sur un public qui n'a été ni observé ni interrogé d'une manière comparable aux méthodes modernes semble être une entreprise presque sans espoir. Ce genre d'enquête, qui ne se conforme pas aux normes de la recherche empirique, ne peut offrir qu'une représentation biaisée de la réception cinématographique espagnole. Cependant, les rapports franquistes réunis pour cette étude présentent des spécificités qui les distinguent des enquêtes sur la réception cinématographique produites par d'autres régimes autoritaires.

1.3 - Pourquoi étudier ces sources ?

Contrairement à ce qui a pu se produire en Allemagne nazie par exemple, les rapports franquistes sont exclusivement dédiés à l'observation des publics de cinéma. Les rapports du SD ont pour objectif de documenter l'ensemble de la vie sociale, culturelle et politique allemande. Les informateurs doivent ainsi détailler tous les aspects de leur quotidien, en s'attachant notamment à repérer d'éventuels dissidents politiques. La surveillance des publics de cinéma n'est donc qu'une part minime de leurs attributions et elle n'est pas systématique. Elle a généralement lieu lors de la diffusion des *Staatsauftragsfilme*, des films commandés par l'État, dotés d'une aide financière ainsi que d'une publicité conséquente¹⁷⁰. L'ensemble de la production cinématographique allemande n'est donc pas concernée par cette surveillance. En outre, les impressions livrées par les agents concernant la réception sont totalement libres. À l'inverse, le régime franquiste charge ses informateurs de se consacrer uniquement à l'observation de la vie culturelle. Il tente de normaliser leurs réponses grâce au questionnaire transmis par les services de la DGCT. S'il est vrai que les questions très ouvertes des enquêtes induisent de fortes disparités informatives entre certains rapports, la ligne directrice qu'impose le questionnaire permet tout de même une certaine uniformité dans les réponses. Les rapports franquistes ne s'intéressent pas qu'à la seule réception idéologique des films, mais également à leur accueil d'un point de vue artistique et technique. Dans ce sens, ils vont bien plus loin que les rapports du SD. Ils sont révélateurs d'une véritable volonté politique d'orienter le cinéma national en fonction des exigences et des goûts supposés des publics. De plus, le régime franquiste exige de ses agents qu'ils émettent leur propre avis réceptif sur les films dans un encart spécifique. Cela permet, dans une certaine mesure, de déceler les moments où les auteurs

170 WELCH David, *Propaganda and the German Cinema*, London, I.B. Tauris, 2011, p. 2

projetent leur propre opinion sur celle des publics, ce qui constitue l'un des biais majeurs de ce genre d'enquête.

En outre, le corpus documentaire réuni offre un panorama véritablement varié de la réception cinématographique nationale, puisque les rapports couvrent 37 provinces du territoire. Lors de l'étude réceptive d'un même film, il est donc possible d'étudier comparativement les comptes rendus émanant d'aires de réception différenciées. Loin de dresser un portrait monolithique de la réception cinématographique, la diversité géographique des rapports et des modes de réception présentés nous permet de nuancer l'accueil des films attribué aux publics. Cette diversité permet également de noter quelques permanences et similarités sur l'ensemble du corpus. Ces permanences peuvent ainsi contribuer à dresser un portrait, si ce n'est fiable, du moins *vraisemblable*, de l'accueil de certaines productions nationales, en resserrant notre attention sur les éléments récurrents caractérisant la réception des films du corpus. Il faut enfin noter qu'il s'agit des rares sources témoignant de l'atmosphère au sein des cinémas. L'analyse comparative de ces rapports peut livrer une approche émoquée de l'ambiance générale dans les salles et peut contribuer à dresser une cartographie d'ensemble des goûts et des préférences spectatoriels de l'époque.

Malgré le fait que ce corpus ne représente que la partie immergée de l'iceberg puisque qu'une part importante de ce fond documentaire se dérobe au regard de l'historien, sa richesse informative ne peut pour autant être ignorée. Il ne s'agit pas de rester prisonnier de la liste de précautions qui a été longuement développée pour pouvoir mener à bien cette étude. En les gardant à l'esprit, il semble possible d'approcher l'expérience réceptive des publics espagnols, quand bien même elle semble insaisissable. En croisant les informations récurrentes, en identifiant les invariants et les points de cristallisation des discours réceptifs provenant de plus d'une trentaine d'aires réceptives différentes, une image multiforme des processus d'adhésion et de rejet des spectateurs se dégage. Cette image peut, dans une certaine mesure, permettre d'appréhender le socle dur de la réception cinématographique en province.

En outre, l'intérêt de ces sources réside également dans le fait qu'elles constituent les clés de compréhension du processus décisionnel des autorités cinématographiques franquistes. Cette thèse ne vise pas tant à évaluer la fiabilité des informations fournies par ces rapports qu'à étudier leur impact sur les politiques et les décisions des services cinématographiques. Des connexions directes entre les rapports du SD et des décisions spécifiques du ministère de Goebbels ont été établies¹⁷¹. Qu'en est-il pour l'Espagne franquiste ? Comment le régime a-t-il utilisé cette boîte à outils permettant de mesurer et d'observer les comportements des spectateurs ? Quelles conséquences cela a-t-il eues sur la politique cinématographique du régime ? Le renseignement nourrit l'histoire de la

171 PETER D'ERIZANS Alexander, « Media Dynamics in the Third Reich », dans *H-Net Reviews*, 2008, p. 5

décision. Dans cette perspective, le discours contenu dans ces rapports ne doit pas être discuté, mais plutôt être envisagé comme un élément orientant les prises de décision des autorités franquistes.

II – L’analyse des rapports sur la réception cinématographique : approches et méthodologie

Pour étudier le discours émanant des quelques 1700 rapports qui composent cette étude, il a été nécessaire d’élaborer une méthodologie permettant de donner une vision d’ensemble de cet imposant champ documentaire. Cette méthodologie devait permettre en parallèle d’effectuer des entrées immersives dans le corpus et de pouvoir élaborer des études de cas précises. Ainsi, l’établissement de différents sous-corpus m’a semblé constituer une approche pertinente pour analyser les différentes facettes de cet ensemble.

2.1 – Établissement des corpus documentaires

2.1.1 – Caractéristiques du corpus général

Comme cela a été évoqué précédemment, les pratiques de conservation des rapports ont fortement évolué au cours du temps, ce qui a eu une incidence non négligeable sur la part de représentativité filmique des sources réunies pour cette étude. 70,1 % des rapports conservés ont été rédigés entre 1946 et 1951, dont 47,9 % durant les trois premières années qui suivent la mise en applications de la circulaire de 1946. À partir de 1952, le nombre de rapports conservés s’effondre inexorablement, jusqu’à devenir quasiment inexistant. La réception cinématographique des années cinquante est ainsi beaucoup moins documentée que celle des années quarante.

On constate également un certain déséquilibre dans le nombre de rapports conservés en fonction des classifications attribuées aux films par le régime. En effet, le pouvoir met en place un système de catégorisation des films destinée à soutenir et à encourager la réalisation de films espagnols. À partir de 1939, les autorités cinématographiques établissent une première classification des films nationaux à laquelle est indexée la concession de licences de doublage. Pour chaque production nationale, on octroie ainsi une série de licences de doublage dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol. Elles donnent la possibilité d’importer et de distribuer des œuvres étrangères, plus lucratives que les productions nationales. Ainsi, les films de première catégorie obtiennent trois à cinq licences, ceux de deuxième deux à quatre licences, alors que ceux de troisième n’en reçoivent aucune¹⁷². En 1944, le régime crée et ajoute la catégorie d’Intérêt

172 BOE, n° 25, 25 janvier 1947, p. 573

National, attribuée aux réalisations espagnoles qui exaltent les valeurs idéologiques et morales du régime. À partir de 1952, le pouvoir crée un nouveau système classificatoire à travers lequel le régime couvre une partie des coûts de production des films. Les films classés d'Intérêt National obtiennent ainsi un remboursement de 50 % des frais de production engagés par les producteurs, les films de Première Catégorie A 40 %, les films de Première Catégorie B 45 %, les films de Seconde Catégorie A 30 %, et enfin les films de Seconde Catégorie B 25 %. Les films de Troisième catégorie n'obtiennent quant à eux aucune aide économique.

Les deux systèmes classificatoires permettent ainsi d'appréhender la valeur qualitative que les autorités cinématographiques franquistes prêtent à la production nationale. Ces aides économiques – associées au travail de censure – constituent les principaux outils du régime pour orienter la cinématographie nationale en fonction de ses attentes artistiques et idéologiques. On constate ainsi que les films classés d'Intérêt National sont ceux dont le nombre moyen de rapports conservés par films est le plus élevé : sur l'ensemble de la période, la DGCT conserve en moyenne 7,5 rapports par films classés d'Intérêt National, suivi de près par les films de première catégorie où environ 6 rapports par films sont conservés. Les rapports des films de seconde et de troisième catégories font l'objet d'une conservation plus réduite (Volume 2, Tableau 6, p. 806). Ce déséquilibre peut s'expliquer par plusieurs raisons. La classification d'Intérêt National offre de nombreux avantages qui permettent un rayonnement cinématographique plus vaste. Les films sont diffusés aux moments clés des saisons cinématographiques, leur projection est prioritaire dans les salles de rediffusion¹⁷³ et elle est obligatoire même lorsque la salle n'est remplie qu'à la moitié de ses capacités d'accueil¹⁷⁴. Avec le soutien officiel du régime, les campagnes publicitaires de ces productions sont imposantes, destinées à attirer un maximum de spectateurs dans les salles. À l'inverse, les films classés en troisième catégorie ne peuvent pas être diffusés dans les plus grandes salles cinéma – *cine de estreno*¹⁷⁵ - qui projettent quotidiennement les films les plus récents de la programmation. En outre, la réglementation contraignante de la diffusion cinématographique n'est pas favorable à leur égard. En effet, le pouvoir oblige les propriétaires de salles de cinéma à diffuser l'équivalent d'une semaine de films nationaux pour cinq semaines¹⁷⁶ de projection de films étrangers. Cependant, les films de troisième catégorie ne sont pas intégrés dans le quota des projections nationales obligatoires. Autrement dit, cette catégorie de films dispose d'un rayon de diffusion beaucoup plus réduit que les autres films espagnols. Grâce à ces mesures protectionnistes,

173 Les salles de cinéma espagnoles se divisent en plusieurs catégories : les salles de *primer estreno*, qui projettent les films à leur sortie ainsi que les salles de *reestreno* (rediffusion), aux tarifs plus accessibles, qui diffusent des œuvres sorties depuis une certaine période.

174 BOE, n° 175, le 23 juin 1944, p. 4926

175 BOE, n° 289, le 15 octobre 1994, p. 7759

176 BOE, n° 289, le 15 octobre 1994, p. 7759 ; à partir de 1953, le régime impose une semaine de diffusion obligatoire de films espagnols pour l'équivalent de six semaines de projections d'œuvres étrangères (BOE, n° 253, le 10 septembre 1953, p. 5450)

les films classés d'Intérêt National jouissent donc d'une audience bien supérieure, ce qui explique la surreprésentation numérique des rapports portant sur cette catégorie cinématographique.

Ce corpus est donc structuré par deux tendances dont il faut tenir compte pour l'analyser. On constate une variation importante du rythme de conservation des rapports à partir de 1951 ainsi qu'un intérêt marqué des autorités pour les films les mieux classés par le régime. Il m'a donc semblé judicieux d'étudier cet ensemble documentaire selon deux approches. Tout d'abord, il s'agit d'adopter une approche diachronique afin de comprendre l'évolution réceptive des films selon leur classification tout au long de la période ; ensuite, à travers une approche synchronique, il s'agit de s'intéresser au moment le plus intense de la surveillance réceptive, entre 1946 et 1949.

2.1.2 – Approches diachronique et synchronique

Dans un premier temps, il s'agit de saisir l'évolution du discours réceptif des rapports sur l'ensemble de la période. L'objectif est de déterminer la façon dont l'accueil des films par les publics espagnols a progressé entre 1946 et 1960 et de relever les principales tendances et ruptures des goûts cinématographiques des spectateurs. L'approche diachronique permet de saisir l'évolution de la popularité du cinéma espagnol, de ses capacités de pénétration auprès des publics nationaux et de ses éventuels effets sur les publics selon les informateurs du régime. Il s'agit également d'évaluer le degré d'acceptation des films par les spectateurs en fonction de la classification que le régime leur a octroyée. L'étude des discours rapportés vise à saisir l'évolution réceptive des différents modèles cinématographiques labellisés par le régime, et à déterminer une éventuelle adéquation des goûts des publics aux attentes artistiques et idéologiques du régime. Un premier corpus (Corpus A) a donc été constitué en se fondant sur plusieurs critères¹⁷⁷. Tout d'abord, un film de chacune des catégories cinématographiques établies par le régime a été retenu pour chaque année de la période. Ainsi, quatre films par an ont été sélectionnés jusqu'en 1951 : un film classé d'Intérêt National, un de première catégorie, un de seconde et un de troisième catégorie. À partir de 1952 et de la mise en place du nouveau système classificatoire du régime, six films par année ont été retenus dans ce corpus : un film d'Intérêt National, un de première catégorie A, un de première catégorie B, un de seconde catégorie A, un de seconde catégorie B et un de troisième catégorie. Il arrive cependant que durant certaines années, notamment à la fin de la période, toutes les catégories de films ne soient pas représentées, car aucun rapport n'a été conservé par les autorités. Les films disposant du nombre le plus important de rapports dans leur catégorie ont été privilégiés afin d'offrir une approche plus nuancée et plus complète de leur accueil général par les publics.

¹⁷⁷ Les œuvres composant ce premier corpus A sont disponibles dans le colume 2, p. 128. Une fiche s'emploie à récapituler la synthèse des informations concernant chaque film, et présente les rapports rédigés par les différents acteurs provinciaux à leur égard.

Cette première sélection s'est également employée à représenter les principaux genres et sous-genres cinématographiques des deux premières décennies du franquisme, afin d'appréhender d'éventuelles évolutions dans leur acceptation par les publics. Classer les films selon leur genre constitue toujours une tâche délicate, comme l'a déjà démontré Rick Altman qui rappelle que le genre cinématographique est un terme polyvalent, dont le sens diffère selon les usages et les usagers¹⁷⁸. L'existence de multiples variations et nuances au sein d'un même genre ou d'un même concept a pour conséquence qu'un film peut intégrer plusieurs catégories génériques. À d'autres moments, à l'inverse, certaines intrigues répondent de façon si évidente aux stéréotypes d'un genre donné qu'il semble aisé de les cantonner à une unique catégorie.

La question du genre cinématographique est d'autant plus problématique en ce qui concerne la production espagnole, qu'elle n'a suscité l'intérêt des théoriciens du cinéma que tardivement. En effet, c'est seulement à partir des années cinquante que la critique cinéophile s'empare de cette question. Une partie de la critique revendique ainsi la nécessité de classer la production espagnole pour mieux la théoriser, alors qu'une autre considère que la classification de la production serait un frein à la création cinématographique, en favorisant l'émergence de modèles cinématographiques au service de l'industrie, afin de faciliter la production en série de films destinés à la consommation de masse¹⁷⁹. La première classification générique de la production nationale apparaît dans les *Anuarios del cine español (1955-1956)* réalisée par le Syndicat National des Spectacles (SNE)¹⁸⁰. Ces annales proposent ainsi un tableau synthétique retraçant la répartition de la production cinématographique espagnole entre 1939 et 1953 selon des « genres »¹⁸¹. Sans parler de genres à proprement parler, ce tableau décline surtout les principales tendances thématiques du cinéma espagnol, qui forment des cycles cinématographiques. Un cycle se constitue lorsqu'un film à succès donne lieu à une série d'imitation : ce qui paraît parfois comme un cycle provisoire dure si longtemps qu'il devient un

¹⁷⁸ ALTMAN Rick, *Film/genre*, London, BFI Publishing, 1999

¹⁷⁹ PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 179

¹⁸⁰ Le *Sindicata Nacional de Espectáculos* constitue une section du syndicat « vertical » franquiste. Le syndicalisme franquiste forme une unique institution à laquelle l'ensemble des entrepreneurs et des travailleurs espagnols sont contraints d'appartenir. Autrement dit, le syndicalisme officiel est conçu pour encadrer les travailleurs et les soumettre au contrôle du pouvoir. Il est vertical, non seulement parce qu'il est organisé de façon extrêmement hiérarchique mais également parce que l'ensemble des décisions et des informations ne peuvent circuler que verticalement – entre le haut et le bas de la structure syndicale -, et aucunement de façon horizontale – entre les secteurs de productions, les entreprises et les régions. De cette façon, le régime entend limiter et contrôler l'organisation de revendications ou de manifestations de masse. En outre, les chefs du syndicat officiel de chaque secteur sont des membres importants et reconnus du *Movimiento Nacional*. On assiste ainsi à une assimilation des structures syndicales au milieu politique. Créé en juillet 1941, le SNE constitue l'unique organisation syndicale du monde artistique. Il dispose d'une section cinématographique, qui, en plus de gérer l'ensemble des relations professionnelles du monde cinématographique, dispose également de prérogatives économiques. Le SNE octroie ainsi le crédit syndical afin de soutenir la production nationale et décerne un ensemble de prix et de distinctions économiques.

¹⁸¹ CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español: 1955-56*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, 1957, p. 38

sous-genre solidement installé¹⁸². C'est par exemple le cas avec le film *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), qui constitue le plus grand succès commercial des années quarante et qui ouvre la voie au grand cycle de cinéma historique du premier franquisme. Ces annales identifient ainsi seize « genres » cinématographiques, sans prendre le temps néanmoins d'en déterminer les contours : la comédie, qui est déclinée en six sous-genres (dramatique, comique, humoristique, musicale, sentimentale et la comédie d'époque), le drame, le mélodrame, les genres dits « psychologique », historique, biographique, religieux, belliqueux, les films d'espionnage, le policier, les films d'aventure, les genres folklorique, taurin, sportif, l'animation ou encore les films pour enfants.

Si ces catégories génériques sont contestables sur bien des aspects, il faut comprendre qu'il s'agissait de la grille de lecture dominante de la période. Dans les dossiers de censure consultables à l'AGA, on constate que les censeurs ou les acteurs de la production s'emploient à cataloguer les films selon ces dénominations, notamment sur les permis d'importation que les services administratifs délivrent. J'ai donc fait le choix de conserver cette terminologie classificatoire pour établir le genre dominant des œuvres de mon corpus. Il faut effectivement souligner que le genre n'est pas qu'un outil de classement ou de description, mais qu'il constitue à lui seul une catégorie d'interprétation. Les films associés à un genre donné suggèrent des conventions d'ordre narratif, stylistique et esthétique. Le producteur, le cinéaste ou le spectateur s'attend ainsi à rencontrer certains éléments dans le développement de l'intrigue d'un film de genre. Le genre peut ainsi orienter le sens que les spectateurs donnent à un film. Comme la perception et la constitution des genres évoluent au cours du temps, il est nécessaire selon moi de conserver les catégories génériques dominantes et majoritaires des contemporains. Ces mêmes catégories ont pu faire l'objet de débats à l'époque, mais elles semblent les plus indiquées pour cerner les modes de réception générique des spectateurs du premier franquisme.

Les groupes de classification proposés ici, même s'ils respectent la terminologie des contemporains, ne sont donc en aucun cas fermés, et il est admis que certains films pourraient appartenir à plusieurs groupes. Cette classification insatisfaisante demeure cependant à mon sens un mal nécessaire pour tenter de fournir aux lecteurs une description sommaire des corpus filmiques. S'il est en effet impossible de trancher définitivement sur l'épineuse question du genre, il est tout autant illusoire d'imaginer pouvoir se passer d'une forme de catégorisation générique du matériel filmique d'une étude cinématographique.

Ce corpus comporte ainsi de nombreuses comédies. La comédie occupe une place prépondérante dans la production cinématographique espagnole, en particulier durant la *posguerra* où elle vient combler le besoin d'évasion et de divertissement des spectateurs. Il n'existe pas de comédie « à l'espagnole » à proprement parler, même si on trouve d'inévitables spécificités

182 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 526

nationales. Les comédies s'inspirent des comédies hollywoodiennes ou des films « à téléphones blancs » italiens. Beaucoup d'entre elles empruntent au *sainete*¹⁸³ andalou et à partir des années cinquante au *sainete* madrilène. Elles se centrent également autour de personnalités connues du monde de l'humour tel que Miguel Ligeró¹⁸⁴. Au cours des années cinquante, on voit également émerger un nouveau type de comédie, les « comédies touristiques » qui accompagnent la nouvelle orientation économique du régime qui, à la faveur de l'ouverture internationale, mise sur le développement touristique du pays. C'est aussi à ce moment qu'apparaissent les premières comédies d'humour noir, qu'on associe au cinéma de dissidence émergent. Sous couvert d'humour, elles peuvent livrer une véritable critique sociale et politique du régime. Le genre de la comédie étant particulièrement large, le corpus A est composé de douze films¹⁸⁵, sortis entre 1946 et 1956, qui pourraient s'y rattacher.

L'autre genre cinématographique d'importance de cette période est le drame, qui regroupe à son tour de nombreuses variations et sous-genres. On y retrouve par exemple le drame rural, hérité de la tradition théâtrale de la fin du XIX^e siècle. Le drame rural met en scène un monde de passions exacerbées : la haine entre familles, les conflits entre voisins, des rivalités pour la terre, etc. Les drames ruraux présentent également l'espace rural de façon bucolique, berceau des traditions populaires et des racines nationales. À partir des années cinquante, on note une timide tendance à présenter le monde rural de façon moins fantasmée, grâce à l'influence néoréaliste. Mais c'est surtout le drame urbain, qui, à partir des années cinquante, s'inscrit dans cette influence. S'il n'existe pas de néoréalisme « à l'espagnol », force est de constater qu'une partie des réalisateurs nationaux adoptent certaines caractéristiques de cette nouvelle approche cinématographique. Ils privilégient les thématiques sociales, en filmant en décors naturels les quartiers populaires des grandes villes pour plus de réalisme. Au cours des années cinquante, un cinéma de dissidence émerge progressivement et des films dramatiques peuvent être à l'origine de critique sociale parfois subversive¹⁸⁶. Néanmoins, ces tendances demeurent minoritaires, et les fictions dramatiques du premier franquiste empruntent surtout au mélodrame ou s'emploient à adapter les grands classiques

183 À l'origine, au XIX^e siècle, le *sainete* est un petit morceau d'opéra-comique composé d'un seul acte qui se plaçait à la fin des pièces de théâtre. Humoristique et comportant une charge parfois critique, le *sainete* se centrait sur la vie des classes moyennes et inférieures urbaines, et narrait les petits conflits du quotidien, en recourant au langage populaire, voire familial, du monde urbain.

184 *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946)

185 *El testamento del Virrey* de Ladislao Vajda (1944), *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946), *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948), *Pototo, Boliche et compañía* de Ramón Barreiro (1949), *El sistema Pelegrín* de Ignacio F. Iquino (1952), *Me quiero casar contigo* de Jeronimo Mihura (1952), *Che que loco* de Ramón Torrado (1953), *Congreso en Sevilla* de Antonio Róman (1955), *La lupa* de Luis Lucía (1955), *Suspense en comunismo* de Eduardo Manzanos (1956)

186 Dans le corpus A, *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956) par exemple.

de la littérature espagnole. Le corpus comporte au total onze films pouvant se rattacher à cette large catégorie dramatique¹⁸⁷.

Le cinéma produit sous le premier franquisme s'inscrit également dans des cycles un peu plus spécifiques et spécialisés. Le corpus A est ainsi constitué de trois films relevant du cinéma historique, sortis entre 1944 et 1952¹⁸⁸. Le cinéma espagnol est en effet dominé jusqu'au début des années cinquante par un important cycle de cinéma historique. À travers la reprise d'éléments glorieux de l'histoire espagnole, ce cinéma accompagne le travail de réécriture de l'histoire et soutient l'effort de légitimation du régime qui s'associe aux racines les plus anciennes de la nation espagnole. Les films historiques mettent à l'honneur un nationalisme centraliste, où l'identité espagnole dépasse les clivages et les identités régionales, qui sont présentées comme de simples éléments de folklore. Les périodes privilégiées sont celles de l'Espagne impériale ou encore celle de la Guerre d'Indépendance contre les troupes napoléoniennes, qui donnent l'occasion de mettre en exergue l'union héroïque du peuple espagnol contre un ennemi commun. Les réalisateurs de films historiques ont souvent recours au mode biographie, en narrant l'histoire d'un héros ou une héroïne prêt.e à se sacrifier au nom du bien commun et de la nation. Nombre de ces œuvres participent ainsi au labeur de reconstruction de l'imaginaire national franquiste.

Le corpus comporte également quatre films que l'on peut associer au genre folklorique ou à « l'*españolada* » sortis entre 1946 et 1952¹⁸⁹. Le terme dérive du mot « espagnolade », un mot français créé au XIX^e siècle pour désigner les œuvres d'art (littéraires, picturales, musicales, etc.) qui représentent l'Espagne d'un point de vue de la culture française. Elles ont tendance à insister sur les stéréotypes nationaux traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif des publics français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques et qui a tendance à substituer l'Andalousie à l'Espagne. Si la majorité de ces productions placent leur intrigue au cœur de l'Andalousie, il faut noter que des variations ont existé, mettant en exergue d'autres folklores régionaux (galiciens, asturiens ou encore basques)¹⁹⁰.

187 *La vida empieza a medianoche* de Juan de Orduña (1944), *Tierra Sedienta* José Antonio Nieves Conde (1945), *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946), *Perseguidos* José Luis Gamboa (1952), *La hija del mar* de Antonio Momplet (1953), *Segundo Lopez, aventurero Urbano* de Ana Mariscal (1953), *El alcalde de Zalamea* de José Gutiérrez Masseo (1954), *Hay un camino a la derecha* de Francisco Rovira Beleta (1954), *Marcelino, pan y vino* Ladislao Vajda (1955), *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), *Llegaron siete muchachas* de Domingo Viladomat (1957) et *Con la vida hicieron fuego* de Ana Mariscal (1959)

188 *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), *Agustina de Aragon* de Juan de Orduña (1950) et *Amaya* de Luis Marquina (1952)

189 *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946), *La Fiesta sigue* de Enrique Gómez (1948), *La duquesa de Benamejí* de Luis Lucía (1949) et *Bajo el cielo de España* de Miguel Contreras Torres (1952)

190 *Mar abierto* de Ramón Torrado (sorti en 1946) a ainsi été retenu dans ce corpus, car il s'agit d'un film folklorique se déroulant en Galice.

Le corpus comporte cinq films relevant du genre policier, sortis entre 1945 et 1957¹⁹¹. Le cinéma policier espagnol est encore balbutiant durant les années quarante, mais il se développe massivement à partir de 1950. Il s'agit de films à petit budget, tournés en décors naturels et extérieurs pour tendre à un maximum de réalisme et dont la production s'effectue majoritairement à Barcelone. Ils s'inspirent également du cinéma noir américain, en reprenant à leur compte certains stéréotypes hollywoodiens (un duo d'enquêteurs composé d'un policier expérimenté et d'un novice, la présence d'une jeune femme innocente, mais involontairement coupable, atmosphère réaliste et photographie très contrastée, scènes de course poursuite, etc.). Certains historiens parlent même de l'existence d'un « cinéma noir barcelonais¹⁹² ».

Ce premier corpus a voulu également porter son attention sur les films sentimentaux et les romances. Il est donc composé de mélodrames romantiques, dont les intrigues se centrent sur des histoires d'amour impossibles ou des relations matrimoniales compliquées, en abordant notamment la question de l'adultère. On trouve également des comédies sentimentales plus légères, qui se déroulent pour la plupart dans un environnement urbain, et resserrent leur intrigue autour de personnages issus de la haute société. La trame narrative repose sur le principe du *quiproquo* qui permet, après plusieurs péripéties, aux personnages amoureux de se retrouver. Le premier corpus compte ainsi quatre films sortis entre 1945 et 1954 que l'on peut rattacher à la comédie sentimentale ou au mélodrame.

Le corpus A réunit également quatre films de guerre et d'espionnage, sortis entre 1945 et 1956¹⁹³. Les films de guerre sont l'occasion pour le régime de favoriser la propagande politique en exaltant les valeurs d'honneur et de défense de la patrie. Le cinéma du début des années quarante est un cinéma belliciste qui vise à défendre les vainqueurs de la Guerre civile et les valeurs militaires de la phalange. Néanmoins, les réalisateurs ne s'intéressent pas toujours frontalement à ce conflit récent. Une partie d'entre eux construisent leur intrigue autour de faits militaires passés. L'objectif est de valoriser l'institution militaire, l'un des piliers fondateurs du régime franquiste. Le cinéma de guerre est cependant peu à peu délaissé au cours des années quarante. Il connaît un regain d'intérêt la décennie suivante. À la faveur du nouveau contexte international de la Guerre Froide, ce cinéma assume une posture anticommuniste claire. On trouve donc une série de films qui attaquent les activités communistes, notamment à travers l'espionnage. Une partie de la production filmique s'intéresse également aux combattants de la *División Azul* sur le front russe, car au cours des années cinquante, une partie des prisonniers politiques espagnols sont relâchés des camps soviétiques. Parallèlement, on trouve de nouvelles productions portant sur la Guerre civile, mais

191 *¡Culpable!* de Igancio F. Iquino (1945), *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1947), *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador (1951), *Pleito de sangre* de Ricardo Gascón et *Yo maté* de José María Forn (1957)

192 SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, France, Nathan, 1994, p. 57

193 *Sin Uniforme* de Ladislao Vajda (1947), *Alhucemas* de José López Rubio (1948), *El santuario no se rinde* de Arturo Ruiz Castillo (1949) et *Embajadores en el infierno* de José María Forqué (1956).

dont l'approche diverge de celle des années quarante : l'opposition entre les deux camps est présentée de façons plus nuancée et moins manichéenne, se faisant l'écho de la politique de réconciliation amorcée par le régime.

Un autre cycle thématique d'importance va connaître son âge d'or sous le premier franquisme : le cinéma religieux. En effet, l'orientation nationale-catholique prise par le régime au milieu des années quarante va être extrêmement propice au développement de productions cinématographiques mettant en exergue les valeurs catholiques. Le cinéma clérical offre l'image d'une Espagne fer-de-lance du catholicisme et exalte l'image du prêtre missionnaire parti défendre la foi à l'étranger, et notamment dans les colonies. Si au début l'Église a été particulièrement méfiante vis-à-vis du médium cinématographique et de ses dangers, à partir des années quarante et cinquante elle prend conscience du pouvoir didactique du cinéma. Les films religieux s'emploient ainsi à retracer des épisodes bibliques ou la vie de saints auprès du grand public. Le corpus A compte ainsi cinq films se rattachant à ce cycle religieux, sortis entre 1946 et 1954¹⁹⁴.

Quatre œuvres de ce corpus sont des films musicaux, sortis entre 1950 et 1955¹⁹⁵. Ces comédies musicales produites durant les années cinquante auraient très bien pu intégrer la catégorie du cinéma folklorique, car elles se fondent essentiellement sur des chants et des danses traditionnelles. Les autorités administratives peinent généralement à qualifier génériquement ces films, et on peut trouver dans un même dossier de censure des qualifications génériques différentes. J'ai cependant fait le choix de les intégrer dans la catégorie de comédie musicale, car dans ces films, la place accordée au chant et aux danses est bien plus importante que dans d'autres films folkloriques. Ils font partie intégrante du rythme narratif. Les comédies musicales folkloriques espagnoles connaissent leur âge d'or au cours des années cinquante et fondent leur intrigue autour d'une vedette de la chanson espagnole/andalouse. Destinés prioritairement aux publics populaires et ruraux, ces films ne sortent parfois même pas dans les salles les plus importantes des grandes villes¹⁹⁶.

Enfin, les trois derniers de films ce corpus sont des films d'aventure, sortis entre 1945 et 1948. L'un d'entre eux se rapporte à l'expérience coloniale, qui donne l'occasion au réalisateur de faire évoluer ses héros dans l'univers exotique et fantasmé des colonies africaines espagnoles¹⁹⁷. Les films d'aventure coloniale étaient d'ailleurs très appréciés par Franco lui-même¹⁹⁸. Les deux

194 *Misión Blanca* de Juan de Orduña (1946), *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949), *Balarrasa* de José Antonio Nieves Conde (1951), *La Guerra de Dios* de Rafael Gil (1953), *El milagro del Sacristán* de José María Elorrieta (1954) et *El beso de Judas* de Rafael Gil (1954).

195 *Una cubana en España* de Bayon Herrera (1951), *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), *Sucedio en Sevilla* de José Gutiérrez Maseo (1955) et *Esa voz es una mina* de Luis Lucía (1956).

196 MONTERDE José Enrique, « Continuumisme y disidencia (1951-1962) » in GUBERN Román (dir.), *Historia del cine español*, 6^e édition, Madrid, Catédra, 2009, p. 270

197 *Afan-Evu (El bosque maldito)* de José Neches (1945)

198 MONTERDE José Enrique, *Op. Cit.*, 6^e édition, 2009, p. 233

autres films sont des films d'aventure plus classiques, inspirés des romans de cape et d'épée¹⁹⁹ ou du banditisme organisé²⁰⁰.

Composé de 56 films sortis entre 1944 et 1959, le corpus A réunit ainsi 334 rapports émis entre 1946 et 1960 et vise à donner une vision panoramique des genres cinématographiques les plus caractéristiques du premier franquisme.

Dans un second temps, il a semblé pertinent de s'intéresser à la première phase de la surveillance des publics, durant les trois premières années de sa mise en application (1946-1949). L'intensité de la conservation des rapports durant cette période indique qu'il s'agit d'un moment clé de la surveillance des publics, qui commence seulement à se structurer et dont la mise en place a pu conditionner le reste de la pratique informative menée dans les années cinquante. Pour comprendre l'évolution de cette surveillance, il est donc nécessaire de centrer une partie de notre analyse sur le point d'orgue de ce contrôle réceptif. De plus, le panorama que les rapports offrent de la réception provinciale durant ces trois années est le plus riche de la période, car ils portent sur la quasi-totalité de la production cinématographique de ce moment. Un second corpus a donc été constitué, composé d'un total de 39 films sortis entre 1946 et 1949²⁰¹ (Corpus B). Seuls les films disposant d'au minimum dix rapports chacun durant cette période ont été retenus. L'objectif consiste ainsi à pouvoir confronter l'accueil des publics d'un maximum d'aires de réception, afin de déterminer les principales tendances, goûts et rejets des spectateurs. Cette approche synchronique permet alors d'aborder la réception d'un même film de façon nuancée grâce à un nombre moyen de rapports par films relativement élevé en comparaison du reste du corpus. Le corpus B est ainsi composé d'un film d'aventure, de deux comédies, de huit drames, de six films folkloriques, de trois films de guerre et d'espionnage, de huit films historiques, d'un film musical, de quatre films policiers, de trois films rattachés au cinéma religieux du premier franquisme, et enfin, de cinq films romantiques.

Ces deux corpus réunissent 89 films sortis durant le premier franquisme, entre 1946 et 1959. Au total, le discours réceptif de 717 rapports sera étudié en détail, selon différentes méthodes empruntées à l'analyse de données textuelles.

2.2 – L'analyse de données textuelles

Même si le contenu des rapports est structuré par un questionnaire, les consignes préétablies par les services ministériels demeurent suffisamment ouvertes pour que le discours des informateurs

¹⁹⁹ *Aventuras del capitán Guido*, de Jacinto Godays Prats (1948)

²⁰⁰ *Un ladrón de guante blanco* de Ricardo Gascón (1947)

²⁰¹ Les œuvres composant ce second corpus B sont disponibles dans le volume 2, p. 130. Une fiche s'emploie à récapituler la synthèse des informations concernant chaque film, et présente les rapports rédigés par les différents acteurs provinciaux à leur égard.

soit relativement hétérogène. En vertu de cette hétérogénéité, il a été nécessaire de poser les fondements méthodologiques d'une analyse qualitative adaptée à la nature de ces documents.

2.2.1 – Les approches thématique et lexicale

L'analyse thématique est une démarche de recherche de sens²⁰². Elle consiste généralement à analyser un corpus fragment par fragment, en codant son contenu selon des catégories construites et améliorées au cours de la lecture. L'analyse thématique a en effet pour avantage d'être « polyvalente ». Elle s'exerce à la fois de façon déductive – l'analyste prépare préalablement sa grille de lecture, en déterminant les thèmes principaux qu'il faut repérer au sein du corpus – et à la fois de façon inductive – l'analyste part du texte pour générer de nouvelles catégories. De nombreux outils informatiques ont été développés pour permettre aux chercheurs de manipuler des masses importantes de documents de façon itérative, afin de cerner des corpus textuels dans toute leur complexité. Au sein de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRSH) de l'Université de Caen-Normandie, j'ai pu disposer d'une initiation à certains d'entre eux, dont le logiciel NVivo²⁰³. Ce logiciel permet de coder les données textuelles de façon libre et manuelle, de stocker les informations, de les qualifier et de les organiser. Il fonctionne sur le principe de ce que Renata Tesch décrit comme une démarche de « décontextualisation-recontextualisation »²⁰⁴. L'objectif est d'extraire un fragment de texte de l'ensemble initial pour le regrouper dans une catégorie thématique. On parle donc de décontextualisation, puisqu'on découpe le corpus en différentes unités de sens qu'on dégage de leur structure initiale. Sous NVivo, ces unités de sens sont encodées au sein de *nœuds*. La deuxième étape consiste à recontextualiser les contenus, en regroupant le corpus pour en faire un tout intelligible et porteur de sens. Grâce à l'outil informatique, il est possible d'effectuer une relecture assistée du corpus en croisant des nœuds ou en recherchant des co-occurrences entre les différentes catégories²⁰⁵. La catégorisation du discours permet dans un second temps d'effectuer une analyse statistique – relativement simple – des éléments de la grille d'analyse : leur fréquence d'apparition, les variations selon les auteurs, les régions et les contextes, l'interdépendance de certains éléments, etc.

L'analyse thématique offre une plus grande liberté à l'historien que l'analyse lexicale, car le thème relève d'une construction intellectuelle du chercheur, élaborée à partir d'éléments textuels

202 PAILLE Pierre, MUCCHIELLI Alex, *L'analyse quantitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2003

203 Je tiens à remercier chaleureusement Aselny Niare, ingénieur d'étude de la Plateforme Universitaire des Données de Caen (PUDC) qui a accepté de m'apporter son aide. Qu'il trouve ici toute l'expression de ma reconnaissance, notamment pour la patience dont il a dû faire preuve pour que je puisse maîtriser cet outil...

204 TESCH Renata, *Qualitative research. Analysis types & software tools*, New-York, The Falmer Press, 1990

205 FALLERY Bernard, RODHAIN Florence, « Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : lexicale, linguistique, cognitive, thématique. », *XVI^{ème} Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique AIMS*, Montréal, Canada, AIMS, 2007, p. 1-16

récurrents dans les sources. Bernard Fallery et Florence Rodhain estiment que le thème est une « abstraction » qui n'est pas forcément inscrite dans le texte. Par exemple, la notion idéologique du discours des informateurs franquistes peut être particulièrement présente dans leurs écrits sans que le mot « idéologique » et ses dérivés lexicaux n'apparaissent concrètement dans leurs textes. Ils alertent sur le fait qu'on ne peut :

« ignorer la distinction fondamentale entre la fonction référentielle du langage (le thème : ce dont on parle) et la fonction descriptive du langage (le rhème : ce qu'on en dit). Plus le thème est abstrait, plus est grande cette possibilité d'écart entre les mots du texte et le thème élaboré. La fiabilité de cette interprétation est liée à la stabilité des « représentations » des énonciateurs et aussi à celle du chercheur²⁰⁶ ».

Autrement dit, si l'encodage des données est plus libre à travers l'approche thématique et qu'elle permet d'entrevoir des catégories qui n'auraient pas été détectables à travers la seule analyse lexicale informatisée, cette approche peut tout de même être problématique. L'interprétation et la catégorisation des données textuelles ne fonctionnent que si les chercheurs et les auteurs des rapports disposent d'un langage et d'une culture commune partagée. Seule une connaissance solide du contexte de production de ces sources (à la fois politique, sociale, économique et cinématographique) peut permettre à l'historien de réaliser un encodage ajusté de ces données textuelles. Cependant, les approches lexicale et thématique ne doivent pas forcément s'opposer. Elles peuvent être utilisées conjointement pour analyser de façon complète un ensemble volumineux de discours hétérogènes. Parallèlement à la catégorisation thématique, il est possible à travers NVivo d'opérer des requêtes lexicales. Démarche fondée sur la statistique fréquentielle et la proximité des mots employés, l'analyse lexicale permet d'analyser des contenus sans que le chercheur n'appose une grille de lecture préétablie. Dans NVivo, il est possible de rechercher et d'analyser des mots ou des locutions au sein des documents qui y ont été importés et au sein des nœuds créés. Il est ainsi possible, à travers différentes requêtes, d'identifier les occurrences les plus fréquentes. Si elle permet parfois de révéler des résultats statistiques surprenants – et soulève par conséquent de nouvelles interrogations – la démarche lexicale peut parfois générer de nombreuses ambiguïtés, voire des contresens. Il est donc nécessaire de rattacher les résultats obtenus à leur contexte de production et au sens global du texte dont ils sont extraits par le logiciel. L'utilisation couplée des démarches thématique et lexicale me semble donc pertinente pour analyser le discours des acteurs de la surveillance culturelle.

2.2.2 – Établissement de la grille de lecture

Dans une perspective thématique, il a donc fallu dans un premier temps établir une grille d'analyse pour étudier ces documents. Les premières catégories établies ont été volontairement

206 FALLERY Bernard, RODHAIN Florence, *Op. Cit.*, 2007, p. 11

larges afin de respecter la structure interne et relativement normée de ces documents. Les « nœuds libres » (*free nodes*) suivants ont ainsi été créés :

0. Informations générales sur la projection : dans beaucoup de rapports, avant que la description de l'accueil ne soit réalisée, les auteurs donnent des informations factuelles sur la projection et le film diffusé (titre du film, maison de production, acteurs principaux, classification morale, date de projection, salle de projection, etc.) qui, d'un point de vue formel, est séparé du reste du texte.

1. Les volets du questionnaire : dans certains rapports, certains auteurs s'emploient à retranscrire la nomenclature des différents volets du questionnaire. Il s'agit ici d'encoder ces éléments afin de les extraire des corpus lors de l'analyse des données textuelles, car elles ne correspondent pas au discours des auteurs.

2. Les réponses des publics : seules les parties des rapports consacrées à la réception par les publics ont été encodées dans ce nœud.

4. Les réponses des délégations provinciales : seules les parties des rapports consacrées à la réception par les délégations provinciales ont été encodées dans ce nœud.

Parmi ces quatre catégories généralistes, qui s'emploient à respecter le plus fidèlement possible la structure interne des rapports, un codage plus fin et en arborescence a ensuite été réalisé à travers la création de nœuds hiérarchiques (*tree nodes*). À la lecture des documents, les catégories d'analyse ont ainsi évolué et se sont adaptées à leur nature discursive. La création des codes a donc suivi un processus itératif et semi-inductif. Le nœud 2 (réponses des publics) réunit les catégories d'analyses suivantes :

2.1) Succès et attractivité du film : il s'agit d'identifier dans les rapports les éléments à la fois internes et externes de l'œuvre qui ont suscité un phénomène d'attraction sur les publics et qui ont garanti le succès d'un film. De nouvelles sous-catégories viennent affiner cette approche :

2.1.1) Succès : il s'agit d'encoder tous les commentaires qui mentionnent le succès d'un film auprès des publics.

2.1.2) La fréquentation des salles : certains rapports mentionnent l'affluence au sein des salles qui permet d'avoir une idée approximative de la fréquentation des spectateurs, à défaut de pouvoir avoir des chiffres fiables du nombre d'entrées vendues.

2.1.3) Campagne publicitaire : il s'agit d'identifier les films ayant bénéficié d'une campagne publicitaire ainsi que d'étudier les commentaires renseignant de l'importance de la publicité sur la fréquentation des salles.

2.1.4) Les acteurs et actrices à l’affiche : dans cette sous-catégorie est encodé les commentaires dans lesquels on indique clairement que le succès d’un film et la fréquentation dans les salles reposent sur la présence d’un acteur ou d’une actrice dans le film.

2.1.5) Attentes du public : certains rapports mentionnent chez les spectateurs des attentes déçues ou au contraire comblées par le film. Il s’agit ici de les identifier pour pouvoir commencer à s’interroger sur d’éventuels « horizons d’attente » des publics.

2.2) Réactions et comportements des publics : pour justifier leurs analyses, il arrive aux auteurs des rapports de décrire des réactions ou des comportements collectifs de spectateurs dans la salle, lors de la projection. Il s’agit d’applaudissements, de rires, de sifflements, de manifestations expressives d’enthousiasme, d’intérêt, d’ennui ou de déception.

2.3) Public A : le questionnaire de la DGCT encourage les auteurs à donner une vision plurielle des publics qu’ils observent. Ils sont chargés de décrire l’acceptation générale et dominante du film, puis de décrire les groupes de spectateurs plus réduits qui ont pu accueillir de façon alternative le film. Le Public A fait ainsi référence à la catégorie de public que l’auteur considère comme majoritaire lors de la projection, qui forme une même communauté d’interprétation. À la lecture des différents rapports, un certain nombre d’éléments sont revenus de façon récurrente dans le discours attribué aux publics. Ils ont été organisés dans les catégories suivantes :

2.3.1) Qualification du public : il s’agit ici de relever les différentes propositions lexicales qualifiant le public majoritaire

2.3.2) Interprétation : les éléments encodés concernent la façon dont est qualifiée l’interprétation et le jeu des acteurs du film par le public A.

2.3.3) Réalisation : la façon dont sont réalisés les films fait l’objet de nombreux commentaires de la part des publics, qui sont rapportés par les informateurs et qui ont été encodés dans ce nœud.

2.3.4) Commentaires idéologiques : même si la DGCT ne demande pas explicitement aux auteurs de décrire l’impact et la réception idéologique du film par les spectateurs, ils le mentionnent régulièrement. Les principaux commentaires idéologiques concernent :

- a) La religion catholique et la représentation des membres du clergé
- b) Le respect de la morale franquiste (scènes amoureuses, représentation des rôles sociaux et genres, le modèle familial franquiste, etc.)
- c) Le discours patriotique du film

- d) La représentation de l'ordre social et des conflits sociaux
- e) Le rôle et la portée didactique du film
- f) La classification morale donnée au film

2.3.5) Scènes rejetées : certains auteurs mentionnent précisément les scènes qui suscitent une forme de rejet de la part des spectateurs.

2.3.6) Scènes appréciées : il s'agit ici de relever les scènes ayant suscité l'adhésion spécifique du public majoritaire.

2.3.7) Cinéma national : les auteurs s'emploient à synthétiser l'image dont jouit le cinéma national auprès des publics. Dans les réponses formulées par les publics, cette catégorie vise à identifier les commentaires :

- a) Valorisant le cinéma national
- b) Dévalorisant le cinéma national
- c) Mentionnant l'indifférence du public A à l'égard du cinéma national
- d) Comparant le film national à la production étrangère
- e) Comparant le film à d'autres films du cinéma espagnol
- f) Commentant la classification étatique attribuée au film par le régime
- g) Commentant l'attribution de prix cinématographiques attribués au film
- h) Commentant l'investissement économique dédié au film

2.3.8) Genres cinématographiques : il s'agit d'identifier les commentaires récurrents émis à propos de genres cinématographiques spécifiques.

2.3.9) Développement et rythme de l'intrigue : cette catégorie vise à encoder les commentaires portant sur le développement narratif, la cohérence et le rythme de l'intrigue.

2.3.10) Décors : enfin, ce dernier nœud vise à rassembler l'ensemble des commentaires attribués au public formulant un avis sur les décors, les costumes, les accessoires et l'atmosphère artistique du film.

2.4) Public B et 2.5) Public C : il s'agit des groupes de spectateurs minoritaires qui s'approprient différemment le film en comparaison de la majorité des autres spectateurs. Chacune de ces catégories d'analyse est subdivisée de la même façon que celle du Public A.

Enfin, la dernière catégorie généraliste s'emploie à réunir les commentaires concernant l'avis réceptif de la délégation provinciale. Les sous-catégories qui la composent sont identiques à celles du public A. Cette catégorisation thématique a été mise en place dans le cadre du logiciel NVivo (sous forme de nœuds) et a également été reproduite sous forme d'une table de données, qui a pour objectif de relever le nombre de rapports précis mentionnant les différents éléments déclinés

précédemment. NVivo permet quant à lui de réaliser des requêtes et d'éprouver des hypothèses en croisant un certain nombre de données, à la fois thématiques et lexicales. Il est possible de récapituler sous forme de tableaux croisés de vastes quantités de texte et de croiser différentes variables²⁰⁷. À condition de revenir régulièrement au texte pour s'assurer de ne pas commettre de contresens, il constitue un intéressant outil d'assistant à l'élaboration théorique.

Grâce à cet outil, il s'agit donc de passer au crible la parole des agents franquistes à propos du monde spectral. Les informations livrées par ces sources confidentielles se trouvent en effet à la confluence de discours réceptifs multiples qui s'entrecroisent et offrent un regard partial sur les publics de cinéma et les productions cinématographiques durant le premier franquisme.

²⁰⁷ Pour plus d'information concernant la méthodologie employée, se référer à la mise en situation présentée en annexe (Volume 2, « I – Méthodologie : Exemple d'utilisation de l'outil NVivo pour l'analyse de données textuelles », p. 1 à 5)

CHAPITRE 2



DISCOURS RECEPTIFS

Les publics de cinéma passés au crible par le régime

Aller au cinéma ne constitue pas une activité passive, durant laquelle les spectateurs, confortablement installés sur leur siège, se contenteraient d'avaler un flot d'images et de sons sans les digérer. Durant la projection, les publics sont en constante interaction avec l'œuvre qu'ils regardent collectivement. L'anthropologie du spectacle a démontré l'importance des corps dans l'expérience cinématographique, notamment dans la communication et la transmission du plaisir et des émotions aux autres spectateurs lors des séances cinématographiques. De même, le vécu cinématographique des publics leur permet d'évaluer les objets filmiques qu'ils visionnent les uns par rapport aux autres et de livrer une expertise culturelle. L'expérience cinématographique comporte une indiscutable dimension relationnelle, à travers les conversations et les discussions qu'elle génère. Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier évoquent ainsi la « ritualisation [de] la conversation artistique, qui mêle inséparablement le plaisir de l'échange social et l'échange du plaisir artistique²⁰⁸ ». Les façons dont les publics vont qualifier et juger les films qu'ils viennent de voir représentent autant de cadres différents de l'expérience cinématographique. La captation de ces échanges dans l'espace public constitue un véritable laboratoire d'exploration pour le sociologue, dans lequel il peut tenter d'élaborer différentes formules réceptives permettant de saisir les liens qui unissent les spectateurs ordinaires aux œuvres cinématographiques.

Les observations réunies dans les rapports des informateurs du régime s'emploient à retranscrire l'appréciation et les jugements de spectateurs à la sortie des salles de cinéma ainsi que les formes d'interactions corporelles et physiques qu'ils sont parvenus à capter dans l'obscurité des salles. Le compte-rendu synthétique qui en résulte comporte néanmoins de nombreux biais, car il forme un discours réceptif fondé, certes, sur l'observation et l'écoute des publics, mais également sur les capacités d'analyse des observateurs, leurs cadres d'interprétation et la propre opinion qu'ils se font d'un film. Les observateurs constituent à leur tour des spectateurs au sein de l'assistance, et

²⁰⁸ JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010, p. 10, [en ligne] http://laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2010_ExperienceSpectateur.pdf (consulté le 08/10/2019)

le regard qu'ils livrent sur les modes d'interprétation des enquêtés peut s'intégrer aux débats et discussions parfois animées entre les publics ayant assisté à une même séance. À la confluence de discours réceptifs multiples, ces rapports nous dévoilent néanmoins un horizon de possibilités interprétatives et réceptives qui nous permettent de dépasser la seule approche déterministe de l'impact idéologique des films. À travers eux, le cinéma apparaît comme ce qu'il a toujours constitué aux yeux des spectateurs : un spectacle de divertissement, un moyen d'évasion, un moment de plaisir partagé avec des proches, un partage d'émotions et de jugements, une expérience esthétique autant que corporelle.

Ce chapitre vise ainsi à étudier la variété des discours réceptifs émanant des rapports de surveillance ainsi qu'à saisir les représentations des spectateurs et des modes d'interprétation qui y transparaissent. Il s'agira donc dans un premier temps d'établir les critères mobilisés par les délégations provinciales afin d'identifier les différentes communautés spectatorielles dans les salles, et de déterminer les discours réceptifs que les auteurs associent à chacune d'entre elles. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux capacités d'expertise que les rapporteurs attribuent aux publics de cinéma. Il s'agira d'interroger le regard qu'ils portent sur le monde spectral, dont ils ont souvent tendance à mettre en avant la vulnérabilité. Il sera donc nécessaire de nuancer certaines de ces approches discursives pour aborder, enfin, la notion de projections et de réalités réceptives décrites par les auteurs. En questionnant leur culture cinématographique ainsi que leur mode opératoire, on tentera ainsi d'objectiver certains de leurs discours.

I – Le public, ce monstre aux millions de tête : l'identification des spectateurs par les observateurs franquistes

Dans leurs rapports, les groupes réceptifs que les informateurs du régime discernent dans une salle sont extrêmement variés d'un auteur, d'une province ou d'un film à l'autre. Néanmoins, avant de se préoccuper du discours réceptif qu'ils associent à chacun d'entre eux, il a été nécessaire d'élaborer une méthode afin d'évaluer de façon unifiée le degré d'adhésion au cinéma national des multiples communautés d'interprétation identifiées par les observateurs franquistes.

1.1 – Identifier les différentes communautés d'interprétation dans les rapports : une approche méthodologique

Les rapporteurs s'emploient en effet à dénombrer les groupes de spectateurs ayant accueilli de façon similaire un film lors d'une même séance. Ils distinguent ainsi ce que Stanley Fish a dénommé les « communautés d'interprétation ». Ce concept désigne en effet le « regroupement

contextuel d'agents employant tel ou tel type de répertoires dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre²⁰⁹ ». Autrement dit, on peut discerner différents types de publics à travers leur appréciation commune d'une œuvre sans se centrer exclusivement sur des différences sociales ou culturelles pouvant être à l'origine d'appréciations divergentes, comme de nombreuses études sur les publics peuvent avoir tendance à le faire.

On constate ainsi que dans 60,1 % des rapports étudiés, les délégations provinciales n'identifient qu'une seule et unique communauté d'interprétation, et ce, sur l'ensemble de la période (Figure 6). Les spectateurs dans la salle sont considérés comme un groupe homogène, qui accueille le film de façon unanime. 32,1 % des rapports identifient deux communautés d'interprétation différentes lors d'une même projection et 5 % des observateurs déclarent en avoir distingué trois (Tableau 8). Un seul observateur est parvenu à identifier plus de trois communautés d'interprétation différentes lors d'une même séance²¹⁰.

Lorsque plusieurs modes d'interprétation sont relevés parmi l'assistance, les délégués provinciaux s'emploient à désigner la communauté d'interprétation la plus importante dans la salle, qui, selon eux, constitue l'avis le plus représentatif de l'opinion. Dans seulement huit rapports – soit 1,1 % des documents étudiés – les deux communautés d'interprétations identifiées par les auteurs s'équivalent d'un point de vue numérique.

Type de publics	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Une seule communauté d'interprétation	431	60,1
Deux communautés	230	32,1
Trois communautés	36	5,0
Plus de trois communautés	1	0,1
Pas de communauté identifiée	19	2,6
Total	717	100

Tableau 8 : Nombre de communautés d'interprétation identifiées dans les rapports provinciaux (1946-1960)

²⁰⁹ FISH Stanley, *Is there a text in this class ? The authority of interpretativ communities*, Harvard University Press, 1980

²¹⁰ Ce rapport est émis par la délégation provinciale de Taragona et traite de la réception du film *Mariona Rebull* en 1947. Le délégué identifie une communauté d'interprétation principale, puis quatre autres communautés d'interprétations émettant des avis différent de l'accueil majoritaire : un groupe composé uniquement d'un « public féminin », un second réunissant essentiellement des intellectuels, un troisième composé d'ouvriers, et enfin, un dernier groupe composé d'individus « sans filiation » véritable mais dont le jugement s'éloigne du groupe réceptif majoritaire. (AGA, Cultura, 36/04686, « Mariona Rebull », rapport du 24 mai 1947)

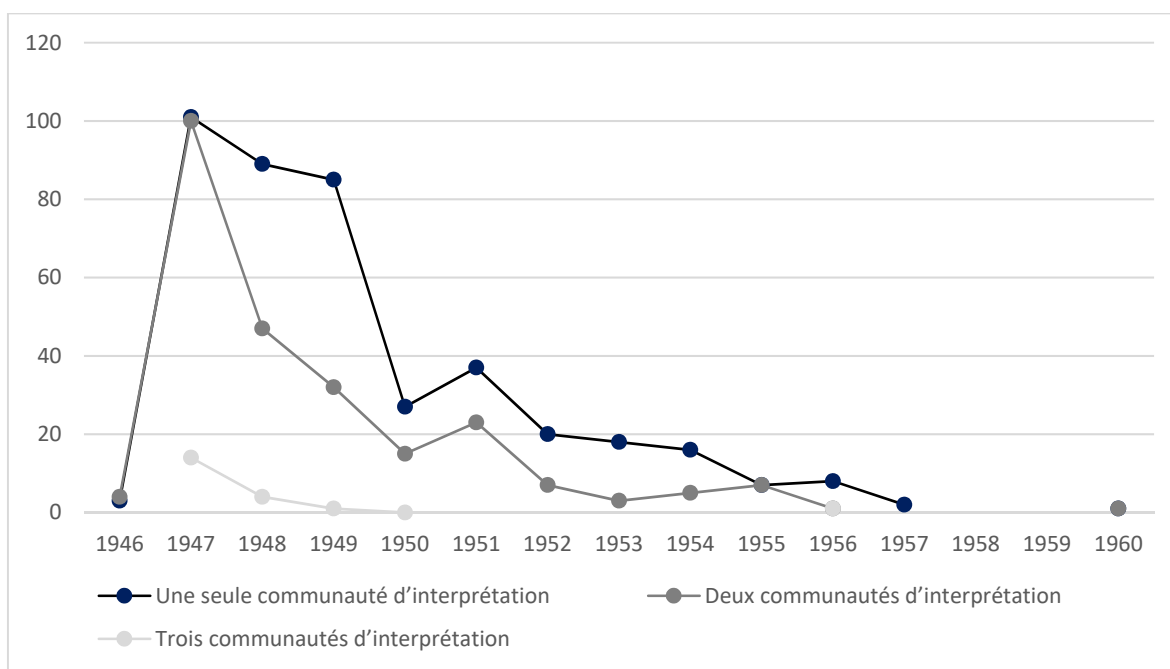


Figure 6: Évolution du nombre de rapports en fonction du nombre de communautés d'interprétation identifiées par les rapporteurs (1946-1947)

À partir de l'analyse formulée par les agents du régime, il a donc été possible d'associer un degré d'adhésion à chacune des communautés d'interprétation mentionnées. J'ai pu relever cinq types d'accueil évoqués par l'ensemble des délégués provinciaux.

- **Acceptation totale du film** : la délégation provinciale affirme clairement que la communauté d'interprétation concernée a accueilli le film de façon favorable, sans émettre de critiques.
- **Acceptation avec réserves** : le groupe de spectateurs a reçu favorablement le film, mais il a formulé quelques critiques à son encontre.
- **Accueil partagé et indifférence des publics** : la communauté d'interprétation est partagée, le film n'a ni été accepté, ni rejeté par les spectateurs. Il doit être différencié cependant d'un accueil qualifié « d'indifférent » par les délégations provinciales. L'indifférence des publics se caractérise par un manque de réaction des spectateurs dans la salle, qui ne permet pas à l'observateur d'établir ce que les publics ont ressenti face au film. Un accueil partagé en revanche, témoigne de réactions et de commentaires contradictoires au sein de l'assistance qui ne permettent pas à l'observateur d'établir un jugement tranché sur le degré d'adhésion des spectateurs aux films.
- **Rejet avec objections** : la communauté de spectateurs a mal accueilli le film, même si elle lui reconnaît quelques qualités notables.
- **Rejet total du film** : la délégation provinciale affirme clairement que la communauté d'interprétation concernée a totalement rejeté le film, sans parvenir à évoquer d'éléments positifs à propos de l'œuvre qu'elle a visionnée.

Afin de rendre visible le degré d'adhésion des groupes de spectateurs, j'ai appliqué à ces différents accueils un système de notation : acceptation totale du film (3), acceptation avec réserves (2), rejet avec objections (-2), rejet total du films (-3). Afin de pouvoir distinguer sous forme de notation l'indifférence des publics d'un accueil partagé, j'ai fait le choix de doubler la catégorie « d'accueil partagé ». L'indifférence, réaction neutre qui ne doit influencer ni en faveur de la moyenne de rejet ou de la moyenne d'adhésion a donc été transcrite sous la notation de 0. L'accueil partagé quant à lui, se devait de refléter cette hiérarchie. J'ai donc fait le choix de créer un « Accueil partagé à tendance positive », d'une hauteur de 1, et un « accueil partagé à tendance négative », d'une hauteur de -1. L'intégration d'un film dans l'une de ces deux catégories est réalisée grâce au décompte du nombre de commentaires négatifs et positifs prononcés dans l'assistance et relevés par l'auteur du rapport. Lorsqu'un observateur affirme ainsi que l'accueil d'un film a divisé les publics sans qu'il parvienne à établir précisément la nature de l'accueil, il s'agit alors de dénombrer le nombre de commentaires positifs et négatifs qui émaillent le discours des publics afin de dégager une tendance positive ou négative du discours réceptif. Il existe quelques rares exceptions où les délégués affirment que l'accueil du film a profondément divisé les publics sans qu'ils prennent le temps de détailler les raisons ayant conduit à cet accueil partagé. C'est par exemple le cas avec quelques rapports provenant de la délégation de Salamanque, dans lequel l'auteur affirme que le film n'a suscité « ni acceptation, ni rejet » sans détailler les raisons de ses réactions. Face à l'impossibilité de trancher sur la tendance positive ou négative caractérisant ces accueils, ces rapports n'ont donc pas été pris en compte dans le calcul des moyennes.

Chaque communauté d'interprétation dispose ainsi d'une note sur trois, chargée de matérialiser son degré d'adhésion au film visionné. Lorsqu'un rapport évoque l'existence de plusieurs communautés d'interprétation lors de la même projection, il est ainsi possible de réaliser une moyenne de chacune de leurs notes afin d'obtenir un résultat plus nuancé de l'accueil général d'un même film. Les délégations provinciales précisant presque systématiquement la communauté d'interprétation la plus nombreuse dans la salle - que j'appellerai Public A -, il a été nécessaire de prendre en compte l'importance de son opinion par rapport aux autres groupes de spectateurs de la salle - les Publics B (voire les Publics C). Ainsi, la note d'adhésion d'un film comprenant plusieurs communautés d'interprétation a été calculée grâce à une moyenne pondérée. J'ai appliqué un coefficient $C_1=2$ à la note d'adhésion attribuée au Public A (P_A) et un coefficient $C_2=1$ à la note des communautés d'interprétation minoritaires au sein d'une même salle, les Public B (P_B) et Public C (P_C). Même si l'attribution de ces coefficients peut sembler arbitraire, ils constituent le seul moyen à ma connaissance permettant de restituer l'importance de l'opinion majoritaire dans le calcul général de la note d'adhésion aux films. La moyenne d'adhésion N s'obtient ainsi de la façon suivante :

$$N = \frac{C_1 \times P_A + C_2 \times P_B + C_2 \times P_C}{C_1 + C_2 + C_2}$$

Pour obtenir par exemple la moyenne d'adhésion des spectateurs d'Alicante à propos du film *El crimen de la calle de Bordadores*²¹¹, il faut opérer une distinction entre le rejet partiel du film par la majorité du public ($P_A=-2$), le rejet total du film par le « public cultivé et habitué du cinéma » ($P_B=-3$) et, à l'inverse, l'acceptation partielle du film par les spectateurs qualifiés de « littéraires » par l'observateur ($P_C=2$).

$$N = \frac{C_1 \times P_A + C_2 \times P_B + C_2 \times P_C}{C_1 + C_2 + C_2} = \frac{2 \times (-2) + 1 \times (-3) + 1 \times 2}{2 + 1 + 1} = -1,25$$

Ainsi, la moyenne d'adhésion des publics alicantins est de $-1,25/3$. Autrement dit, le film a majoritairement été rejeté par le public, mais pas de façon totale. Ce système de notation permet ainsi d'identifier plus aisément les œuvres ayant fait l'objet de refus chez les spectateurs, ou à l'inverse, ayant connu un succès important dans les salles. Cette catégorisation des accueils réceptifs, répartis sur six gradients différents vise à matérialiser l'existence de différentes communautés d'interprétation et de modes réceptifs différenciés lors d'une même projection ou à l'échelle des différentes provinces. Néanmoins, il faut bien avoir conscience que cette notation a ses limites. Elle constitue un artifice de recherche temporaire destiné à quantifier un phénomène difficile à mesurer et permet, malgré tout, de donner une certaine lisibilité aux données éparses contenues dans ces sources de surveillance. Il est tout à fait légitime de s'interroger sur la pertinence des écarts qui se produiront entre certaines notations. Si un film a reçu pour note d'adhésion $2,1/3$ à Cuenca et $1,9/3$ à Huelva, on considère que les publics de Cuenca ont accueilli positivement le film en émettant quelques réserves, alors que celui de Huelva lui a opposé un accueil partagé, à tendance positive. Or, cet écart de $0,2$ est en réalité extrêmement minime. Afin de ne pas tromper le lecteur, il a donc été décidé d'indiquer systématiquement le détail de la note d'adhésion à côté de sa catégorie d'accueil. Il disposera ainsi de tous les éléments pour évaluer la grandeur des écarts entre certaines provinces ou communautés de spectateurs, et, le cas échéant, minimiser les différences éventuelles entre différentes aires réceptives.

Sur l'ensemble des rapports composant le corpus de cette étude, les rapporteurs identifient au total 1016 communautés d'interprétation au sein des différentes salles du territoire²¹². Si les

²¹¹ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « El crimen de la calle de Bordadores », rapport de la délégation provinciale d'Alicante, non daté

²¹² Afin de faciliter la lecture des résultats qui seront présentés dans la suite du développement, les proportions des différents communautés de spectateurs au sein du corpus seront indiquées en pourcentage, et non pas selon leur valeur absolue. En d'autres termes, si on affirme que 19,3 % des communautés mentionnées sont catégorisées selon

observateurs identifient les groupes de spectateurs en fonction de leur degré d'adhésion à un film et à un mode d'interprétation donné, on constate qu'ils développent également un ensemble de critères pour affiner leurs catégorisations. Le terme *público* renvoie ainsi à plusieurs acceptations dans le discours des rapporteurs. S'il désigne toujours un groupement d'individus réunis pour assister à une projection cinématographique, selon les auteurs, le terme renvoie à des réalités différentes. On constate en effet que certains d'entre eux misent sur une acceptation « concrète » du terme. Le *público* est ainsi le public d'une projection en particulier et l'observateur s'emploie à étudier le comportement des spectateurs selon « l'attention, les mouvements, les effets de foule, le nombre²¹³ » de spectateurs qui peuplent la salle. Il va s'intéresser à la taille du public (public important, nombreux, faible), à son comportement (attentif, surpris, bruyant, enthousiaste), au placement des spectateurs, etc. D'autres rapporteurs témoignent plutôt d'une acceptation « idéale » du terme. Les auteurs se centrent sur « ce qui, idéalement, est supposé rapprocher ses membres » : cette acceptation renvoie ainsi à une catégorie de pensée plutôt qu'à un ensemble réel et concret. Les observateurs vont identifier les publics en fonction de leur appartenance sociale, culturelle, religieuse, sexuelle, leur niveau intellectuel, etc.

L'acceptation dite « concrète » du terme *público* domine nettement le discours des observateurs, puisque plus de 67,1 % des communautés de spectateurs sont identifiées en fonction de la taille et de la proportion des groupes de spectateurs dans la salle, leur placement ou encore leur lieu de résidence (Volume 2, Figure 5, p. 807). L'identification idéale concerne quant à elle 19,3 % des communautés mentionnées par les observateurs, qui catégorisent les publics en fonction de critères socioculturels, religieux, genrés ou encore selon le niveau intellectuel supposé des individus. 8,3 % des communautés spectatorielles sont enfin identifiées par les observateurs en fonction de leurs goûts cinématographiques et du lien qu'elles entretiennent avec le grand écran.

1.2 – Une acceptation concrète des publics

1.2.1 – La catégorisation des publics en fonction de leur taille : une vision homogène des publics

61,4 % des communautés de spectateurs sont catégorisées en fonction de leur proportion numérique au sein de la salle. Dans plus de la moitié des cas, on constate même une forte tendance chez les observateurs à considérer les publics comme un groupe totalement homogène, puisque

des critères socio-économiques par les observateurs, il faut comprendre que cela représente 196 communautés de spectateurs sur un total de 1016.

²¹³ La notion d'acceptation concrète et idéale du terme public s'inspire ici des réflexions développées par Michelle Lecolle dans la notice « Public (lexique) » du dictionnaire de sciences sociales intitulé *Publictionnaire*, [en ligne] <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/> (consultée le 09/10/2019)

36,5 % des communautés sont composées selon eux de « la totalité des spectateurs ». On constate également l'emploi récurrent de termes génériques tel que « le public », « les spectateurs » (ou parfois « le spectateur ») pour désigner les objets de leurs observations. Il s'agit donc d'une acceptation large et unifiée des publics de cinéma, intégrés dans un unique corps interprétatif. Les observateurs semblent assimiler l'idée d'une homogénéité de la consommation des formes culturelles, en minimisant la diversité des modes d'interprétation et les potentielles variations des messages compris par les spectateurs.

Lorsque plusieurs communautés d'interprétation sont identifiées dans une salle, 24,9 % d'entre elles se définissent en fonction de leur importance par rapport au reste de l'assemblée présente à la projection. Par ce procédé, les auteurs distinguent ainsi une majorité d'une minorité réceptive, qui se différencie avant tout par sa proportion numérique au sein de la salle. Les observateurs évoquent ainsi « l'immense majorité du public²¹⁴ », le « groupe de spectateurs les plus nombreux²¹⁵ » ou encore la « masse de spectateurs²¹⁶ » qui composent la salle. Ce dernier terme de quantification est chargé d'une connotation négative, en faisant inévitablement référence aux nombreuses études contemporaines sur la « culture de masse » qui analysent d'un point de vue critique les transformations sociales et les modes de consommation liées à l'industrialisation rapide de l'Europe occidentale. Dans les années quarante et cinquante, la culture de masse fait ainsi référence à l'ensemble des objets culturels produits de façon centralisée et standardisée, vecteurs de messages dont la signification serait unilatérale et destinés à une population la plus large possible. Les masses désignent alors *le plus grand nombre*, une agrégation d'individus caractérisés par leur consommation homogène de produits réalisés et pensés par des producteurs tout-puissants. Selon les observateurs, les « masses » de spectateurs adhèrent de façon unanime aux productions espagnoles, puisque la moyenne d'adhésion de ces communautés atteint la note moyenne de **2,2/3** (soit une acceptation totale des films). Le qualificatif de « masse » a pour effet d'occulter la diversité des relations sociales et des interprétations cinématographiques émanant des publics, en les englobant dans la notion vague de « mentalité de masse²¹⁷ ».

A contrario, dans le discours des auteurs, la « masse de spectateurs » est opposée à une minorité d'individus qui, eux, sont parfaitement identifiés par les observateurs. La « masse » ou la

²¹⁴ La notion d'acceptation concrète et idéale du terme public s'inspire ici des réflexions développées par Michelle Lecolle dans la notice « Public (lexique) » du dictionnaire de sciences sociales intitulé *Publictionnaire*, [en ligne] <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/> (consultée le 09/10/2019)

²¹⁵ Une dizaine de communauté spectatorielle voit sa composition qualifiée de « *numerosas* » par les observateurs.

²¹⁶ Une vingtaine de groupes de spectateurs sont qualifiés de « *masa* » par les rapporteurs.

²¹⁷ PEISS Kathy, « Culture de masse et divisions sociales : le cas de l'industrie américaine des cosmétiques », *Le mouvement social*, n°152 juillet 1990, p. 7

« majorité du public » a pour contrepoint « le bon cinéophile²¹⁸ », la « minorité sélecte²¹⁹ », les « spectateurs les plus connaisseurs²²⁰ » et « les plus exigeants²²¹ » ou encore le « public cultivé²²² ». Les auteurs établissent ainsi des distinctions d'ordre socioculturelles auprès de certaines minorités de spectateurs, dont l'interprétation entrerait en opposition avec la tendance réceptive dominant les salles. D'après les observations des délégués, le degré d'adhésion de ces minorités est en effet plus faible que celui attribué au grand public, puisqu'il n'atteint le résultat que de **0,2/3** (soit un accueil partagé à tendance positive). Je reviendrai sur ces catégorisations, qui combinent à la fois une acceptation concrète du public – une minorité numérique d'une salle – et à la fois une acceptation idéale, dans laquelle les observateurs opèrent une classification reposant sur leurs propres représentations sociales et culturelles.

La catégorisation fondée sur la proportion et la taille des communautés spectatorielles est donc révélatrice d'une conception essentiellement homogène des publics par les informateurs du régime, qui ne distinguent que de rares minorités interprétatives parmi les rangs des spectateurs. Certains d'entre eux ont néanmoins recours à d'autres critères plus pragmatiques pour identifier différentes communautés lors d'une même séance.

1.2.2 – Le public des parterres et des balcons : la définition spatio-économique

Des observateurs font le choix de catégoriser les publics en fonction de leur placement au sein de la salle de spectacle. Il faut rappeler que dans les années quarante et cinquante, les salles de cinéma répondent pour beaucoup à la même organisation que les salles de théâtre du XX^e siècle. Dans les capitales provinciales, les salles accueillant les projections cinématographiques sont loin d'être exclusivement réservées au seul spectacle cinématographique, et, au grès de la programmation, représentations théâtrales et projections filmiques se succèdent. Comme au théâtre, les salles sont configurées de façon à proposer diverses catégories de places auxquelles sont indexés différents prix.

5,7 % des communautés spectatorielles sont ainsi identifiées en fonction de leur placement au sein de la salle. Les informateurs classent les publics de cinéma en fonction de trois espaces : le

²¹⁸ “el buen aficionado”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Crimen de Pepe Conde”, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947. Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 21 communautés spectatorielles définies par leur caractère cinéophile.

²¹⁹ Sur l'ensemble des rapports étudiés, 27 communautés spectatorielles sont qualifiées de « sélectes » par les auteurs.

²²⁰ “Aquellos mas entendidos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, “Culpable”, rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947. Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 20 communautés spectatorielles définies par leur degré de connaissance cinématographique et leur niveau d'expertise culturelle.

²²¹ Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 16 communautés spectatorielles définies par leur niveau d'exigence cinématographique.

²²² “Publico culto” (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, “Culpable”, rapport de la délégation de Jaén, le 22 janvier 1947). Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 10 communautés spectatorielles définies par un niveau culturel considéré élevé par rapport à la moyenne de la salle.

« public d'orchestre²²³ », qui prend place dans les fauteuils situés au plus près de la scène ; le « public des gradins²²⁴ » situé sur les gradins s'élevant au-dessus de l'orchestre et en dessous des loges faisant face à la scène ; et enfin, le « public des galeries²²⁵ », assis dans un balcon épousant les contours de la salle, composé de plusieurs rangs de spectateurs. Les prix varient bien évidemment en fonction de chacune des salles concernées, mais les places les plus économiques sont traditionnellement celles des galeries puis des gradins. Les places aux prix les plus élevés sont celles situées au niveau de l'orchestre, à partir duquel les spectateurs disposent de la meilleure vue sur la scène ou l'écran. Certains rapporteurs produisent une distinction socio-économique des publics sans se référer explicitement à ces espaces. Ils se contentent de définir les publics en fonction de leur achat de « places économiques ou modestes²²⁶ » ou de « places aux prix élevés²²⁷ », sans préciser leur localisation exacte au sein de la salle.

Quoiqu'il en soit, cette distribution sociale de l'espace cinématographique lors des projections est associée par les observateurs à des comportements spécifiques. D'après le délégué de Cádiz par exemple, les « places économiques » accueillent le public le plus expressif de la salle. Dans les divers rapports qu'il fournit aux autorités ministérielles, cette catégorie de public est celle « qui montre son désaccord²²⁸ » et sa « désapprobation » durant les séances, en s'exprimant bruyamment ou en sifflant²²⁹ certains passages filmiques. Elle communique autant son plaisir que son étonnement lorsque le film lui plaît, à coup d'applaudissements²³⁰ ou de grands éclats de rire²³¹. À l'inverse, l'attitude des autres communautés de spectateurs est présentée de façon plus modérée. À l'hilarité qui agite les rangs du public des « places économiques », le délégué de Cádiz oppose

²²³ « *publico de butacas* » ; sur l'ensemble des communautés identifiées par les rapporteurs, 22 sont qualifiées de « *publico de butacas* », et treize de « *publico de gradería y butacas* »

²²⁴ « *publico de gradería* » ; sur l'ensemble des communautés identifiées par les rapporteurs, 6 sont qualifiées de « *publico de gradería* », et 13 de « *publico de gradería y butacas* »

²²⁵ « *publico de galería* » ; sur l'ensemble des communautés identifiées par les rapporteurs, 3 sont qualifiées de « *publico de galería* »

²²⁶ Littéralement : « *localidades baratas* » ou « *localidades modestas* » ; 13 communautés spectatorielles sont identifiées sous cette appellation par les informateurs.

²²⁷ Littéralement : « *localidades caras* » ; cette catégorie est très peu utilisée par les informateurs, car deux seulement ont été identifiées de cette façon sur l'ensemble du corpus.

²²⁸ « Fue aceptada por la mayor parte del público que presenció el estreno, si bien un redusidísimo número de espectadores, en determinadas escenas mostró su disconformidad, este público era de las localidades baratas. (...) En la primera parte y hasta la entrada de personajes en acción es algo lenta, y fue aquí donde se hicieron patentes la desaprobación por parte del público de localidades baratas », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « Senda ignorada », rapport de la délégation de Cádiz, le 22 mars 1947

²²⁹ « hubo en escaso número espectadores de las localidades baratas que con silbidos mostraron su desagrado », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, « Héroes del 95 », rapport de la délégation de Cádiz, le 7 juin 1947

²³⁰ « En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés no decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, « Tambor del Bruch », rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

²³¹ « en el sector de público de localidades baratas fue acogida con extrañeza e hilaridad ante las modas y costumbres de aquella época y el resto de los espectadores la acogió con curiosidad e interés », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « El crimen de la calle de Bordadores », rapport de la délégation de Cádiz, le 30 janvier 1947

ainsi l'accueil « curieux et intéressé » du « reste des spectateurs²³² » lors de la projection du film *El crimen de la calle de Bordadores* d'Edgar Neville (1946).

Le placement des spectateurs, indexé aux prix des places, constitue pour certains observateurs le prisme à travers lequel ils estiment le niveau culturel et intellectuel des spectateurs. Le rapporteur de Zaragoza, après la projection de *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946) estime ainsi que le public des galeries est « le moins préparé culturellement parlant²³³ ». À Jerez de la Frontera, le délégué local distingue quant à lui les spectateurs des « places économiques » de ceux qu'il qualifie « d'experts en cinéma²³⁴ ». Le rapporteur de Badajoz oppose enfin à plusieurs reprises les publics des galeries à une « minorité sélecte²³⁵ » dans la salle, plus critique et plus exigeante. Le rapporteur de Cádiz opère le même rapprochement en estimant que les publics des « places les plus chères, qui sont mieux préparés sur le plan intellectuel, sont ceux qui ont rencontré une infinité de défauts²³⁶ » au film *María Fernanda la Jerezana* de Enrique Herreros (1947). Autrement dit, à la catégorisation « concrète » des publics, qui repose apparemment sur la proportion des publics ou le placement des spectateurs lors d'une séance, s'ajoutent inévitablement les considérations sociales des observateurs qui renvoient à une acceptation idéale des communautés d'interprétation.

1.3 – Une acceptation idéale des publics

1.3.1 – L'approche socioculturelle

Les observateurs procèdent à une classification socioculturelle de 19,3 % des communautés spectatoriennes. Néanmoins, cette catégorisation ne repose sur aucune méthode sociologique, puisque les informateurs se contentent d'observer les publics dans les salles et à la sortie des cinémas. Ils ne mènent pas d'entretien individualisé qui leur permettrait de connaître l'âge, le sexe,

²³² Cf citation ci-dessus.

²³³ “Tuvo mejor acogida en el público de galería y menos preparado en su cultura que en el resto del público”, AGA, Cultura, (3) 121.002, “Borrasca de celos”, rapport de la délégation de Zaragoza, non daté

²³⁴ “En los espectadores de localidades baratas y en los demás sectores de público, excepto los expertos en cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “El tambor del Bruch”, rapport de la délégation de Jerez de la Frontera, le 4 décembre 1948

²³⁵ “Esta película, en general, gusto más a la galería que al público selecto, ya que lo único aceptable de ella, según opinión general, es la interpretación cómica del argentino Sandrini, pero ésta misma interpretación adolece de una falta de dirección en el desarrollo del argumento”, “Ole, torero!”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, rapport de la délégation de Badajoz, non daté ; “La impresión general del público, fue excelente, no sólo para la galería, que ha aceptado ésta película como un acontecimiento, manteniéndola en cartel mayor número de días que los acostumbrados, sino también para aquella minoría selecta que fue a verla un poco escéptica, sobre lo que podría ser ésta ser esta nueva versión al celuloide, de 1a novela de Pérez Lugín, que, sin embargo, salió gratamente impresionada por la forma en que ha sido realizada”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, “Currito de la Cruz”, rapport de la délégation de Badajoz, non daté

²³⁶ “La repulsa tuvo mayor eco en los espectadores de localidades caras que mejor preparados intelectualmente encontraron infinidad de defectos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “María Fernanda la Jerezana”, rapport de la délégation de Cádiz, le 21 avril 1947

la profession ou encore la position sociale que les enquêtés estiment occuper au moment de la projection des films. Autrement dit, c'est sur leur propre ressenti qu'ils évaluent la position sociale des différents groupes qu'ils identifient. Les conclusions auxquelles ils aboutissent sont ainsi révélatrices de leurs considérations sociales, de la façon dont ils conçoivent l'organisation de la société espagnole et de la position qu'ils y occupent.

Ils opèrent ainsi une catégorisation des publics selon leur classe sociale auprès de 5,6 % des communautés de spectateurs. Ils s'emploient à désigner prioritairement la réception des films par les « classes populaires », les « classes humbles²³⁷ » ou « socialement inférieures²³⁸ », qui semblent apprécier les films nationaux puisque leur moyenne d'adhésion avoisine la note de **1,6/3** (soit une acceptation avec réserve du cinéma national). Ils opposent à ces classes sociales modestes des « classes supérieures », des individus « d'extraction sociale élevée » ou encore des « minorités sélectes », qui elles, sont plus sévères dans leur appréciation du cinéma espagnol puisque leur moyenne d'adhésion est négative (**-0,6/3**, soit un accueil partagé à tendance négative).

De la même façon, les observateurs classent les publics en fonction des niveaux culturels et intellectuels supposés des publics, respectivement auprès de 6,4 % et 3,8 % des communautés spectatoriennes de notre corpus. Selon eux, les spectateurs « incultes », les « personnes à l'insipide formation culturelle » ou au « niveau culturel plus que moyen » sont ceux qui acceptent de façon unanime les productions espagnoles puisque leur degré d'adhésion s'élève à **2,2/3** (soit une acceptation totale des films). Les spectateurs « cultivés » disposant d'un « certain niveau culturel » livrent quant à eux un accueil partagé à tendance positive des films nationaux, avec une moyenne de **0,9/3**. En effet, de nombreux délégués mentionnent cette élite culturelle « toujours disposée à rencontrer des défauts dans [les] productions²³⁹ » nationales. De la même façon, sur le plan intellectuel, les informateurs opposent ces « groupes de personnes les moins bien dotées intellectuellement parlant²⁴⁰ » et ces publics « non éduqués²⁴¹ » aux « spectateurs sélects et intelligents²⁴² », « critiques et plus qualifiés²⁴³ ». Dans les classifications des publics en fonction de

²³⁷ “las clases humildes”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Alhucemas”, rapport de la délégation de Burgos, le 4 mars 1948

²³⁸ “las clases socialmente inferiores”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, “Mision Blanca”, rapport de la délégation de Granada, le 22 février 1947

²³⁹ “En aquellos espectadores de más elevado nivel cultural y aún en los que están dispuestos siempre a encontrar faltas en nuestras producciones, la película ha producido muy buena impresión, habiéndose oído comentarios muy favorables referentes a la parte técnica de la película”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, “Currito de la Cruz”, rapport de la délégation de Huelva, le 4 mai 1949

²⁴⁰ “grupo de personas menos dotados intelectualmente”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, “Mare Nostrum”, rapport de la délégation d'Alava, non daté

²⁴¹ “mozalbetes no educados”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “Don Juan de Serrallonga”, rapport de la délégation d'Alava, janvier 1949

²⁴² “el núcleo de espectadores selectos e inteligentes”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722, “Una Cubana en España”, rapport de la délégation de Salamanca, le 4 octobre 195

²⁴³ “espectadores críticos más calificados”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, “Culpable”, rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

leur niveau intellectuel, on constate que la moyenne d'adhésion des spectateurs considérés comme étant les moins bien formés est négative : $-2/3$ (soit un rejet partiel des films). Ce rejet est expliqué par les observateurs par le fait que ces publics, parce qu'ils ne sont pas suffisamment préparés ni formés, ont été dérangés par les contenus de certains films ou bien n'ont pas compris le message général de l'œuvre. Le rapporteur d'Oviedo explique ainsi que le récit du drame religieux *La Fe* de Rafael Gil (1947) « n'a pas su toucher les spectateurs, précisément par leur manque de préparation²⁴⁴ ».

Que la catégorisation soit sociale, culturelle ou intellectuelle, les informateurs nous livrent une vision extrêmement duale des publics de cinéma qui composent les salles. Ils opposent une masse populaire et ignorante à un public sélect, formé et cultivé. La lecture sociale des observateurs est révélatrice de leur conviction que les classes les plus modestes disposent d'un capital culturel inférieur au reste des spectateurs, qui ne leur permet pas de livrer une véritable critique des productions cinématographiques. Ils ont tendance à être présentés comme de simples consommateurs, ingérant les significations culturelles de la culture de masse sans opposer de véritable résistance. À l'inverse, les classes supérieures quant à elles sont capables d'opérer une critique exigeante des films et leur avis est souvent valorisé dans les rapports. Cette conception binaire des publics, qui ne prend en compte que les deux extrémités de la pyramide sociale espagnole, nie la présence d'une classe moyenne dans les salles, qui n'est évoquée que de façon anecdotique dans les rapports. Pourtant, d'après l'enquête nationale de Julio Montero et Ana María Paz sur la mémoire spectatorielle espagnole, les classes moyennes sont celles qui remplissent majoritairement les salles obscures sous le premier franquisme. En effet, l'enquête sociologique menée par ces deux historiens révèle que 79,4 % des individus ayant fréquenté régulièrement les cinémas entre 1940 et 1960 estiment appartenir à la classe moyenne²⁴⁵.

1.3.2 – Les caractéristiques sociologiques des individus

Les observateurs opèrent également une distinction entre les communautés de spectateurs en fonction de diverses caractéristiques déterminant l'identité sociologique d'un groupe d'individus : leur âge, leur sexe ou encore leur appartenance religieuse.

²⁴⁴ “Todos se hallen conformes con la perfección de fotografía, sonido, interpretación, etc., pero no cabe duda que el argumento no cala en los espectadores y precisamente por la falta de preparación de éstos, ya que en los grupos minoritarios la película ha impresionado francamente e incluso hemos oído calificativos para ella como de la mejor película española hasta la fecha”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, “La Fe”, rapport de la délégation d'Oviedo, le 12 novembre 1947

²⁴⁵ 69,4 % des enquêtés s'affilient aux classes supérieures se souviennent aller « très souvent » ou « assez souvent » au cinéma durant cette période, contre 42,3 % des individus se situant dans la classe moyenne et 58 % dans la classe moyenne haute. Dans le discours des enquêtés, le terme « très souvent » renvoie à une fréquentation des cinémas d'au moins deux fois par mois, voire à une fréquentation des salles quasiment hebdomadaire (cf MONTERO DIAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 73 et p. 86)

* *L'âge : les jeunes et les enfants, un public à part*

1,5 % des communautés spectatoriennes sont identifiées par les observateurs selon leur âge. Leur attention touche exclusivement les jeunes et les enfants, qu'ils distinguent du reste de l'assemblée de spectateurs. Il faut effectivement souligner l'importance de la jeunesse dans les salles et l'enthousiasme avec lequel les enfants fréquentent les cinémas. En Espagne, la première étude sur les relations que la jeunesse entretient avec le cinéma est réalisée en 1953 par Juan García Yagüe. Il fonde ses analyses sur des entretiens menés auprès d'enfants scolarisés sur Madrid. Il estime ainsi que le taux de fréquentation moyen des cinémas chez les interrogés oscillent entre 2,7 et 7,2 fois par mois²⁴⁶. Malgré l'importance de cette communauté dans toutes les salles du territoire, elle demeure relativement absente du discours des observateurs. Cela s'explique sans doute par le fait la majorité des films nationaux sont avant tout destinés à un public adulte. Les observateurs portent alors leur intérêt sur les communautés d'interprétation ayant atteint leur majorité. Ce n'est qu'à partir du milieu des années cinquante qu'une partie des intellectuels et des autorités franquistes commencent à s'intéresser à la production d'un cinéma spécialement dédié aux jeunes et aux enfants²⁴⁷.

Les rares fois où les observateurs font allusion à la jeunesse dans la salle, c'est lorsqu'il s'agit d'évoquer les publics les moins exigeants ou les moins armés sur le plan culturel qu'ils comparent alors à un public infantin. Ainsi, le délégué de Huelva évoque ce « noyau de spectateurs de faible niveau culturel, majoritairement composé d'enfants²⁴⁸ ». Le délégué de Cuenca explique à son tour que le film *¡Ole, torero!* de Benito Perojo (1949) a plu au « groupe (...) composé d'enfants et aux secteurs de personnes majeures peu exigeantes sur le plan artistique, qui rient plus ou moins fort des situations comiques et des blagues du film²⁴⁹ ». Ils lient donc au sein d'une même communauté spectatorielle des adultes et des jeunes, en considérant qu'ils donnent le même sens au film car ils disposent des mêmes référents culturels. Pour les informateurs, faire référence aux jeunes spectateurs constitue alors un moyen d'infantiliser les publics adultes et de décrédibiliser l'opinion de certains spectateurs. Le délégué d'Alava, qui considère que le biopic religieux *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949) est une œuvre de qualité, évoque son rejet par quelques secteurs du public de Vitoria. Il révèle que « le secteur qui a montré sa désapprobation lors

²⁴⁶ GARCÍA YAGÜE Juan, *Cine y juventud*, Madrid, C.S.I.C., 1953, p. 7

²⁴⁷ CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994. Consulter son chapitre intitulé : «*Todo lo fantástico viene retrocediendo*». *El impalpable público del cine infantil* »

²⁴⁸ «En el núcleo de espectadores de escaso nivel cultural, en su mayoría infantil, las razones de la buena acogida, fue debida únicamente al argumento», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, «Don Quijote de la Mancha», rapport de la délégation de Huelva, le 9 avril 1949

²⁴⁹ «El sector de personas a quienes ha gustado se circunscribe a los niños y ese sector de personas mayores poco exigentes en el orden artístico, que se contentan con la mayor o menor risa de las situaciones cómicas y chistes que comportan», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, «¡Ole torero!», rapport de la délégation de Cuenca, le 25 octobre 1950

de la projection était composé majoritairement de jeunes et des « éternels mécontents » des films espagnols²⁵⁰ ». En associant les détracteurs du cinéma national à un public jeune, leur réaction devient ainsi un élément secondaire du discours réceptif de l'informateur : il suggère ainsi l'insignifiance de cette interprétation commune et discrédite la communauté des détracteurs du cinéma national.

* *L'identité sexuelle*

L'autre caractère identitaire à travers lequel les observateurs peuvent catégoriser les publics est celui du genre. Cette classification des spectateurs demeure néanmoins extrêmement rare, puisque seule 0,4 % des communautés spectatorielles sont concernées par cette distinction. Dans la majorité des cas, les observateurs différencient surtout le public féminin du reste des spectateurs. Les rares fois où il est évoqué, il est considéré comme une catégorie socialement homogène. Le public féminin est « général²⁵¹ » et certains délégués évoquent « l'ensemble du sexe féminin, sans distinction de classe²⁵² ». À l'inverse, lorsque le public masculin est mentionné, les observateurs précisent systématiquement leur appartenance sociale. Le délégué d'Oviedo rapporte ainsi que les hommes ayant apprécié le film *Alhucemas* de José López Rubio (1948) sont des « universitaires et des jeunes du beau sexe²⁵³ », tandis que le rapporteur de Jaén explique que l'adaptation de *Fuenteovejuna* par Antonio Róman (1947) a été vivement appréciée par les hommes des « classes populaires ». Le public masculin serait ainsi perçu de façon plurielle, tandis que le public féminin serait quant à lui porteur d'un unique discours réceptif, peu importe la variété d'individus qui le composent.

Quelques rares observateurs évoquent des modes d'interprétation qu'ils n'attribuent qu'aux communautés féminines, et qui seraient liés à l'univers de la mode. Le délégué de Palma souligne ainsi « le plaisir [des publics féminins] devant l'assortiment de robes » portées par l'actrice María Félix dans le drame sentimental *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1948). Néanmoins, leur plaisir aurait été entravé par certains détails. Les spectatrices auraient en effet remarqué une sorte

²⁵⁰ «El sector que mostraba su desagrado a la proyección estaba compuesto por el elemento joven en su mayor parte y por los "eternos descontentos" ante la proyección de películas españolas», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, «El capitán de Loyola, rapport de la délégation d'Alava, non daté

²⁵¹ «El publico femenino, en general juzga la película muy agradable y bonita aunque excesivamente fuerte», AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04686, «Mariona Rebull», rapport de la délégation de Tarragona, le 24 mai 1947

²⁵² L'homogénéité sociale des publics féminins est évoquée à plusieurs reprises dans les rapports, dont voici quelques exemples : «En las clases populares principalmente en cuanto a hombres se refiere, y, en general, puede afirmarse que a todo el sexo femenino sin distinción de clases», AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04683, «La Lola se va a los puertos», rapport de la délégation de Jaén, le 17 février 1948 ; «Entre el sexo femenino, sin distinción de clases, gustó más», AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04682, «Audiencia publica», rapport de la délégation de Soria, le 14 mars 1947

²⁵³ «El sector particular antes citado se encuentra entre personas que frecuenta poco el cine y además de estudio (universitarios y jóvenes del bello sexo)», AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04693, «Alhucemas», rapport de la délégation d'Oviedo, le 7 avril 1948

d'anachronisme dans le film puisque, selon elles, les robes utilisées « correspondent à la mode actuelle, alors que le film se déroule entre les années 1939 et 1943, où le style était très différent²⁵⁴ ». Cela témoigne d'une connaissance pointue de l'univers de la mode et d'une certaine exigence de cohérence de la part de ce groupe de spectatrices. Cette association public féminin/goût pour la mode se retrouve dans le discours d'autres autorités provinciales tel que le délégué de Cuenca qui va jusqu'à regretter que la comédie *Dos cuentos para dos* de Luis Lucía (1947) n'ait pas suffisamment exploité les scènes se déroulant dans la maison de couture ; selon lui, « cela aurait été du goût des publics féminins, tout en ajoutant une note de somptuosité au film²⁵⁵ ».

L'appréciation des communautés d'interprétation selon leur genre témoigne d'une vision déséquilibrée des publics féminins et masculins chez les observateurs. L'acceptation englobante et singulière de la communauté féminine, cantonnée à un unique « domaine d'expertise » – la mode – s'oppose à l'acceptation plurielle des publics masculins, qui disposent d'une certaine variété sociale et, par extension, d'un spectre interprétatif plus large. Cette conception est révélatrice de la position occupée par la femme dans les années quarante et cinquante en Espagne. Reléguée au second rang de la vie domestique, elle vit dans l'ombre de la domination masculine de la société patriarcale franquiste. Le rôle social unique qui lui est attribué – mère et épouse – empêche sans doute les informateurs de déceler une variété de profils au sein d'une même communauté féminine qui est envisagée de façon homogène pour correspondre à l'unique modèle social que le régime leur réserve.

*** L'appartenance religieuse**

1,2 % des communautés spectatorielles sont enfin identifiées en fonction de leur appartenance religieuse. Dans un État national-catholique tel que le régime franquiste, qui repose sur une interpénétration de l'État et de l'Église, l'appartenance religieuse est inévitablement celle du catholicisme. La société espagnole contemporaine nourrit un lien étroit avec la religion catholique, qui a laissé une trace importante dans les mentalités. Si la Seconde République a amorcé dès 1931 un programme de déchristianisation des institutions et de la société civile, mené par Manuel Azaña, elle n'est jamais parvenue à séparer l'Église et l'État, tant la religion catholique était au fondement

²⁵⁴ “con excelente intérpretes, aun cuando tal vez se haya abusado un poco en la exaltación de la figura de Maria Félix, la cual proporcionar según las mujeres aparte del placer de exhibición de un numeroso surtido de vestidos, el fallo de que estos corresponden a la moda actual, en tanto que la acción de la cinta se desarrolla entre los años 1939 y 43, durante los cuales la linea elegante era muy diferente.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, “Mare Nostrum”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 21 mars 1949

²⁵⁵ “La dirección es ágil y ha conseguido hacer una película dinámica con ciertos abusos en determinados momentos, deteniéndose en escenas graciosas pero de viejos y fáciles recursos que podían haberse prolongado más en los planos de la casa de modas y peletería con una exhibición de modelos que hubiera sido del agrado del público femenino, al tiempo de haber dotado a la película de una nota de suntuosidad.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, “Dos cuentos para dos”, rapport de la délégation de Cuenca le 19 septembre 1952

de l'identité nationale espagnole²⁵⁶. Le catholicisme domine en effet de façon hégémonique le monde spirituel espagnol²⁵⁷ et jouit d'une forte implantation auprès de la population. Le régime franquiste a ainsi fait de l'Église l'un des piliers fondamentaux de son pouvoir en lui offrant une place de premier ordre dans le système franquiste. Afin d'asseoir sa légitimité, le régime a instrumentalisé politiquement la religion dans le but de disposer de la forte audience dont elle dispose auprès des populations. Certains historiens ont tout de même nuancé le sentiment de religiosité des Espagnols durant le premier franquisme, en rappelant que les pratiques et les dévotions religieuses sont fortement contraintes dans la période de « religiosité totale²⁵⁸ » de l'après-guerre. Si Juan José Ruiz Rico constate effectivement un accroissement des pratiques religieuses à la fin de la guerre civile, il indique que la peur, les conventions ou les pressions externes ont fortement influé sur ce phénomène²⁵⁹. Cela ne traduit pas nécessairement un renforcement des croyances et des dévotions religieuses, mais plutôt une prise de contrôle des pouvoirs religieux sur le corps social dans un contexte de culture de la victoire. D'autres historiens ont appuyé cette thèse, en démontrant que la rechristianisation des milieux ruraux n'a été que partielle durant le premier franquisme²⁶⁰. La pratique religieuse de cette période se caractérise ainsi essentiellement par une dévotion ritualiste, où l'assistance aux messes et aux célébrations liturgiques est essentielle pour prouver son adhésion au système. Fervents pratiquants et pratiquants contraints coexistent donc durant l'ensemble du premier franquisme.

Dans ce contexte d'omniprésence religieuse, il n'est donc pas étonnant que les délégués provinciaux soient vigilants quant à l'existence de communautés de spectateurs se définissant par leur caractère religieux. Ces groupes sont souvent décrits par les observateurs comme étant particulièrement scrupuleux et pointilleux vis-à-vis des valeurs morales véhiculées par les films. Le délégué de Salamanque évoque ainsi « certains publics qui jugent avec pudibonderie n'importe quelle œuvre exaltant des valeurs morales et religieuses²⁶¹ » ou « qui n'acceptent pas facilement les

²⁵⁶ AUBERT Paul, « Introduction » dans AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 2

²⁵⁷ A titre de comparaison, selon diverses sources évaluant le nombre de protestants en Espagne à la fin des années quarante, le pays ne compterait qu'environ 20 00 individus, dont seulement la moitié serait de nationalité espagnole (cf AUBERT Paul, « Introduction », *Op. Cit.*, 2017, p. 2)

²⁵⁸ En 1974, Oresanz met en évidence l'existence de trois modèles de religiosité durant la période franquiste : la religiosité totale de l'après-guerre, la religiosité personnelle des années cinquante, et la religiosité du compromis à partir des années soixante et du concile de Vatican II. La période de religiosité totale se caractérise par la tentative d'une restauration religieuse et politique totale du catholicisme au sein de la société espagnole (ORESANZ, Aurelio, *Religiosidad popular española, 1940-1965*, Madrid, 1974)

²⁵⁹ RUÍZ RICO Juan José, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*. Madrid, Editorial Tecnos, 1977

²⁶⁰ FONT AGULLÓ Jordi, « 'Aspiramos a transformar totalmente la vida en España'. Actitudes de la población ante la implantación del Nuevo Estado: la política como religión y la religión como política » dans *Tiempos de silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. València, 17-19 de noviembre de 1999*, Valencia, 1999, p. 333-343

²⁶¹ « Con ser una película de tipo religioso que ya desde el principio pudiera retraer a ciertos públicos que juzgan gázmoñería toda obra en la que se exalta un valor moral y religioso, sin embargo es casi en esos elementos donde más

thématiques qui attaquent ou qui, pour le moins, ne suivent pas la morale et le dogme catholique²⁶² ». Si l'on s'intéresse à la moyenne d'adhésion de cette communauté spectatorielle, on constate en effet qu'elle s'avère relativement critique envers les œuvres nationales car elle avoisine la note de **0,6/3** (soit un accueil partagé à tendance positive).

Ces publics se caractérisent également selon les informateurs par une certaine méfiance envers le grand écran, dont ils craignent l'influence délétère. À Pamplune, l'informateur franquiste assure ainsi que le film *El Capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949), parce qu'il aborde une thématique hagiographique – la vie du futur saint Ignacio de Loyola – « a fait venir au cinéma un secteur important de public qui, sans cette raison, ne fréquente pas les salles de cinéma²⁶³ ». Cette faible fréquentation des cinémas explique sans doute pourquoi les auteurs identifient rarement cette communauté au sein de la salle et qu'ils les mentionnent presque exclusivement lors de la projection de films abordant des thématiques religieuses.

1.3.3 – Une catégorisation selon l'appartenance régionale des publics

Dans une extrême minorité des rapports, les informateurs désignent certaines communautés d'interprétation en fonction de leur origine locale (0,4 % des communautés). L'appartenance régionale des publics serait vectrice de modes d'interprétation particuliers, notamment lorsque les films nationaux mettent en exergue des éléments de folklore. Le délégué d'Orense assure ainsi que « les films [traitant] de la Galice jouissent ici d'une énorme acceptation, même auprès des publics les plus raffinés et les plus exigeants²⁶⁴ ». Il en va de même concernant la culture et le folklore andalous. Les informateurs du régime assurent que le public sévillan accueille de façon unanime tous les films « dans lesquels joue Juanita Reina, une artiste formée dans cette ville et pour laquelle le public nourrit une forte prédilection²⁶⁵ ». À l'inverse, les spectateurs de Grenade se montrent quant à eux plus exigeants lorsque le récit et l'atmosphère des films se déroulent dans leur région, en « notant à l'écran de petits défauts qui ne sont jamais observés par le public d'autres régions²⁶⁶ ».

aceptación ha tenido precisamente por el empaque que ha sabido darle”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Balarrasa”, rapport de la délégation de Salamanca, le 4 avril 1951

²⁶² “Con ser una película de tipo religioso que ya desde el principio pudiera retraer a ciertos públicos que juzgan gázmoñería toda obra en la que se exalta un valor moral y religioso, sin embargo es casi en esos elementos donde más aceptación ha tenido precisamente por el empaque que ha sabido darle”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Balarrasa”, rapport de la délégation de Salamanca, le 4 avril 1951

²⁶³ “El motivo de la acogida ha consistido, indudablemente, en la razón de tipo religioso que lleva al "cine" a un buen sector de público que, sin esa razón, no acude a salas de espectáculos.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, “El Capitán de Loyola”, rapport de la délégation de Pamplona, le 2 avril 1949

²⁶⁴ “Hay que hacer constar que las películas de Galicia tienen aquí una aceptación enorme, que satisfacen al público más exigente y refinado”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Mar abierto”, rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

²⁶⁵ “aunque no puede tomarse en consideración la gran acogida que la ha dispensado el público sevillano, toda vez que su protagonista Juanita Reina es un artista formada en esta ciudad y por la que el público siente una gran predilección”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “Serenata española”, rapport de la délégation de Sevilla, le 21 mai 1947

²⁶⁶ “Coincide con lo señalado en los apartados a) y b), aunque cabe señalar falta de ambientación en los personajes que intervienen, ya que como la acción transcurre en Andalucía, se notan en la cinta pequeños defectos que no son

En d'autres termes, l'appartenance régionale des publics peut contribuer à moduler leur approche réceptive des films folkloriques en fonction de leur adéquation aux représentations identitaires des publics locaux.

Selon les informateurs, l'appartenance régionale des spectateurs n'influe pas seulement sur la réception du cinéma folklorique. Certains d'entre eux octroient aux publics des capitales provinciales des attributs et une identité propre, notamment du point de vue moral et religieux. Le délégué d'Avila évoque une certaine « psychologie du public *abulense*²⁶⁷ » qui le rend particulièrement friand des films à caractère religieux et historique. Le délégué d'Alava révèle quant à lui que le rejet du drame religieux intitulé *La Fe* (1947) s'explique avant tout par le fait que cette capitale « dispose d'un pur sentiment religieux²⁶⁸ », qui aurait été malmené par le propos du film. La morale religieuse de certaines provinces semble ainsi constituer aux yeux des rapporteurs un caractère intrinsèque de l'identité des publics, qui influe sur les modes de réception.

Néanmoins, si l'on compare la moyenne d'adhésion des publics selon les provinces, on constate que le cinéma espagnol est reçu de façon relativement homogène sur l'ensemble du territoire. La production nationale est en effet acceptée avec réserve dans la majeure partie des provinces (Carte 3). Seules quatre d'entre elles réservent un avis partagé à tendance positive aux films castillans : Alicante, Cuenca, Castellón de la Plana et Huesca. La province de Teruel est la seule qui manifeste une forme d'indifférence, mais il faut nuancer cette réalité. En effet, les autorités ministérielles n'ont conservé qu'un seul rapport de cette province. Le résultat affiché sur la carte suivante ne peut donc être considéré comme étant représentatif du degré d'adhésion moyen des spectateurs de Teruel. Il faut également préciser que les résultats obtenus et présentés ici se fondent sur l'observation de publics avant tout urbains, provenant des capitales provinciales.

observados por el público de las demás regiones”, AGA, Cultura, (3) 121.002, “Borrasca de celos”, rapport de la délégation de Grenade, le 7 août 1947

²⁶⁷ “Argumento de tipo religioso histórico cala muy bien dentro de la psicología del público abulense”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La Dama del Amariño”, rapport de la délégation d'Avila, le 24 mai 1949

²⁶⁸ “Así se explica la prevención con que ha sido acogida en esta capital dicha película, que cuenta con un depurado sentido religioso”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, “La Fe”, rapport de la délégation d'Alava, non daté

Le spectre de catégorisation des publics est donc particulièrement large, car il repose sur une multitude d'attributs et de qualifications culturelles extrêmement différenciées, qui relèvent à la fois d'observations concrètes réalisées dans les salles et à la fois des propres considérations socioculturelles des observateurs. On constate néanmoins l'emploi par les observateurs franquistes d'une dernière forme de catégorisation des publics, qui se concentre cette fois sur les liens spécifiques que certains spectateurs entretiennent avec le cinéma et la connaissance qu'ils possèdent de ce média.

II- Les capacités d'expertise cinématographique des publics selon les informateurs du régime

Les informateurs identifient certaines communautés en fonction d'une culture cinématographique commune ou bien du partage d'un même plaisir cinématographique. Ils fondent ainsi leur classification sur le caractère cinéphile des spectateurs présents dans les salles. Selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, la cinéphilie désigne en effet la possession d'une « culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique. Elle recouvre à la fois la mémoire et la capacité à juger, acquise au contact d'une technique artistique²⁶⁹ ». En Espagne, à partir des années cinquante, on constate en effet l'émergence de ce que les historiens ont appelés une « cinéphilie classique²⁷⁰ », qui se développe dans divers pays d'Europe, notamment en France. Il s'agit d'une nouvelle manière de voir les films, de parler d'eux et de diffuser ce nouveau discours. Ce mouvement a contribué à la reconsidération du cinéma, à la fois sur le plan social et artistique et a accompagné en France le mouvement de la *Nouvelle Vague*. Cette cinéphilie classique ne s'est pas cantonnée à l'Hexagone, mais a induit l'émergence de pratiques spécifiques dans de nombreux pays européens, notamment à travers le mouvement des ciné-clubs. Ce mouvement, même dans un pays autoritaire comme l'Espagne franquiste, a été particulièrement actif. La tradition des ciné-clubs existe en Espagne depuis la fin des années vingt, et a connu un court moment d'apogée durant la Seconde République. Il survit tout au long des premières années de la dictature autour d'institutions affiliées au régime ou

²⁶⁹ JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 3

²⁷⁰ Une voie de l'historiographie aborde la cinéphilie comme un ample et vaste phénomène culturel, qui évoluent selon les aires géographiques et les périodes étudiées (BAECQUE Antoine (de), *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003, p. 11). Un autre mouvement, plus englobant, considère la cinéphilie comme un phénomène de fascination exercé par le cinéma sur les populations dans son ensemble, indépendamment des barrières historiques et géographiques (ROSENBAUM J., MARTIN A., *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London, BFI Publishing, 2003)

directement soutenu par lui à Madrid²⁷¹ ou dans diverses capitales provinciales telles que Valladolid, Salamanque ou Saragosse²⁷². Au début des années cinquante, à la faveur de l'émergence d'une « cinéphilie classique », l'activité des ciné-clubs est à la fois coordonnée par le Syndicat Universitaire Espagnol (SEU), qui dépend du régime, et par l'Eglise catholique²⁷³. Une importe culture cinématographique se développe autour du SEU, qui bénéficie d'un certain réformisme culturel, promu par Joaquín Ruiz-Gómez au ministère de l'Education, entre 1951 et 1956. A partir de 1955, certains ciné-clubs sont même exempts de la censure centralisée, à partir du moment où le délégué provincial du ministère de l'Information et du Tourisme (MIT) a autorisé la diffusion de l'ensemble de son programme filmique²⁷⁴. En 1957, la DGCT estime qu'il existe 346 ciné-clubs à travers tout le territoire, même s'il est difficile d'identifier ceux qui sont véritablement actifs. Cela témoigne ainsi de la diversité de la réalité des ciné-clubs, qui peuvent avoir un statut officiel – comme le *Cine-Club* de Madrid par exemple, fréquenté par ce que Fernando Ramos-Arenas nomme « l'*intelligentsia* cinématographique du régime²⁷⁵ » – des ciné-clubs idéologiquement plus dissidents ou d'autres qui ne nourrissent aucune ambition idéologique mais aspirent seulement à cultiver une certaine culture et fascination pour le cinéma. Ainsi, au cours des années cinquante, une partie des spectateurs fréquentent des ciné-clubs et développe un regard spécialisé sur le medium cinématographique.

Selon les informateurs, la maîtrise de cette culture cinématographique par les différentes communautés d'interprétation produit des discours réceptifs auxquels ils accordent une valeur variable. Selon eux, les spectateurs ne seraient pas tous aptes à livrer une expertise cinématographique.

2.1- L'exigence d'une minorité spectatorielle : la voix de la cinéphilie savante

Les observateurs évoquent dans de nombreux rapports ces « spectateurs exigeants », qui, à la lumière d'une culture cinématographique plus étendue que chez les autres publics, portent un regard sans complaisance sur les films nationaux. Les informateurs accordent un certain crédit au discours réceptif de ces communautés d'interprétation. Ils les mentionnent généralement lorsqu'il s'agit d'asseoir la réussite et le succès d'un film national lors des projections. Le délégué d'Orense

²⁷¹ A Madrid, il faut compter le ciné-club du Syndicat Espagnol Universitaire (SEU), le Cercle Cinématographique espagnol (CIRCE) ou encore le Cercle des Ecrivains Cinématographiques (CEC) qui dépendent tous du régime.

²⁷² RAMOS-ARENAS Fernando, « Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960 », dans *Communication & Society*, vol. 30, n° 1, 2017, p. 4

²⁷³ PALACIO ARRANZ Manuel, « Cineclubs y cinefilia : afinidades electivas » dans NIETO FERRANDO Jorge Juan, COMPANY RAMON Juan Miguel, *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca*, Madrid, Ed. de la Filmoteca, 2006

²⁷⁴ RAMOS-ARENAS Fernando, « *Op. Cit.* », 2017, p. 4

²⁷⁵ RAMOS-ARENAS Fernando, « *Op. Cit.* », 2017, p. 6

rapporte ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a rencontré un véritable succès dans la capitale, et a même su « satisfaire le public le plus exigeant et le plus raffiné²⁷⁶ ». À Cuenca, le délégué rapporte que le film *Manolo, guardia urbano* de Rafael J. Salvia (1956) a même été jugé « avec bienveillance » par les spectateurs les plus exigeants²⁷⁷. En d'autres termes, le fait que ces publics disposant d'un tel niveau d'expertise apprécient le film, constitue un gage de qualité cinématographique pour les observateurs.

Leurs jugements et leurs interprétations sont ainsi extrêmement valorisés par les informateurs. Diverses délégations estiment que le discours de ces experts « a plus de valeur puisqu'ils sont les plus habilités pour évaluer²⁷⁸ » les films, et qu'ils disposent de « plus d'éléments de jugement pour exprimer leur opinion²⁷⁹ » que le reste des publics. Selon les informateurs, cette maîtrise cinématographique s'explique par deux facteurs. D'une part, leur fréquentation régulière des salles obscures leur permet d'acquérir un savoir filmique et d'évaluer les œuvres en fonction d'un large répertoire cinématographique qu'ils se sont constitués. Le délégué de Cáceres estime ainsi que ces « experts » « assistent fréquemment à ce genre de spectacle et ont suffisamment d'expérience pour être capables de différencier les films les uns des autres²⁸⁰ ». D'autre part, cette expérience régulière des films est souvent associée à un certain niveau culturel. Le rapporteur de Huelva explique ainsi que ceux qui fréquentent le plus régulièrement les cinémas, y compris durant la semaine, « disposent d'un niveau culturel plus élevé que la grande masse de spectateurs²⁸¹ ». Ces spectateurs exigeants et expérimentés, qui représentent 1,8 % des communautés d'interprétation, sont ainsi considérés comme les voix d'une cinéphilie savante, qui portent un regard et un jugement d'experts sur les productions nationales.

Néanmoins, la capacité d'expertise des publics qualifiés de cultivés ou d'experts peut aussi être remise en cause par une partie des rapporteurs. Le discours réceptif des spectateurs composant

²⁷⁶ “Hay que hacer constar que las películas de Galicia tienen aquí una aceptación enorme, que satisfacen al público más exigente y refinado”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Mar abierto”, rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

²⁷⁷ “El argumento la película se gana la adhesión de la masa popular y la sencillez de los valores humanos que presenta y la realización, consiguen que los más exigentes la juzguen con benevolencia”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03568, “Manolo, guardia urbano”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 mai 1960

²⁷⁸ “Por el contrario entre aquellos que merece más valor su opinión por hallarse más capacitados para calificar, se ha clasificado como una película entretenida y que se halla bien desarrollado su argumento”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, “Senda ignorada”, rapport de la délégation de Huesca, le 18 août 1947

²⁷⁹ “Entre las personas más entendidas, y con más elementos de juicio para opinar, se oyeron algunos comentarios elogiosos referentes al argumento y excelente presentación de la película, que está desarrollada con buen gusto”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, “Culpable”, rapport de la délégation de Badajoz, non daté

²⁸⁰ “En cuanto a la interpretación artística, los más entendidos, o por lo menos los que con más frecuencia asisten a esta clase de espectáculos y tienen la experiencia de diferenciar unas cintas de otras, consideran que los intérpretes llevan a cabo su trabajo de manera muy afectada, resaltando la falta de naturalidad, por lo que hace suponer que son más artistas de teatro que de cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, “Senda ignorada”, rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

²⁸¹ “Estos comentarios favorables, se han recogido en el sector de acostumbra a frecuentar los cines durante la semana cuyo nivel cultural es algo más elevado que el de la gran masa de los espectadores”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04670, “El testamento del Virrey”, rapport de la délégation de Huelva, le 3 février 1948

le groupe des « détracteurs » du cinéma national, considérés comme un public particulièrement exigeant, peut faire à l'inverse l'objet d'un certain dénigrement par les rapporteurs. À Huesca, après la diffusion de *La Lola se va a los Puertos* de Juan de Orduña (1947), l'informateur rapporte que « l'avis [des détracteurs du cinéma national] n'a aucune valeur et qu'il ne faut pas leur accorder d'importance²⁸² ». De même, à Huelva, le délégué précise que les publics ayant rejeté *La vida empieza a la medianoche* de Juan de Orduña (1946) correspondent à ce « groupe « d'experts », toujours disposés à trouver des défauts à nos films alors qu'ils sont parfaitement réussis. (...) Ce secteur du public qui accueille mal les productions nationales, dans la majorité des cas, ne se donne même pas la peine de voir les films, il ne faut donc pas trop prendre en compte leurs opinions²⁸³ ». Il faut souligner que certains observateurs sont engagés dans une entreprise de valorisation du cinéma national, menacé par l'importante concurrence des cinématographies étrangères. Ces rapports sont d'ailleurs commandités par le régime dans le but de saisir les goûts cinématographiques et les attentes des publics provinciaux, afin de développer un cinéma national correspondant réellement à leurs attentes. Ainsi, certains observateurs, convaincus des avancées réalisées par le cinéma national au cours de la période étudiée, estiment que les jugements trop négatifs de certaines communautés d'interprétation ne méritent pas d'être transmis puisqu'ils demeurent l'apanage d'une petite minorité.

L'expérience des spectateurs ainsi que leur statut social et leur capital culturel supposés influeraient donc sur leurs capacités d'expertise cinématographiques. Les discours réceptifs livrés par ces différentes communautés, réunies par une même appartenance sociale, ont ainsi plus ou moins de valeur selon les observateurs. Baignés dans une forme d'élitisme culturel – sur laquelle je reviendrai –, le regard que les informateurs portent sur les publics les moins cultivés relève ainsi souvent d'une sorte de mépris de classe.

2.2 - Les dangers du cinéma : des publics vulnérables

En effet, des rapporteurs portent un regard méprisant sur certaines catégories de spectateurs, qui est à mettre en lien avec leur acceptation socioculturelle des publics. Les publics les moins bien éduqués et formés font ainsi l'objet de catégorisations hâtives. La délégation de León estime par

²⁸² “Las personas que mostraron su disconformidad a esta cinta, a que se alude anteriormente, son las que, por sistema, actúan de detractoras del cine nacional, y por ello sus opiniones carecen de valor y se les concede importancia alguna”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, “La Lola se va a los puertos”, rapport de la délégation de Huesca, le 7 décembre 1948

²⁸³ “Esta buena acogida, lo ha sido en todos los sectores, exceptuando ese grupo de “entendidos”, dispuesto siempre a encontrar defectos en nuestras películas, aunque estas estén perfectamente logradas. (...) Este sector del público que acoge mal las películas de producción nacional, en la mayoría de los casos no se molesta siquiera en ver las películas, por lo que sus opiniones no deben ser tenidas muy en cuenta”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04661, “La vida empieza a la medianoche”, rapport de la délégation de Huelva, le 7 avril 1947

exemple que pour les spectateurs de « formation modeste », « ce qui compte c'est ce qu'ils ont appris en ressentant, et non pas des réflexions qu'ils ne sauraient apprécier ou qu'ils auraient vite oublié²⁸⁴ ». Les communautés spectatoriennes les plus incultes sont ainsi celles qui se laissent aveuglément submerger par l'émotion. Un rapporteur explique ainsi que certains plans « spectaculaires » du film historique *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950) « suffisent à enflammer l'esprit du spectateur ordinaire (...) d'une intense émotion patriotique, empêchant naturellement la formation d'un jugement objectif, impartial et critique ». Il rajoute que « la grande majorité des publics ne parvient pas à juger, mais se laisse porter par des attitudes qu'il confond, d'une manière ou d'une autre, avec ses propres sentiments²⁸⁵ ». Par un procédé d'identification, les spectateurs provinciaux seraient ainsi incapables d'opérer une distanciation avec les images qu'ils visionnent et se retrouveraient ainsi submergés par les émotions qu'elles suscitent, les privant par conséquent de toutes facultés de jugement. Ces communautés particulièrement émotives, font écho à ces publics bruyants et expressifs des places économiques décrits par d'autres rapporteurs, qui apparaissent incapables de dompter ou de réfréner leurs sentiments et leurs émotions. En d'autres termes, ces spectateurs s'en remettraient à leur ressenti plutôt qu'à leur raison. Ces récepteurs non formés, qui n'opposeraient aucun jugement critique et raisonné sur ce qu'ils visionnent, constitueraient donc une sorte de cire molle en attente d'empreinte, extrêmement malléable et influençable.

Cette conception du monde spectatorial a pour corollaire la croyance en la menace que représente le médium cinématographique pour les publics. Les informateurs provinciaux ont pleinement conscience de l'importance du loisir cinématographique dans la vie des Espagnols et de la fascination qu'il exerce sur eux. Il constitue selon les autorités franquistes l'une des meilleures armes de persuasion idéologique qui existe à cette période, mais également la plus dangereuse. Le délégué de León rappelle à cet égard que « la puissante influence du cinéma instruit plus que n'importe quel autre [média], en présentant plastiquement les événements²⁸⁶ ». Le délégué de Badajoz estime quant à lui que « le cinéma doit constituer une arme puissante pour éduquer la conscience populaire²⁸⁷ ». S'il peut constituer l'agent idéal de la conformation mentale des

²⁸⁴ «las de escasa formación (en cuento a estas diferimos de aquel criterio pues consideramos que por el contrario es aleccionadora, porque lo es en definitiva la figura del sacerdote protagonista y para éstos no cuenta sino lo que aprenden por el sentimiento, sin otras disquisiciones superiores que no saben apreciar u olvidan pronto)», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, «La Fe», rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

²⁸⁵ «Los planos espectaculares son frecuentes y ello basta para prender el ánimo del espectador corriente, pero predispuesto, de una intensa emoción patriótica que naturalmente impide la formación de un juicio crítico objetivo, desapasionado y entero. Además, la inmensa mayoría de los asistentes no acuden a juzgar, sino para dejarse "llevar" de antemano por unos gestos que en cierto modo se identifican con los sentimientos propios», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, «Agustina de Aragón», rapport provenant d'une province inconnue, non daté

²⁸⁶ «la poderosa influencia del cine, que alecciona más que ninguna otra cosa al mostrarnos plásticamente los sucesos», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, «La Fe», rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1948

²⁸⁷ «el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», rapport de la délégation de Badajoz, en janvier 1951

individus aux préceptes du régime, le grand écran peut également contribuer à diffuser un ensemble d'idées délétères et de valeurs jugées immorales.

En effet, les spectateurs sont considérés comme des êtres vulnérables, à la merci de la fascination et de l'emprise qu'exerce sur eux le grand écran. Cependant, la dangereuse influence du grand écran ne touche pas les publics de façon égale. Selon les informateurs du régime, les publics les plus vulnérables sont ceux considérés comme non « formés » ou non « préparés ». Le rapporteur d'Alava estime ainsi que le film *La Fe* de Rafael Gil (1947) « présente de sérieux dangers auprès des personnes peu formées sur le plan moral et religieux puisque les doutes présentés à l'écran ont déjà une forte acceptation et un fort ancrage auprès d'elles²⁸⁸ ». Rappelons que le film met en scène l'arrivée d'un jeune prêtre dans un village castillan, dont la foi se trouve ébranlée à plusieurs reprises face aux avances d'une jeune pénitente et à la froide logique d'un athée cultivé. À Oviedo, la délégation provinciale estime ainsi que la projection du drame est « dangereuse » en raison de « la faible préparation du public espagnol dans sa grande majorité ». Il explique ainsi que :

« Bien qu'il soit difficile d'élever son niveau, et que cela ne puisse se faire que progressivement, nous n'avons pas d'autre choix que de considérer ce genre de films comme inopportuns. Nous avons délibérément cherché à capter les commentaires des publics, et nous avons saisi des interprétations très téméraires²⁸⁹ »

En d'autres termes, le niveau de formation générale des Espagnols ne leur permettrait pas de visionner les œuvres dont le message n'entrerait pas pleinement en adéquation avec certaines valeurs, au risque de donner lieu à des contresens voire à des interprétations subversives. Les délégations soulignent ainsi le décalage qui peut exister entre les intentions originelles des producteurs et la réalité réceptive, et met en garde les autorités censoriales contre les films présentant une certaine ambiguïté dans leur message idéologique et moral. On se trouve ici face à une attitude extrêmement paternaliste au sein de laquelle les autorités provinciales perçoivent les masses de spectateurs comme des récepteurs vulnérables. Ils condamnent en effet la diffusion de toutes images ou situations filmiques considérées immorales, même lorsqu'elles ont vocation à servir un discours moralisateur en présentant des contre-exemples moraux. Une partie des délégations provinciales semblent ainsi convaincues de l'incapacité de certains récepteurs à contextualiser certaines images, en raison de leur manque de formation.

Ainsi, selon les rapporteurs, le niveau de formation culturelle et intellectuelle des publics induit des niveaux d'interprétations variées, qui menacent plus fortement certains secteurs des

²⁸⁸ «El argumento como hemos dicho ofrece serios peligros para personas no bien formadas moral y religiosamente ya que las dudas presentadas tienen fácil arraigo y aceptación entre aquellas», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, «La Fe», rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

²⁸⁹ «No tenemos más que decir que se considera como peligrosa la proyección de esta película, no por razones internas de la misma; sino precisamente por la escasa preparación del público español en su gran mayoría. Mientras no se consiga elevar su nivel y este solo puede hacerse gradualmente, no tenemos más remedio que juzgar inoportunas películas del tipo de la presente. Hemos procurado deliberadamente captar opiniones del público y nos encontramos con interpretaciones muy temerarias», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, «La Fe», rapport de la délégation d'Oviedo, le 12 novembre 1947

publics que d'autres, et qui conduisent de nombreux auteurs à porter des jugements condescendants, voire dénigrants, sur les classes populaires ou les publics les moins bien formés. On leur nie ainsi une véritable capacité d'expertise, au sens d'être capable d'éprouver une véritable activité de diagnostic, d'évaluation et de jugement. L'informateur de Guadalajara estime par exemple que l'adhésion au film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) est principalement due à sa trame sentimentale, « tant appréciée de cette grande masse du public espagnol qui ne se rend au cinéma que pour passer un agréable moment, sans exiger la moindre condition de qualité ou de bon goût²⁹⁰ ». Le délégué de Grenade établit le même genre de constat après la diffusion de *La Nao Capitana* de Florían Rey (1947), quand il explique que les observations d'ordre technique qu'il a récolté à la sortie de la salle sont le fait de la « minorité sélecte » ; il assure que ce genre de considérations techniques sont absentes du discours « de la masse, qui a apprécié le film²⁹¹ ». Pour ces observateurs, la majorité des spectateurs sont ainsi affiliés à de simples consommateurs se gorgeant des produits de la culture de masse sans y opposer une véritable critique, accueillant de façon uniforme les significations culturelles véhiculées par le cinéma.

Si une majorité d'observateurs semblent considérer les publics de cinéma de façon englobante et homogène, on constate néanmoins certaines nuances dans leur discours qui ouvrent la voie vers d'autres formes d'expertises culturelles et d'autres cultures cinématographiques.

2.3- Les aficionados : des cinéphiles ordinaires ?

La cinéphilie ne semble pas constituer l'unique apanage d'une élite de spectateurs, qui posséderait seule la capacité de reconnaître les qualités de l'art cinématographique. Les observateurs évoquent en effet une autre forme de culture et d'expertise cinématographique, réalisée par ceux qu'ils nomment des « aficionados » (1,8 % des communautés d'interprétation). Ils se distinguent de la masse des spectateurs par leur goût prononcé pour le cinéma. Leur fréquentation des salles obscures a permis à ces passionnés du septième art de développer une certaine expertise culturelle qui est relevée par les rapporteurs. Ils témoignent d'un intérêt certain autant pour les aspects artistiques et narratifs des films que pour leurs caractéristiques techniques. Les aficionados de Cuenca considèrent ainsi que la photographie dans l'adaptation de *Don Quijote de la Mancha* par Rafael Gil (1947) est « excellente²⁹² », ceux de Guadalajara critiquent vertement le manque de

²⁹⁰ «La causa principal de aceptación de esta película es la de su argumento sencillo y sentimental tan del agrado de una gran masa del público español que acude al cine solamente para pasar un rato entretenido sin exigir unas condiciones determinadas de calidad y buen gusto», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar Abierto», rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

²⁹¹ «Las observaciones de tipo técnico expuestas en el Apartado b), solo han podido apreciarse por la minoría selecta, habiendo pasado desapercibidas para la masa, a quien la película ha gustado», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, «La Nao capitana», rapport de la délégation de Granada, le 16 octobre 1947

²⁹² «La fotografía ha sido considerada, por los aficionados más capacitados, como excelente», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, «Don Quijote de la Mancha», rapport de la délégation de Cuenca, le 2 octobre 1951

soin porté au récit cinématographique dans *Héroes del 95* de Raúl Alfonso (1947)²⁹³, ceux de Burgos encore considèrent que la comédie de José López Rubio, *El crimen de Pepe Conde* (1946), regorge de trucages dépassés²⁹⁴, etc. Les observateurs opèrent néanmoins des différenciations dans les rangs de la large communauté que constituent les aficionados. Ils leur arrivent régulièrement de préciser le degré d’expertise de ces grands amateurs de cinéma. Ils apposent alors le « bon aficionado²⁹⁵ » ou des « aficionados plus qualifiés²⁹⁶ » à la « grande majorité d’aficionados²⁹⁷ » ou encore aux « pseudo-experts en cinéma²⁹⁸ ».

Les rapporteurs semblent donc avoir conscience d’une certaine diversité des formes de sociabilités et d’expertises culturelles portées par le cinéma. Sans réduire la culture cinématographique à la seule cinéphilie savante, il leur arrive d’identifier une forme de cinéphilie ordinaire auprès d’aficionados et autres amateurs de cinéma, qui représentent 1,8 % des communautés spectatoriennes de ce corpus. Ces communautés cinéphiles, tous degrés d’expertise confondus, se trouvent alors réunies par des goûts cinématographiques semblables et par leur appréciation commune des films. Alors que certaines communautés d’interprétation nourrissent un rejet profond pour le cinéma national, d’autres semblent en apprécier certaines de ses spécificités, notamment les acteurs nationaux qui crèvent l’écran des cinémas de province ou bien les genres cinématographiques autochtones – tels que le cinéma taurin ou les comédies folkloriques. La connaissance des genres cinématographiques, des artistes et des réalisateurs nationaux constitue autant d’éléments de la culture cinématographique des spectateurs ordinaires ou des cinéphiles experts, qui contribuent à créer des communautés d’interprétations identifiables par les informateurs, et sur lesquels nous reviendrons plus en détail dans de prochains chapitres²⁹⁹.

Il faut également noter que les observateurs mentionnent une certaine progression générale de la culture cinématographique des publics provinciaux, qui côtoient le loisir cinématographique depuis maintenant plusieurs décennies. À Cáceres par exemple, le rapporteur évoque à plusieurs reprises que les publics critiquent l’interprétation trop théâtrale des acteurs espagnols, caractéristique du cinéma des années vingt et des années trente. Il explique que « le public acquiert

²⁹³ “Esta apreciación ha sido recogida por la mayoría de los aficionados al cine, a los que no pudo satisfacer el hecho de que en esta producción nacional se descuidasen de una parte importante como es la del argumento”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “Héroes del 95”, rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

²⁹⁴ “Sin embargo, el buen aficionado la encuentra un poco monótona, y recargada de trucos y escenas de tonalidad satánica y de trama argumental vinculada excesivamente a su protagonista principal”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “El crimen de Pepe Conde, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

²⁹⁵ “el buen aficionado”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “El crimen de Pepe Conde, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

²⁹⁶ “los aficionados más capacitados”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Don Quijote de la Mancha”, rapport de la délégation de Cuenca, le 2 octobre 195

²⁹⁷ “la gran mayoría de los aficionados al cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, “La Duquesa de Benameji”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 13 décembre 1949

²⁹⁸ “pseudo-entendidos en cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, “La Leona de Castilla”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 27 octobre 1955

²⁹⁹ Consulter les Chapitres 3 et 4

des connaissances qui jusqu'à présent lui étaient complètement inconnues³⁰⁰ » et qu'il « devient doué pour déceler les mauvaises adaptations³⁰¹ ». Autrement dit, certains observateurs semblent avoir conscience d'une forme de culture cinématographique partagée par l'ensemble des publics, qui, loin d'être figée, grandit et évolue au fil du temps et à mesure que le cinéma s'impose dans la vie quotidienne des spectateurs. Il faut rappeler que la période comprise entre 1940 et 1960 constitue l'âge d'or du cinéma en Espagne, où le nombre de salles explose sur l'ensemble du territoire, entérinant le succès du grand écran en Espagne. La place prépondérante du cinéma dans les loisirs des Espagnols conduit inévitablement à la formation d'une culture cinématographique, et ce, même auprès de ce que les observateurs appellent les « masses ».

Cette reconnaissance d'une cinéphilie ordinaire demeure néanmoins relativement rare dans le discours des rapporteurs, qui ont plutôt tendance à porter un regard dévalorisant sur les publics de cinéma et leurs capacités à juger et interpréter les productions filmiques espagnoles. Ils partagent une vision mécaniste de l'influence des médias, caractéristique des réflexions contemporaines sur les effets du cinéma et des moyens de communications destinées aux masses. La majorité des spectateurs demeurent perçus comme de potentielles victimes du cinématographe, incapables d'opérer un jugement critique sur les images déferlant du grand écran. Ils seraient incapables de résister à la force d'imposition des messages cinématographiques. Seule une minorité de spectateurs éclairés – l'élite culturelle – semble préserver de ces dangers. De même, sous la plume de nombreux observateurs, elle seule apparaît capable de livrer une véritable expertise culturelle qui soit recevable par les informateurs, tant qu'elle contribue à valoriser ou soutenir la marche de progression du cinéma national. Autrement dit, le panorama réceptif que dressent les informateurs du régime est extrêmement tributaire des considérations initiales qu'ils portent sur les spectateurs et les publics de cinéma. Cette représentation du monde spectatoriel, à la confluence de discours réceptifs multiples, doit donc être nuancée.

³⁰⁰ “Se estimó como muy aceptable la labor de sus intérpretes, a los que se les señala su marcado origen de actores de teatro, con lo que se pone de manifiesto que el público va adquiriendo aquellos conocimientos que en otros tiempos se desconocían por completo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, “Dos cuentos para dos”, rapport de la délégation de Cáceres, le 26 novembre 1947

³⁰¹ “Él público va siendo ya muy ducho en esta clase de espectáculos y se da cuenta de las malas adaptaciones, como en el caso de Amparito Rivelles y Jorge Mistral cuando cantan”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, “La Duquesa de Benamejí”, rapport de la délégation de Cáceres, le 19 décembre 1949

III- Projections et réalités réceptives : à la confluence de discours réceptifs multiples

Les autorités ministérielles exigent des rapporteurs qu'ils retranscrivent la façon dont les publics ont reçu les films, mais également qu'ils leur transmettent leur propre critique des productions cinématographiques. Les auteurs sont donc encouragés à analyser les œuvres dont ils surveillent la réception et à opérer une expertise culturelle à propos de ces objets.

3.1 – Cultures cinématographiques et expertises culturelles des rapporteurs

*** *Quels spectateurs ?***

Contrairement au reste des spectateurs occupant la salle, les rapporteurs assistent à une séance de cinéma dans des perspectives précises : celles d'observer les publics et de livrer leur propre critique du film évalué. Leur démarche n'est donc pas la même que celle du « spectateur ordinaire » qui se rend au cinéma, certes pour voir un film, mais également pour sortir, partager un moment avec un proche et vivre une expérience cinématographique. Pour certains spectateurs, l'acte même d'aller au cinéma peut parfois éclipser le texte filmique. Il existe donc, entre les observateurs et les observés, ce que Laurent Jullier appelle une différence « d'adéquation à la situation cinématographique³⁰² ». Ce concept fait référence au fait que, pour juger un film, les spectateurs évaluent les retombées des investissements consentis pour aller voir un film (en temps, en argent, en sociabilité). Pour le spectateur ordinaire, l'acte de voir un film s'inclut donc dans un moment de vie : la période où il s'y rend, les personnes qui l'accompagnent, l'humeur qui l'anime lors de la projection, etc.

Les observateurs, eux, se rendent au cinéma de façon contrainte, puisque cela fait partie de leurs prérogatives. Cela a ainsi une double conséquence. Tout d'abord, l'analyse filmique qu'ils livrent est essentiellement formaliste et est souvent déconnectée de la situation de visionnage. Ils portent ainsi un intérêt accru à la technique, à la mise en scène, aux cadrages et à la forme visuelle des œuvres, au prisme d'une certaine culture filmique et visuelle. Ensuite, leur rôle d'informateur conforte leur statut d'expert cinématographique : le régime reconnaît officiellement à ces agents la capacité de juger un film et d'établir ce qu'il apporte à la progression du cinéma national. Il n'est ainsi pas rare de déceler un sentiment de supériorité chez les observateurs vis-à-vis de certains discours réceptifs dans les salles, qui est intimement lié à la reconnaissance de leur statut. Ainsi, le

³⁰² JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2^e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 39

rapporteur de Palma estime « considérer le[s] film[s] de façon plus exigeante³⁰³ » que le reste des publics. Effectivement, il semblerait que les informateurs du régime accueillent de façon plus sévère les productions nationales que les publics provinciaux. Leur moyenne d'adhésion avoisine la note de **0,8/3** (soit un accueil partagé à tendance positive), alors que celle des publics est de **1,1/3** (soit une acceptation avec réserve des films nationaux). Leur double rôle de critique cinématographique et d'observateur des publics les conduit donc à porter un regard plus acéré sur les œuvres et à hiérarchiser les pratiques et les discours réceptifs, au regard d'une culture cinématographique plus spécialisée.

*** Une culture cinématographique étendue**

Il est bien plus facile de saisir l'étendue de la culture cinématographique des auteurs des rapports que celles des publics, puisqu'ils expriment directement leur avis, sans intermédiaire. Là encore, leurs réponses sont inégales : certains livrent une critique filmique extrêmement détaillée témoignant d'un véritable savoir cinématographique, tandis que d'autres se contentent de réaliser une critique sommaire du film et de le replacer dans le contexte de progression générale du cinéma national. En moyenne, la place accordée à l'analyse critique des films par les rapporteurs tourne autour de 120 mots par rapports. Une petite dizaine de délégations semblent ainsi plus prolixes que le reste des autres provinces en dépassant cette moyenne³⁰⁴, tandis que d'autres peinent difficilement à atteindre plus d'une cinquantaine de mots³⁰⁵, ce qui crée un certain déséquilibre entre les réponses et ne permet pas d'entrevoir l'étendue de la culture cinématographique de tous les auteurs.

On constate néanmoins que les rapporteurs portent un regard relativement spécialisé sur les productions cinématographiques espagnoles. Ils comparent régulièrement les films nationaux à des œuvres étrangères, et savent évaluer un film à la lumière de connaissances cinématographiques acquises par une fréquentation régulière des cinémas. Le délégué d'Alicante repère ainsi très rapidement que Rafael Gil, dans son film d'espionnage *Mare Nostrum* (1948) a réalisé la réplique d'une scène d'un film d'Orson Welles :

« Manque d'imagination. Plans bien conçus, comme c'est toujours le cas avec ce réalisateur qui ne possède pas de véritable patte, mais qui a recours à de nombreuses récurrences – comme avec la scène de l'aquarium que nous avons déjà pu voir dans un film récent d'Orson Welles³⁰⁶ ».

³⁰³ “Considerada la película de una manera más exigente, no pasa de ser una buena intención malograda por no haber sabido aprovechar los elementos disponibles, dándole mayor dignidad tanto en el desarrollo de su argumento como en la realización”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “La princesa de los Ursinos”, rapport de la délégation de Palma, le 19 décembre 1947

³⁰⁴ Les rapporteurs rédigeant leur analyse filmique en plus de 120 mots proviennent des délégations suivantes : Alicante, Avila, Guipuzcoa, Jaén, León, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca ou encore Vizcaya.

³⁰⁵ Il s'agit des rapporteurs des provinces d'Albacete, Almería, Burgos, Guadalajara, Pamplona, Palencia, Sevilla, Valencia et Valladolid

³⁰⁶ “Falta de imaginación y de originalidad. Planos bien concebidos, como ocurre siempre con este director sin sello propio, y de acusadas reincidencias - como la escena del acuario que ya hemos visto sin ir más lejos en una reciente

Le rapporteur d'Alicante fait ici référence à *La dame de Shanghai* d'Orson Welles, sorti un an plus tôt, en 1947. Le drame américain narre l'histoire de Michael O'Hara qui fait la connaissance d'Elsa Bannister qu'il sauve d'une agression. Il tombe éperdument amoureux d'elle, mais elle est déjà mariée à un riche avocat. Délaissée par son mari, elle entame une liaison avec Michael, qu'elle voit secrètement. L'un de leur premier rendez-vous clandestin se déroule dans l'aquarium municipal. Dans son film d'espionnage, *Mare Nostrum*, Rafael Gil décide également de faire se rencontrer secrètement ses deux personnages, Ulises et Freya, des espions pour le compte des Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, dans un aquarium. La rencontre se déroule de façon extrêmement similaire à celle mise en scène par Welles (Volume 2, Figure 6, p. 808). Dans les deux cas, les couples se retrouvent discrètement à l'aquarium, un lieu public suffisamment à l'abri des regards. Tandis qu'ils échangent, la caméra réalise des plans sur la faune aquatique qui peuple les vitrines de l'aquarium. Enfin, les deux couples s'avouent leur amour et s'embrassent devant les bassins. Les deux scènes se distinguent néanmoins par un emploi extrêmement différent de la photographie. Welles plonge sa scène dans l'obscurité : la lumière provient uniquement des bassins. Il joue ainsi avec le découpage des silhouettes de ces personnages sur la face éclairée des vitrines. Rafael Gil, tourne une scène beaucoup plus classique sur le plan technique, et, en comparaison, elle manque d'un certain relief et constitue une pâle copie de celle tournée par Orson Welles.

Le rapprochement effectué entre ces deux œuvres met ici en évidence la véritable maîtrise d'un répertoire cinématographique par certains observateurs. Néanmoins, la comparaison précise de deux scènes tirées de films distincts, qui repose sur la seule mémoire d'un observateur, est unique sur l'ensemble des rapports étudiés et témoigne d'une culture cinématographique et visuelle exceptionnellement précise. On constate toutefois que d'autres informateurs s'emploient à des comparaisons plus généralistes avec des cinématographies étrangères. Le rapporteur de Málaga fait ainsi l'éloge de la photographie dans *Aquel viejo molino* d'Ignacio F. Iquino (1946) qui lui « rappelle certaines démonstrations photographiques caractéristiques du cinéma allemand³⁰⁷ ». L'informateur de Palma considère quant à lui que le film *Don Juan de Serrallonga* (1948) a été réalisé « sous influences cinématographiques italiennes d'avant-guerre » et que le réalisateur, Ricardo Gascón, « multiplie les scènes héritées du vieux cinéma³⁰⁸ ». Ces commentaires attestent de

película de Orson Welles”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, “Mare Nostrum”, rapport de la délégation d'Alicante, le 31 janvier 1949

³⁰⁷ “El sonido bueno y la fotografiá magnífica . Muchas de ellas nos recuerdan aquellos alardes fotográficos de que hacia gala el cinematógrafo alemán”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Aquel viejo molino”, rapport de la délégation de Málaga, le 7 janvier 1947

³⁰⁸ “*Don Juan de Serrallonga* es una película realizada siguiendo influencias cinematográficas italianas de antes de la guerra. Su director, Ricardo Vescon, se desenvuelve con cierto rutinarismo y abundan además en la cinta escenas de cine antiguo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “Don Juan de Serrallonga”, rapport de la délégation de Palma, le 25 novembre 1948

l'acquisition d'une certaine culture filmique par les observateurs et d'une compréhension des spécificités nationales de chaque cinématographie.

La culture artistique des rapporteurs se fonde ainsi sur une connaissance étendue d'œuvres – leur capital culturel – et de savoir-faire artistique – les conventions techniques propres au médium cinématographique. C'est à l'aune de cette culture et de ces connaissances cinématographiques qu'ils érigent des normes qualitatives.

*** La qualité cinématographique selon les rapporteurs**

Les observateurs sont animés par la volonté constante d'améliorer la qualité du cinéma national. Dans l'encart réservé à leur jugement, on constate que 42,8 % d'entre eux s'appliquent à placer chacune des œuvres dans le contexte de progression global du cinéma national. Le régime attend d'eux qu'ils diagnostiquent les raisons de l'insuccès du cinéma espagnol, dénoncé par une large partie des professionnels du secteur. À travers leurs critiques, les observateurs fondent ainsi leurs propres normes qualitatives.

On constate que dans de nombreux discours, la qualité cinématographique d'un film est incompatible avec sa commercialité. Les observateurs dénigrent fréquemment les films dits « commerciaux ». Le rapporteur de Palma estime ainsi que la comédie *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946) « réalisée à des fins commerciales », « laisse grandement à désirer sur le plan cinématographique³⁰⁹ ». Le délégué de Burgos considère que le film *La fiesta sigue* de Enrique Gómez (1948), « atteint son objectif commercial et constitue un succès de salle³¹⁰ » alors qu'il a été réalisé « sans grandes aspirations ». En 1956, le rapporteur de Cuenca estime que le drame *Embajadores en el infierno* de José María Forqué, à force de « chercher le succès commercial » n'est pas parvenu à retranscrire « le véritable esprit de la *División Azul* en le limitant à son seul aspect militaire³¹¹ ». En d'autres termes, le succès commercial d'un film est loin d'être synonyme de qualité pour les observateurs. Une partie non négligeable des auteurs dénoncent l'empressement des producteurs à promouvoir des films commerciaux destinés à contenter un large public, au détriment d'une certaine qualité cinématographique. Certains observateurs estiment même qu'il devrait exister un seuil qualitatif afin d'autoriser la diffusion des films nationaux. Le rapporteur de Valladolid considère par exemple que la qualité du film *Serenata española* de Juan de Orduña

³⁰⁹ “Cinematograficamente deja bastante que desear. (...) Orientada para un fin comercial, consigue su finalidad”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “El crimen de Pepe Conde”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 30 avril 1947

³¹⁰ “Sin grandes aspiraciones logra el objeto comercial propuesto, constituyendo una película de taquilla”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, “La fiesta sigue”, rapport de la délégation de Burgos, le 19 avril 1949

³¹¹ “Se estima que la película está orientada para todos los públicos y buscando un éxito comercial, ya que es uno de los pocos motivos que pudiera justificar el haber prescindido de representar el espíritu real de la División Azul limitándolo a su aspecto militar”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03561, “Embajadores en el infierno”, rapport de la délégation de Cuenca, le 21 novembre 1956

(1947) « doit être la minimum pour l'ensemble des productions cinématographiques diffusées³¹² » sur le territoire. En 1951, la délégation de Cuenca estime que « la production de films (...) qui manquent de valeur artistique et de qualité esthétique est hautement préjudiciable au prestige du cinéma espagnol ». Elle conclut sur le fait que le film musical *Una cubana en España* de Luis Bayon Herrera (1951) ne « mérite rien d'autre que la censure³¹³ ». L'auteur réclame ainsi l'interdiction du film en raison de sa faiblesse qualitative.

Ce genre de production freinerait ainsi le développement d'un véritable cinéma national, détenteur d'une personnalité propre qui lui permettrait de se distinguer au sein de l'offre cinématographique pléthorique des salles espagnoles. Une partie des rapporteurs se plaignent en effet que les producteurs et réalisateurs espagnols se contentent d'imiter les comédies étrangères – notamment américaines – car ces dernières rencontrent un franc succès commercial. Le rapporteur de Cáceres considère ainsi que « cette volonté de se conformer aux modèles étrangers est une erreur, alors qu'il existe dans notre pays autant d'objets, de coutumes et de paysages qui pourraient servir de modèle à une production authentiquement espagnole³¹⁴ ». Celui de Cuenca juge qu'il manque au cinéma espagnol « des récits d'une plus grande profondeur, qui mettent en jeu les valeurs humaines correspondant à [la] culture et au tempérament » espagnol. Les cinéastes se contenteraient de réaliser des films correspondant « à la psychologie américaine³¹⁵ ». Les observateurs déplorent ainsi le fait que la production espagnole ne parvient pas à développer ses propres spécificités nationales, en se conformant aux modèles esthétiques et narratifs des films étrangers populaires et commerciaux.

Pour les agents franquistes, la qualité cinématographie se fonde ainsi sur une opposition entre le cinéma commercial et le cinéma non commercial. Elle est basée sur une culture élitiste, qui a tendance à rejeter les films populaires : la logique commerciale des producteurs imposerait une

³¹² “Esta Delegación se permita manifestar que la calidad de esta película debiera ser la mínima precisa para poderse proyectar cualquier producción cinematográfica”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “Serenata española”, rapport de la délégation de Valladolid, le 16 juin 1947

³¹³ “Estimamos altamente perjudicial para el prestigio del cine español la producción de películas como la que nos ocupa que carecen de valor artístico y calidad estética. Si esta película perteneciese a la época de los baluceos del cine nacional, sería admisible, pero en la fase de desarrollo en que hoy se encuentra, no puede merecer más que una acre censura”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722? “Una Cubana en España, rapport de la délégation de Cuenca, le 19 septembre 1951

³¹⁴ “Él juicio de esta Delegación viene a coincidir con lo antedicho, debiendo añadir que se considera un error ese afán de querer ajustarse a patrones extranjeros cuando tantos motivos hay en nuestro país en argumentación, costumbres y exteriores que podrían modelar una producción genuinamente nacional”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04676, “Un ladrón de guante blanco”, rapport de la délégation de Castellón, le 3 janvier 1947

³¹⁵ “Sin considerarla como película cumbre de nuestra producción, estimamos que dentro del cine español ocupa un puesto muy aceptable faltando solamente para ello que se den argumentos de mayor profundidad en los que se pongan en juego los grandes valores humanos que corresponden a nuestra cultura e idiosincrasia, pues la expuesta en esta película tiene un tinte indiferenciado, que puede corresponder a cualquier nacionalidad y más concretamente corresponde a la psicología norteamericana”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, “Culpable”, rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

« dictature du goût du plus grand nombre³¹⁶ » qui porterait préjudice à la qualité du cinéma espagnol et l’empêcherait de se définir. Dans cette perspective, ils ont tendance à valoriser le discours des minorités de spectateurs au capital culturel qu’ils estiment élevé, et à décrédibiliser les interprétations des publics jugés « populaires » qui se contenteraient de productions classiques et commerciales. Par cette hiérarchisation des pratiques en fonction d’une conception précise de la qualité cinématographique, les agents franquistes contribuent à la confirmation de la qualité artistique des objets et des personnes qu’ils mobilisent comme instrument de mesure. De cette façon, leur expertise culturelle s’en trouve renforcée. On constate également que, pour donner plus de poids à leurs discours, les rapporteurs récupèrent parfois une partie de la parole spectatorielle afin de consolider leur argumentaire. On peut ainsi légitimement se demander si les informateurs du régime se réapproprient les commentaires des publics ou s’ils modulent leur discours pour servir leur propre définition du cinéma national.

3.2 – Entre projection et instrumentalisation : la parole spectatorielle sous la plume des informateurs franquistes

Certains rapporteurs, tels que celui de Cáceres, assurent ne pas « prendre en compte [leur] opinion personnelle, en se contentant de refléter fidèlement l’impression du public³¹⁷ » dans leur rapport. Pourtant, lorsqu’on compare leurs discours à celui qu’ils attribuent aux spectateurs, on constate une forte résonance. Dans 47 % des rapports de notre corpus, le discours des publics et des rapporteurs se font écho³¹⁸. Parmi eux, 5,6 % des rapporteurs mentionnent clairement que leur avis réceptif est identique à celui de la majorité des spectateurs. Ils expliquent souscrire « au bon jugement du public³¹⁹ » ou bien ils affirment que leur avis « coïncide avec ce qui est déjà indiqué dans les volets a) et b) » du questionnaire – autrement dit, avec l’avis des publics. Ici, l’avis des rapporteurs est subordonné à celui des spectateurs. Ils semblent ainsi valider l’analyse réceptive formulée par la salle. Cette position demeure néanmoins minoritaire. Dans plus des 40 % restants des rapports, les auteurs s’emploient à reprendre à leur compte les arguments du discours des publics majoritaires sans véritablement le reconnaître. S’ils partagent leur avis, ils s’en distinguent cependant par un regard plus expérimenté et plus spécialisé, en approfondissant les remarques et les commentaires qu’ils ont relevés. On peut donc légitimement se demander si ces derniers ne se

³¹⁶ LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans *Politix*, vol. 16, n° 63, 2003, p. 44

³¹⁷ “Prescindimos de nuestra opinión personal, concretándonos a reflejar fielmente la impresión del público, que sufrió una verdadera desilusión”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04730, “Segundo Lopez”, rapport de la délégation de Cáceres, le 5 mai 1953

³¹⁸ Le discours réceptif des rapporteurs et celui des publics est semblable dans 337 rapports.

³¹⁹ “Personalmente el Delegado que suscribe participa de ese buen juicio que mereció al público la película, en primer término por esas razones de tipo técnico, argumental y artístico que se menciona en el apartado B”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Aquel viejo molino”, rapport de la délégation de Valladolid, le 20 mars 1947

laissent pas influencer par les commentaires écoutés à la sortie des salles, ou, à l'inverse, s'ils ne projettent pas leur propre avis réceptif sur les publics qu'ils surveillent. Il est impossible d'apporter une réponse définitive à ces interrogations, car les discours réceptifs émanant de ces rapports se trouvent à la confluence de trajectoires individuelles et collectives qu'il est difficile de distinguer.

L'emploi de discours indirects – la réception des spectateurs rapportée par les auteurs – et de discours directs – la critique des films par les rapporteurs –, rend la frontière entre ces deux réalités discursives extrêmement poreuse. Il y a une forme d'interdépendance entre les diverses positions de spectateurs présentées dans ces documents, qui repose sur la nature même de l'expérience cinématographique. En tant qu'activité collective, le visionnage d'un film pousse les spectateurs à échanger et à discuter à propos des œuvres qu'ils ont vues. La conversation artistique constitue un véritable rituel à la sortie des cinémas : on exprime son jugement et on le confronte à celui des autres. Le personnel franquiste, en raison de son double rôle d'informateur et de critique officieux des films nationaux, se trouve ainsi au cœur de ces échanges et de ces processus réceptifs. Il ne peut se contenter, en raison du mode opératoire qu'il adopte, de rapporter de façon neutre les conversations qu'il a captées. Même lorsque son propre avis diverge de ce qu'il a entendu, son discours se construit en opposition de celui des publics et peine à s'en émanciper. Il est ainsi parfois compliqué de démêler l'ensemble de ces discours réceptifs tant ils sont intrinsèquement liés.

Il faut aussi rappeler l'impossible neutralité des auteurs et leur position au sein de la société du *Nuevo Estado*. Comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, les informateurs sont des hommes fidèles du régime, qui, par leurs fonctions, participent à la construction de la nouvelle société franquiste. Ils sont nombreux à être partisans d'un cinéma destiné à façonner une identité nationale selon les préceptes du Caudillo. Leur posture militante les engage dans un processus de valorisation d'un certain type de cinéma, qui se ferait l'apôtre des valeurs franquistes. La parole spectatorielle peut ainsi être instrumentalisée dans le but de servir une certaine définition du cinéma national.

Dans la critique personnelle qu'ils livrent des films qu'ils visionnent, ils sont ainsi nombreux à promouvoir les œuvres nationales étant parvenues à exalter de façon pédagogique et didactique les valeurs du régime et à assurer que ces films ont conquis les publics. Après la diffusion du film *Alhucemas* de José López Rubio (1948) à Cuenca, le délégué provincial, estime ainsi que l'intérêt principal du film réside dans sa grande « leçon de patriotisme ». Pour lui, le film atteint « son louable objectif d'éducation au sentiment patriotique de l'opinion³²⁰ ». Il en va de même pour le délégué d'Oviedo qui voit dans le film historique *La princesa de los Ursinos* de Luis

³²⁰ “queda justificada esta producción por la lección de patriotismo que el argumento entraña, y estimamos sumamente acertado que estas lecciones se den cumpliendo esa alta finalidad de educación del sentido patriótico de la opinión”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Alhucemas”, rapport de la délégation de Cuenca, le 23 avril 1948

Lucía (1947), une œuvre « d'éducation populaire authentique », exaltant toutes « les vertus nationales³²¹ ».

Si certains rapporteurs mettent en évidence l'importance du rôle éducateur et didactique du cinéma, d'autre n'hésite pas à parler clairement de son poids dans l'exercice d'une propagande gouvernementale. Le délégué de Huelva estime ainsi que le film *El beso de Judas* de Rafael Gil (1954) constitue « une démonstration de la façon dont le cinéma peut servir de magnifique moyen de propagande des idéaux catholiques³²² ». Un peu plus tôt, en 1949, le drame religieux *La mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredia, qui narre l'histoire d'un missionnaire espagnol parti officier en Inde, est accueilli par plusieurs délégations provinciales comme un parfait exemple de propagande religieuse. José León Arcas, délégué de Grenade, juge le film comme « une grande leçon missionnaire du point de vue propagandiste³²³ » et celui d'Avila estime « que la projection du film est plus efficace que tout autre forme de propagande sur la connaissance du travail des missionnaires³²⁴ ».

L'influence supposée du septième art sur les spectateurs doit donc être utilisée à bon escient par les producteurs et réalisateurs espagnols. Les observateurs provinciaux rappellent la nécessité d'imposer un certain niveau de qualité et de réalisme aux œuvres porteuses d'un fort message idéologique, sans quoi cela risquerait de menacer l'efficacité du travail de promotion idéologique du régime. Le délégué de Valladolid estime par exemple que la faiblesse technique et artistique du film *Las aguas bajan negras* de José Luis Sáenz de Heredia (1948) en fait « un élément de propagande contraire à ce qu'il prétendait être ». Ce drame rural s'emploie à magnifier les traditions culturelles et populaires de l'Asturie dans une campagne idyllique, menacée par l'arrivée de l'exploitation minière. Néanmoins, selon lui, cette entreprise de valorisation folklorique est un échec. Or, il estime que « lorsqu'on aborde un thème nettement espagnol, le film doit être parfaitement présenté ou bien ne pas être réalisé du tout³²⁵ ». De même, pour le délégué de Cáceres, « le cinéma, en tant que moyen de divulgation de faits réels et véridiques, doit s'en tenir à plus d'exactitude qu'à

³²¹ «Además de lo dicho, que hacemos nuestro, creemos necesario añadir que se trata de nuestro juicio de una película de auténtica educación popular. De una manera que llega indiscutiblemente al fondo del público, se hace resaltar nuestras virtudes nacionales, que desde luego han impresionado a la mayor parte de lo que pudiera creerse de los asistentes», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, «La princesa de los Ursinos», rapport de la délégation d'Oviedo, le 2 décembre 1947

³²² «Es una demostración de cómo el cine, puede servir de magnífico medio de propaganda de los ideales católicos, poniendo al alcance de todos, los hechos más trascendentales de nuestra religión», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0474, «El beso de Judas», rapport de la délégation de Huelva, le 27 mars 1954

³²³ «una gran lección misional, desde el punto de vista propagandístico», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, «La mies es mucha», rapport de la délégation de Granada, le 27 mai 1949

³²⁴ «Película misional cabe decir que infunde en el espectador tal interés por las misiones que puede añadirse que una proyección de esta cinta logra más en el conocimiento de las misiones que cualquier otra clase de propaganda», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, «La mies es mucha», rapport de la délégation d'Avila, le 14 juillet 1949

³²⁵ «es un hecho claro que la pobreza, en todos los aspectos de esta película, hacen de ella un elemento de propaganda muy contrario a lo que se pretendió. Creemos, que cuando se aborde un tema netamente español, debe resolverse perfectamente o no hacer la película», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, «Las aguas bajan negras», rapport de la délégation de Valladolid, le 31 décembre 1948

l'inspiration et la beauté des vers de la littérature³²⁶ ». Autrement dit, les autorités franquistes considèrent que les spectateurs perçoivent le cinéma comme un miroir du réel. Le septième art a donc le devoir et la responsabilité de présenter une réalité crédible aux yeux des publics, capable de correspondre aux attentes et aux présupposés idéologiques du régime afin d'accompagner son travail de légitimation et d'imposer un peu plus ses valeurs dans l'esprit des spectateurs.

Insister sur l'impact idéologique de certains films sur les spectateurs ou à l'inverse, sur leur inefficacité, permet donc aux rapporteurs d'agir sur l'orientation de la cinématographie nationale. Cependant, rien n'indique la véracité de leur propos. En mettant en avant certains éléments de la parole spectatorielle et en en excluant d'autres, les rapporteurs entendent contribuer à l'élaboration d'un canon cinématographique – autant esthétique qu'idéologique – destiné à façonner une certaine identité nationale. Entre projection et instrumentalisation, les discours réceptifs associés aux publics de cinéma viennent surtout conforter et assurer la pensée des rapporteurs plutôt qu'exposer l'avis des publics.

La réalité réceptive offerte par ces sources est ainsi tributaire du regard que les agents franquistes portent sur les publics de cinéma. Les auteurs considèrent majoritairement les spectateurs comme un groupe homogène. Néanmoins, un peu moins de la moitié des rapports mentionnent la présence de différentes communautés d'interprétation dans l'obscurité des salles. Dans ces cas, leur identification et leur catégorisation se révèlent extrêmement variée selon les auteurs. Plus que jamais, le public apparaît ici comme ce « monstre aux millions de tête » contre lequel tout individu ou toutes autorités luttent lorsqu'elle souhaite l'étudier. La réalité réceptive qui émerge de ces sources est ainsi le fruit d'une multitude de discours : celui du spectateur ordinaire ou du cinéphile invétéré, de la spectatrice ou du spectateur, de l'enfant ou de l'adulte, du public local ou du public national, de la masse populaire ou de l'élite culturelle, etc. Ces catégorisations sont l'œuvre des considérations socioculturelles des agents du régime, qui, inévitablement, projettent sur les publics un certain nombre de représentations leur permettant de hiérarchiser les pratiques spectatorielles. Ces derniers ont tendance à recourir à une classification duale des publics de cinéma, en opposant une grande masse de spectateurs incultes et vulnérables à des minorités sélectes et cultivées pouvant, elles seules, livrer une expertise culturelle recevable. Leur statut de critique cinématographique officieux conforte leur position d'experts culturels, et génère régulièrement des réflexions condescendantes à propos de certaines communautés de spectateurs.

³²⁶ “el cine, como elemento divulgador de hechos reales y verídicos, ha de atenerse más a la exactitud, que a la inspiración y belleza del verso en el campo de la literatura”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Doña María la Brava”, rapport de la délégation de Cáceres, le 2 juillet 1949

La parole des spectateurs peut également faire l'objet des projections réceptives des auteurs ou bien d'une certaine instrumentalisation destinée à servir leur propre définition du cinéma national.

Ces catégorisations, aussi biaisées soit elles, demeurent néanmoins les informations sur lesquelles une partie des autorités ministérielles fondent leur imaginaire réceptif. Commandités dans un but précis, ces rapports visent à informer le régime de l'accueil du cinéma national auprès des populations. Il ne s'agit donc pas de remettre en question la fiabilité de ces informations, mais bien de s'intéresser au portrait que ces sources offrent du succès rencontré par la cinématographie espagnole en province et des efforts de valorisation entrepris par le régime afin de soutenir le secteur cinématographique.

CHAPITRE 3



LA RECEPTION DU CINEMA NATIONAL

Panorama des goûts cinématographiques chez les spectateurs des années 1940 et 1950

La surveillance des publics est mise en place peu de temps après que le régime a pris conscience des difficultés rencontrées par le secteur cinématographique au milieu des années quarante. Les rapports des délégations provinciales réalisés à la sortie des salles de cinéma doivent ainsi permettre de mesurer le degré d'adhésion des publics aux œuvres nationales qui bénéficient, pour la plupart, des mesures protectionnistes développées par l'État. Pensés comme des outils d'évaluation, ils dessinent une vaste galerie de goûts, d'attentes et d'intérêts cinématographiques auxquels les productions espagnoles ont plus ou moins répondu. S'il est difficile de déterminer de façon fiable le succès commercial du cinéma espagnol, les informations contenues dans ces rapports d'observation peuvent tout de même nous permettre d'appréhender des mécanismes souvent complexes d'adhésion et de rejet aux productions nationales par les publics provinciaux.

La richesse de ces documents réside dans la variété des discours réceptifs qu'ils présentent. La parole spectatorielle restituée de façon indirecte est loin de constituer un ensemble monolithique et est parfois difficile à circonscrire en un ensemble cohérent et porteur de sens. L'analyse comparative de ces documents vise à relever un certain nombre de récurrences afin d'identifier les préférences et aversions cinématographiques des publics. Ce chapitre entend donc présenter la multiplicité des modes de réception qui émergent du discours des agents franquistes, chargés d'observer à la dérobée les comportements et les réactions des spectateurs de leur province. En revenant sur les traces de cette surveillance, il s'agit de questionner les processus de rejet et d'adhésion aux films produits sous le franquisme, qui dessinent en négatif le vaste panorama des goûts des spectateurs des années quarante et cinquante.

Afin d'identifier les préférences et les aversions des publics, l'analyse thématique du discours censorial a repris la catégorisation employée par les observateurs franquistes. Comme on l'a vu précédemment (chapitre 1), les auteurs des rapports sont contraints de détailler les raisons

d'une acceptation ou d'un rejet éventuel des films nationaux par les publics, selon des critères prédéfinis. Ils doivent ainsi renseigner les éléments d'ordre technique, artistique, narratif et idéologique présents dans le film qui ont agi sur les modes de réception.

Les commentaires ayant trait à la technique touchent différents éléments : la photographie, le son, la musique, le montage, les mouvements de caméra, les décors et les costumes, les mouvements de masse, c'est-à-dire les moments où l'on a recours à des groupes de figurants pour la réalisation d'une scène (généralement une scène de bataille), et le recours éventuel à certains trucages. Lorsque les délégations provinciales s'emploient à décrire la réception artistique, elles se focalisent avant tout sur la réalisation du film, le scénario, les dialogues ainsi que l'interprétation. La catégorie narrative désigne un vaste ensemble d'éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et de l'intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme des scènes et du récit, cohérence de l'action, caractérisation des personnages, genre cinématographique, thématiques abordées dans le récit cinématographique, l'émotion que l'intrigue parvient à susciter chez les spectateurs ou encore l'atmosphère générale du récit. Cette catégorie comprend également les commentaires d'ordre idéologique, qui se réfèrent au sens même du film et de sa morale. Dans un souci de lisibilité, j'ai fait le choix de créer une catégorie de commentaires supplémentaire, afin d'isoler les réactions et les comportements spectatoriels renseignant d'un éventuel impact idéologique des films sur les publics.

La première étape de mon travail de recherche a donc constitué à relever le nombre de critiques positives et négatives réalisées à propos de chacun des éléments de ces quatre grandes catégories (Figure 7). D'après ce relevé, l'intérêt des publics semble s'être prioritairement porté sur les caractéristiques artistiques des films qu'ils ont visionnés, puisque la quasi-totalité des rapports étudiés (95 % des documents de notre corpus) mentionnent des commentaires d'ordre artistique. La qualité technique des films est évoquée dans 72,7 % des rapports étudiés. L'attention des publics se tourne également massivement vers la construction narrative de l'intrigue, car 71,8 % des rapports étudiés font part de commentaires d'ordre narratif. Les commentaires d'ordre idéologique n'apparaissent quant à eux qu'au sein de 18,8 % des rapports étudiés.

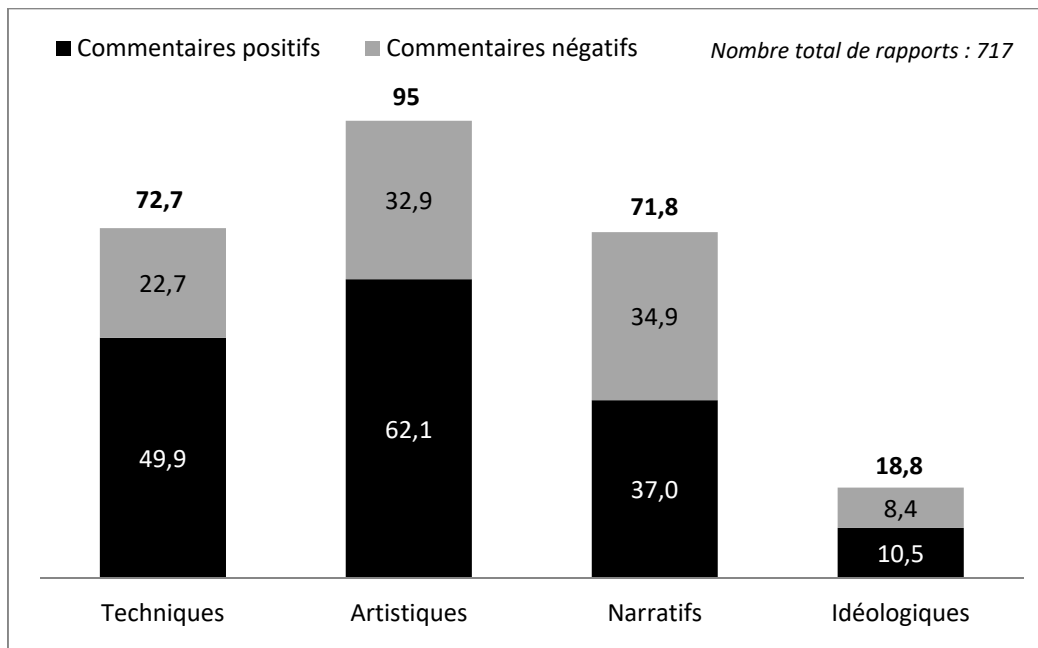


Figure 7: Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

La répartition globale de ces commentaires doit néanmoins être étudiée plus finement. Ce chapitre centrera tout d'abord son attention sur les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national, qui traversent l'ensemble des catégories d'évaluation dressées par les observateurs. Il s'agira ensuite de déterminer les éléments qui ont su séduire les publics provinciaux et enfin, de dessiner les contours de la réception idéologique qui émane des rapports de surveillance franquiste.

I – Les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national

On constate la récurrence de certaines critiques de la part des publics provinciaux face aux productions nationales. Elles se répartissent de la façon suivante : 34,9 % des critiques concernent la structure narrative du récit cinématographique, 32,9 % l'aspect artistique du film, 22,7 % sa constitution technique et enfin, 8,4 % d'entre elles s'attaquent à la portée idéologique du film et à la morale de l'intrigue (Figure 7). En confrontant l'ensemble de ces discours critiques, il a été possible d'identifier les principaux éléments suscitant le rejet ou l'animosité des spectateurs espagnols au sein des différents corpus étudiés.

1.1 – Rythme, cohérence et développement narratif

Les films de fiction sont avant tout des films narratifs, qui racontent aux spectateurs une histoire. La forme narrative d'une œuvre répond ainsi à un type d'organisation filmique précis, dans laquelle des parties sont en relation les unes avec les autres. Elle met en scène un récit, une chaîne d'événements liés par des relations causales. La bonne réception d'un film dépend de la

compréhension du schéma général du récit par les publics. Pourtant, dans les rapports émis par les délégations provinciales espagnoles, on constate que les commentaires d'ordre narratif divisent régulièrement les publics provinciaux. 48,5 % d'entre eux sont négatifs, ce qui fait de la catégorie narrative l'une des catégories d'évaluation la plus fréquemment critiquée par les spectateurs espagnols. Deux éléments de cette catégorie suscitent même plus de commentaires négatifs que positifs : le rythme du récit cinématographique ainsi que le développement et la cohérence narrative des films, qui représentent respectivement 12 et 7,6 % des commentaires négatifs (Volume 2, Figure 7, p. 809).

En effet, sur l'ensemble du corpus, plus d'une soixantaine de rapports condamnent la lenteur des récits cinématographiques et le déroulement de leur action, alors qu'une dizaine de rapports seulement s'emploient à louer leur rythme dynamique. Ainsi, dans *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946), « le développement lent et confus du film a été l'une des causes principales de son mauvais accueil³²⁷ ». À la sortie de la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949), les spectateurs de Cuenca estiment que « l'abondance excessive des dialogues a porté préjudice au rythme cinématographique, apportant une certaine lenteur et lourdeur au développement³²⁸ » du récit. Une partie des publics provinciaux reproche aux films espagnols de ne pas avoir su imprimer un caractère cinématographique au récit qu'ils mettent en scène, en laissant une place trop importante aux dialogues, au détriment de l'action. Le public de Palma de Mallorca, après avoir assisté à la projection du film *De mujer a mujer* de Luis Lucía (1950) considère que, même soignée, la « réalisation n'a pas été suffisamment habile pour éviter les inconvénients d'un scénario théâtral et qu'elle n'a pas su s'adapter à la réalité cinématographique³²⁹ » du récit. Ce caractère théâtral d'une partie de la production nationale – sur lequel je reviendrai prochainement – influe fortement sur la fluidité et l'enchaînement des éléments narratifs. Il faut également relever une certaine tendance chez les réalisateurs espagnols à se disperser au cours du récit, à travers l'ajout de scènes jugées parfois inutiles par les spectateurs provinciaux. Après la projection de *La Nao capitana* de Florían Rey (1947), le public de Palma de Mallorca estime que le récit, « lourd et irrégulier », a multiplié les « scènes superflues, mais qu'il n'a pas su donner l'importance requise aux [scènes] principales³³⁰ ». Dans *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), une partie des

327 “El desarrollo lento y confuso de la película, han sido las causas principales de su mal acogida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, “Borrasca de celos”, rapport de la délégation de Huelva, le 24 novembre 1947

328 “Por lo que se refiere al dialogo es en exceso abundante con perjuicio del ritmo cinematográfico, produciendo lentitud y pesadez en el desarrollo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, “Un hombre va por el camino”, rapport de la délégation de Cuenca, le 23 mai 1951

329 “La dirección cuidada, pero escasamente hábil para soslayar los inconvenientes del teatralero guion y adaptarlo a la naturalidad cinematográfica”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, “De mujer a mujer”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 6 mars 1951

330 “En la parte argumental se observan grandes lagunas que no permiten al espectador hacerse perfecto cargo del asunto. Además el desarrollo es pesado e irregular abundando escenas innecesarias y no concediéndose la

spectateurs de Cástellon considère que « l'excessive prolixité de certaines scènes a allongé la durée du film³³¹ ». La maîtrise parfois maladroite de la narration cinématographique installe donc un sentiment de pesanteur chez une partie des publics provinciaux.

Les publics soulignent également d'autres problèmes récurrents dans la structuration des récits cinématographiques, et notamment le manque de cohérence de certains films. Ils évoquent régulièrement des développements « confus » ou bien des scènes qui se succèdent sans aucune logique ou sans lien avec la trame principale. Après la diffusion de *Confidencia* de Jerónimo Mihura (1948) à Cuenca, les publics reprochent ainsi au film d'avoir « accumulé des épisodes annexes à l'histoire principale, qui ont été présentés de façon déconnectée, et qui, surtout, se sont résolus de façon totalement illogique³³² ». Le manque de cohérence narrative peut être reproché à quelques scènes d'un film, et parfois même à son entièreté. La délégation de Cuenca explique ainsi le mauvais accueil de *Una Cubana en España* de Luis Bayón Herrera (1951) par « l'absurdité de son propos qui n'a ni queue ni tête et qui ne possède aucun mérite³³³ », de même que le récit de *Pototo, Boliche y compañía* de Ramón Berreira (1949) qui est jugé « tiré par les cheveux³³⁴ » par les spectateurs de Valladolid. Une partie non négligeable de la production nationale semble donc souffrir d'importantes difficultés de structuration narrative. L'agencement des différentes parties de l'intrigue est par moment trop défailant pour pouvoir guider convenablement l'expérience du spectateur, qui ne parvient pas à comprendre le schéma général du film.

Une autre source de déception chez les publics provinciaux réside dans le dénouement de certains films, et le manque d'originalité des récits. Lors du visionnage d'un film, le spectateur relève des signes, mémorise des informations et anticipe ce qui va suivre pour découvrir l'issue de l'histoire. Celle-ci peut être narrée de nombreuses manières à travers des récits différents : des récits chronologiques, des récits partant du regard du personnage principal, d'autres personnages ou d'un narrateur extérieur, ou encore à partir de flashbacks. Chaque histoire peut ainsi générer une multitude de récits qui provoqueront autant d'effets variés auprès des publics. Lorsqu'un film s'achève, il délivre ses effets narratifs et révèle les conséquences de tous les événements passés. Comme l'affirment David Bordwell et Kristin Thompson, le dénouement ou le *climax* constitue « le

importancia requerida a las principales”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao capitana”, rapport de la délégation de Palma, le 2 juin 1949

331 “Las únicas críticas escuchadas se dirigían (...) a la excesiva prolijidad de varias escenas, que alargan tal vez demasiado el metraje total de la cinta”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, “Locura de amor”, rapport de la délégation de Cástellon de la Plana, le 5 novembre 1948

332 “Sin embargo, adolece de un defecto capital, en opinión de muchos espectadores, que consiste en acumular episodios que son otras tantas ramificaciones del asunto principal, a los cuales les falta adecuada conexión, y, sobre todo, tanto unos como otros se resuelven de manera absolutamente ilógica”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, “Confidencia”, rapport de la délégation de Cuenca, le 19 janvier 1949

333 “Las causas fundamentales de la mala acogida de esta película son la absurdidad del argumento que no tiene pies ni cabeza y carece en absoluto de mérito”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722, “Una Cubana en España”, rapport de la délégation de Cuenca, le 19 septembre 1951

334 “Ni el descabellado argumento”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04701, “Pototo, Boliche y cia”, rapport de la délégation de Valladolid, le 10 septembre 1949

moment le plus émouvant du film, celui où la tension est la plus grande parce que la réduction des possibilités narratives y rend les anticipations ou les attentes [des spectateurs] plus aiguës³³⁵ ». Cependant, le cinéma national semble décevoir une partie des publics sur cet aspect, car de nombreux rapports évoquent un final trop prévisible, qui ne laisse la place ni au suspense ni à l'étonnement. Les spectateurs de Burgos estiment ainsi que le récit de *María de los Reyes* d'Antonio Gúzman Merino (1948) « manque d'originalité et ne parvient pas à impressionner les spectateurs qui, dès le premier moment, visualisent le dénouement³³⁶ ». À Soria, les détracteurs de *Senda ignorada* de José Antonio Nieves Conde (1946) jugent le « récit peu intéressant et sans aucune originalité, avec un dénouement prévisible³³⁷ ». Le délégué provincial de Valladolid, après la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949) regrette quant à lui « les dix dernières minutes de la projection [ajoutées] pour réaliser un dénouement à l'eau de rose absurde que le public imaginait, mais qui n'était pas pour autant nécessaire³³⁸ ». Il condamne ainsi cette tendance des réalisateurs espagnols à proposer des fins attendues, destinées à combler les attentes des publics, mais qui n'apportent aucune originalité aux productions nationales.

On compte quelques rares exemples de films dont l'issue a su surprendre les publics provinciaux. Parmi eux, on peut citer *Si te hubiese casado conmigo* de Wiatcheslaw Tourjansky (1950) qui se distingue par un fonctionnement narratif original de mise en abîme et un dénouement surprenant. Le film narre l'histoire d'un triangle amoureux : Carlos et Enrique se disputent l'amour de Victoria. Carlos est un homme d'affaires important dans une compagnie d'assurance, tandis qu'Enrique est un écrivain en vogue qui vient de publier la nouvelle *Si te hubiera casado conmigo*. Son roman raconte l'ennui d'un couple marié, Isabel et Alfonso, deux personnages de fiction qui s'inspirent clairement de Carlos et de Victoria. Il entend ainsi démontrer à quoi ressemblerait la vie de Victoria si elle venait à choisir Carlos. Néanmoins, cette dernière ne parvient pas à se décider. À chaque fois qu'elle concède un rendez-vous à l'un, l'autre, jaloux, interfère. Après de nombreux rebondissements et malentendus, Victoria finit par choisir Enrique, mais, même le jour de leurs noces, Carlos tente d'empêcher leur union. La scène finale se termine sur le trio et par un noir, laissant le soin aux spectateurs de choisir l'époux de Victoria. Cette structure narrative et ce dénouement pour le moins inhabituel dans le panorama du cinéma national semblent avoir ravi les spectateurs de Cuenca. Le délégué provincial explique ainsi que la plus grande partie du public a

335 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., De Boeck, 2014, p. 151

336 "Su argumento, carente de originalidad, no llega a impresionar grandemente a los espectadores, quienes desde el primer momento vislumbran su desenlace", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "María de los Reyes", rapport de la délégation de Burgos, le 25 juin 1948

337 "Los detractores basan su opinión en que además de juzgar el argumento poco interesante y nada original con un desenlace previsto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Soria, le 15 janvier 1948

338 "Como mas arriba señalamos, el defecto principal de esta cinta es el haber "añadido" los diez últimos minutos de proyección, para darla un absurdo final "rosa", que el publico se imagina y por tanto, innecesario.", AGA, Cultura, (3) 121002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 février 1952

qualifié le dénouement de « truculent, grâce à ces propositions originales » qui attestent d'une véritable « habilité cinématographique³³⁹ ».

Ainsi, une part non négligeable des rapports témoignent d'un défaut de narration récurrent de la production cinématographique espagnole, tout au long de la période étudiée. La façon dont les récits cinématographiques dispensent leurs informations est souvent maladroite, parfois trop décousue, voire illogique, pour parvenir aux effets escomptés par les réalisateurs et les producteurs. Ces défauts influent fortement sur le rythme cinématographique, et les publics dénoncent régulièrement les longueurs de certains films qui peinent à adopter un langage véritablement cinématographique pour lui préférer un registre plus traditionnel : le registre théâtral.

1.2 – Le caractère théâtral du cinéma national

En effet, un peu plus d'une cinquantaine de rapports émis entre 1946 et 1955 – soit 7,8 % des rapports totaux – évoquent la lassitude des publics à l'encontre du ton, de l'interprétation ou encore des dialogues des films qui sont régulièrement taxés d'une trop grande théâtralité. La délégation de Jaén déplore ainsi en 1948 :

« [ce] défaut commun à la majorité des œuvres espagnoles (...) : de longs dialogues ampoulés, des tons déclamatoires propres au Théâtre, mais qui, au cinéma, ne sont pas adaptés et portent toujours préjudice à l'action. Nos artistes ne savent pas faire la différence entre le théâtre et le cinéma, et leur interprétation est pauvre lorsqu'on prend pour référence les artistes américains³⁴⁰. »

Les principales critiques concernant la théâtralité du cinéma espagnol reposent donc principalement sur l'interprétation (Volume 2, Figure 8, p. 809). 50,9 % d'entre elles déplorent la performance des acteurs. Le public de Cáceres semble ainsi avoir considéré que les interprètes de *Senda ignorada* de J. A. Nieves Conde (1946) ont joué « de façon affectée, sans naturel, ce qui laisse supposer qu'il s'agit plus d'artistes de théâtre que de cinéma³⁴¹ ». Les publics sont nombreux

339 « En cuanto a la fórmula adoptada para el desenlace la mayor parte del público la califica de truculenta, pese a sus claros propósitos de originalidad y precisamente por los mismos, estimándose que es más propia de malabarismos cinematográficos que de comedia bien entendida », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, « Si te hubiese casado conmigo », rapport de la délégation de Cuenca, le 4 décembre 1950

340 « Por lo demás, la película adolece del defecto común a la mayoría de las cintas españolas que hemos visto de los diálogos largos y ampulosos, en tonos declamatorios propios del Teatro, pero que en el cine no tienen lugar adecuado porque perjudican siempre la acción. Nuestros artistas no saben establecer la diferencia entre teatro y cine y resulta pobre su actuación cuando nos sirven de referencia los artistas americanos. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, « Fuenteovejuna », rapport de la délégation de Jaén le 13 mars 1948

341 « En cuanto a la interpretación artística, los más entendidos, o por lo menos los que con más frecuencia asisten a esta clase de espectáculos y tienen la experiencia de diferenciar unas cintas de otras, consideran que los intérpretes llevan a cabo su trabajo de manera muy afectada, resaltando la falta de naturalidad, por lo que hace suponer que son más artistas de teatro que de cine. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « Senda ignorada », rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

à regretter les « attitudes maniérées d'acteurs qui exagèrent³⁴² », dont « l'affectation manque de naturel, ce qui, parfois, occasionne des trances ridicules³⁴³ » de la part de certain.e.s interprètes ; des comédiens et comédiennes donnent même l'impression de « réciter une leçon apprise par cœur³⁴⁴ ». Cette critique est à mettre en lien avec la formation des acteurs espagnols qui proviennent pour leur totalité des milieux théâtraux, puisqu'il n'existe pas encore de formation spécifique aux acteurs de cinéma à cette période³⁴⁵. De façon générale, l'Espagne n'est pas marquée par une longue tradition d'enseignement du jeu dramatique. La formation de l'acteur repose essentiellement sur un apprentissage autodidacte et par son passage dans diverses compagnies théâtrales. L'ensemble des acteurs et des actrices de cinéma des années quarante et cinquante ont donc appris les rudiments de leur profession directement sur les planches, devant les publics, ce qui explique le caractère parfois théâtral de leur jeu. Les acteurs accusés d'adopter un ton trop affecté ou maniéré sont rarement désignés nominalement. Ces considérations sur la théâtralité des comédiens demeurent ainsi généralistes, car elle semble constituer dans le discours des rapporteurs et des publics un défaut récurrent de la performance des artistes. La délégation de Teruel estime ainsi que « l'interprétation affectée et sans naturel des artistes » dans *Tierra Sediata* (1946) est caractéristique « de tant d'autres films espagnols³⁴⁶ ».

De même, les décors employés par le cinéma national sont accusés d'être responsables d'une certaine théâtralité des œuvres. 14,5 % des rapports évoquent la faiblesse voire la médiocrité de certains décors qui participent du caractère parfois artisanal que peut revêtir le cinéma national. Une partie non négligeable des spectateurs déplorent le fait que les réalisateurs aient recours à des décors de studios pour tourner certaines scènes, et ce, même dans les plus grands succès de l'époque. Ainsi, après la diffusion de *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), les spectateurs de Castellón « dirigent leurs critiques (...) à l'encontre du manque de scènes tournées à l'extérieur, qui auraient pourtant permis de supprimer l'ambiance théâtrale dans laquelle se déroule l'action³⁴⁷ » du film. Sur la totalité des rapports étudiés, 57 rapports reprochent aux films de ne pas suffisamment filmer leurs scènes en extérieur ou bien dans des éléments naturels. Après la projection de *Un*

342 «La interpretación en la que tiene más importancia su parte musical es un tanto teatral, debido al amaneramiento de los actores que exageran bastante los modales de la época.», AGA, Cultura, (3) 121.002, «Teatro de Apolo», rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 25 mai 1951

343 «En relación a la primera figura femenina, se la critica su afectación falta de naturalidad que, a veces, ocasiones trances ridículos.», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, «La Nao capitana», rapport de la délégation d'Oviedo, le 15 juillet 1947

344 «Tampoco los actores estuvieron afortunados, pues más que interpretar parece que sueltan una lección aprendida.», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar abierto», rapport de la délégation de Salamanca, le 3 juin 1947

345 RIOS CARRATALÁ Juan Antonio Ríos, « Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor », dans *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 27.1, 2002, p. 125

346 « La actuación de los artistas afectada y falta de naturalidad, como en tantas otras películas españolas. », AGA, Cultura, (3)121.002 36/04 ???, « Tierra Sediata », rapport de la délégation de Teruel, le 22 février 1947

347 «Las únicas críticas escuchadas se dirigían a (...) cierta falta de exteriores, que hubiese quitado algo al ambiente demasiado teatral en que se desarrolla la acción», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, «Locura de amor», rapport de la délégation de Castellón-de-la-Plana, le 5 novembre 1948

hombre va por el camino de Manuel Mur Orti (1949), le public de Cuenca a ainsi vertement critiqué la « pauvreté des extérieurs, où les toiles [du décor] se substituent à la nature ». Ce défaut semble d'autant plus important aux yeux des spectateurs que « l'action [du film] se déroule principalement à la campagne³⁴⁸ ».

La critique des décors traverse ainsi de nombreux rapports. Dans l'adaptation de la pièce de théâtre de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, réalisée en 1947 par Antonio Róman, les spectateurs semblent avoir été nombreux à critiquer les décors artificiels utilisés dans le film. Le délégué d'Alicante explique ainsi le rejet du film par « la disproportion du château par rapport aux autres constructions et aux autres personnages³⁴⁹ ». Effectivement, sur les différents photogrammes présentés dans la Figure 8, on constate un certain déséquilibre dans les proportions du monument. Le château paraît particulièrement imposant grâce à un premier plan serré, mais l'arrivée des troupes vient rompre l'illusion de grandeur. L'impression de réalisme n'est pas non plus une grande réussite. Les pierres et les tours sont l'illustration parfaite des décors en carton-pâte, utilisés à plusieurs reprises dans le film, et de façon plus générale dans le cinéma produit sous le premier franquisme. Une autre scène de *Fuenteovejuna* s'attire les commentaires désobligeants des publics d'Alicante : lors du mariage des deux personnages principaux, les habitants de Fuenteovejuna organisent un grand banquet et entreprennent alors de griller un porc à la broche, mais l'animal serait, « selon tout le monde, en carton³⁵⁰ ».

Les reproches liés à la théâtralité de certaines productions nationales sont particulièrement importants lorsqu'il s'agit de films historiques. Ces derniers ont connu leur heure de gloire au cours des années quarante, mais les publics espagnols ont commencé à s'en lasser au cours des années cinquante, lorsque la thématique du réalisme au cinéma – et notamment du néoréalisme – a commencé à envahir les discours théoriques des intellectuels et des critiques espagnols³⁵¹. Comme le rappelle Siegfried Kracauer, les œuvres dont l'intrigue se situe dans un passé historique revêtent plus facilement un caractère irréel que les autres films traitant de thématiques actuelles. Reconstituer une époque passée nécessite en effet de recourir à toute une cohorte de costumes et décors qui éloignent de la réalité et du vécu immédiat des publics. « En conséquence, une partie des spectateurs peut se sentir incommodée par cette théâtralité irrévocable³⁵² ».

348 “Asimismo, se puede señalar pobreza de los exteriores, donde el telón sustituye a la naturaleza, apareciendo más acusado este defecto por tratarse de una acción que tiene por escenario principal el campo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, “Un hombre va por el camino”, rapport de la délégation de Cuenca, le 23 mai 1951

349 “Primero la desproporción del Castillo en relación con otras edificaciones y a los propios personajes”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, “Fuenteovejuna”, rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

350 “Segundo, el cerdo "según todo el mundo, de cartón" que aparece en la escena de la boda”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, “Fuenteovejuna”, rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

351 PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 68

352 KRACAUER Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 109 ; cet essai n'a fait l'objet d'une traduction en français qu'en 2010 seulement (KRACAUER Siegfried, *Théorie du film, la*

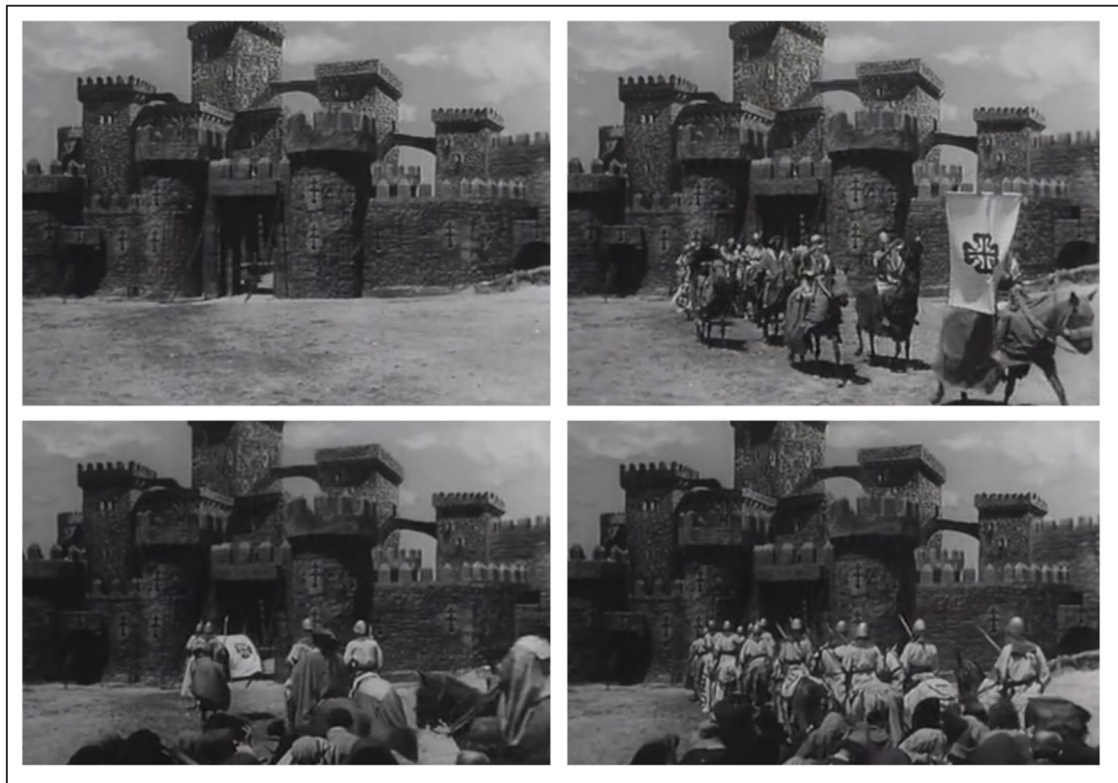


Figure 8 : Plans sur l'arrivée des troupes au château dans *Fuenteovejuna* (1947)

L'utilisation des dialogues est également responsable d'une partie de la théâtralité selon certains publics. En effet, la place qui leur est accordée par les réalisateurs est souvent jugée trop importante, ce qui impacte fortement le rythme. Les spectateurs d'Oviedo, après avoir visionné *La duquesa de Benamejí* de Luis Lucía (1949) ont ainsi estimé que « le dialogue prédomine sur l'action et [que le film] abonde de situations et de plans techniquement théâtraux³⁵³ ». À Cuenca, les publics estiment que les dialogues développés dans *Alhucemas* de José López Rubio (1947) « sont utilisés durant des moments qui ne doivent pas donner lieu à des dialogues, mais à de l'action ». Cette subordination de l'action aux dialogues est caractéristique d'une la difficulté des réalisateurs à adopter les codes du langage cinématographique, ce que les publics de Badajoz semblent avoir bien noté après la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949) :

rédemption de la réalité matérielle, Paris, Flammarion, 2010) alors que l'édition originale, publiée en 1960 est devenu rapidement un classique de la théorie du cinéma (KRACAUER Siegfried, *Theory of film : the redemption of physical reality*, Londres, Oxford, University Press, 1960)

353 "Predomina, por tanto, el dialogo sobre la acción y abunda en Situaciones y planos técnicamente teatrales.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "La Duquesa de Benamejí", rapport de la délégation d'Oviedo, le 25 novembre 1949

« Le film souffre de longueurs dans certaines parties, alors que dans d'autres, l'action est précipitée et on cherche à gagner du temps grâce au dialogue qui révèle des événements qui auraient du être traduits dans le langage des images³⁵⁴ ».

Cette difficulté à se départir d'un mode de fonctionnement théâtral aboutit au fait que des spectateurs en viennent à considérer quelques films comme du « théâtre photographié³⁵⁵ ». Certains réalisateurs se seraient contentés de capter une représentation théâtrale, sans impulser au récit une forme cinématographique. Cela peut s'expliquer en partie par le nombre important d'adaptations d'œuvres littéraires et de pièces de théâtre classiques par le cinéma des années quarante et cinquante. Carlos Heredero a ainsi établi que 32,17 % des films produits durant les années 1940 sont le fruit d'adaptations littéraires, contre 23,75 % dans les années cinquante³⁵⁶. L'importance de la transcription à l'écran de monuments de la littérature espagnole s'explique évidemment d'un point de vue idéologique. Pour le régime, les salles obscures se convertissent en un lieu privilégié pour diffuser les œuvres prestigieuses de la culture nationale. Le pouvoir attribue ainsi au septième art une fonction éducative, destinée à faire assimiler aux masses les éléments de la haute culture espagnole. Les adaptations littéraires et théâtrales sont l'occasion pour le régime de s'associer aux heures glorieuses de l'histoire artistique du pays et de s'inscrire dans la continuité d'un passé national qu'il rend conforme à son programme idéologique et à son entreprise de légitimation politique.

L'aspect théâtral de certaines productions s'explique donc par l'origine dramatique de leurs récits. Ainsi, après le visionnage du plus grand succès commercial des années quarante, *Locura de Amor*, les spectateurs de Grenade ne lui opposent que quelques critiques :

« d'un point de vue rigoureusement cinématographique on peut seulement lui opposer le caractère excessif du dialogue et la trop grande théâtralité de certaines scènes, qui doivent être excusés par l'origine théâtrale du récit et le désir de ne pas avoir voulu l'altérer ni le réduire, afin de suivre fidèlement la célèbre pièce de Sr. Tamayo³⁵⁷ ».

La fidélité aux textes originaux constitue l'un des principaux sujets de division chez la critique de l'époque, notamment en ce qui concerne les dialogues théâtraux qui se distinguent par une diction et une syntaxe particulières, bien éloignées des normes cinématographiques. Ainsi,

354 « Adolece de lentitud en unas partes, mientras que en otras se quiere precipitar la acción y ganar el tiempo perdido hasta con el diálogo, mediante el cual se nos dan a conocer acontecimientos que debieron haber sido traducidos al lenguaje de las imágenes. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, « Un hombre va por el camino », rapport de la délégation de Badajoz, décembre 1951

355 Terme employé dans quelque rapports : AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, « De mujer a mujer », rapport de la délégation de Castellón, le 11 novembre 1950 ; AGA, Cultura, (3) 121.002, « Drama Nuevo », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947 ; AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, « Fuenteovejuna », rapport de la délégation de Valladolid, le 1^{er} décembre 1947

356 Chiffres cités dans PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 99

357 « Desde el punto de vista rigurosamente cinematográfico solo pueden oponerse los pequeños reparos de excesivo dialogo y mucha teatralidad en algunas escenas, disculpables por la procedencia teatral de su argumento, y no haber querido alterar ó reducir este, para seguir fielmente la celebre obra del Sr. Tamayo. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, « Locura de amor », rapport de la délégation de Granada, le 5 novembre 1948

après avoir assisté à la projection de *La dama del Armiño* d'Eusebio Fernández Ardavín (1946), les spectateurs de Valladolid ont considéré que le ton du dialogue était « sentencieux, pompeux, artificiel, excessivement soutenu et académique³⁵⁸ ». Le réalisateur a voulu rester fidèle à la pièce de théâtre écrite en vers par son frère, Luis Fernández Ardavín, en 1922. Néanmoins, le rythme et le phrasé de ces dialogues ne semblent guère avoir conquis les publics de cinéma.

Les nombreuses adaptations de pièces de théâtre par le cinéma espagnol contribuent à rendre poreuse la frontière entre ces deux arts que le monde de la critique a déjà tendance à opposer durant les années quarante. Le cinéma national peine à s'émanciper de ses origines théâtrales et à développer ses propres techniques. Une partie de la critique milite ainsi pour s'éloigner des formules narratives classiques afin de développer un récit cinématographique autonome, « débarrassé de ses servitudes littéraires³⁵⁹ ». Elle considère ainsi comme anti-cinématographique tout film dans lequel on détecte une possible origine théâtrale. D'une façon générale, les publics semblent partager cet avis, car une minorité des rapports mentionnent des communautés d'interprétation accueillant avec enthousiasme le caractère théâtral de certaines productions. Le public « sélect » d'Oviedo a vraisemblablement apprécié le fait que « les acteurs [de *Fuenteovejuna*] veillent à leur diction, car les dialogues sont magnifiques, et qu'ils sont parvenus à réaliser une intonation théâtrale³⁶⁰ ». De même, lors de la projection de *Un Drama Nuevo* (1946), film de Juan de Orduña dont l'intrigue se déroule au Théâtre du Globe shakespearien, les amateurs de théâtre de Palma de Mallorca ont fortement apprécié le film car « ils ne considèrent pas d'un mauvais œil l'idée de filmer les bonnes pièces de théâtre ». Ils estiment même qu'on peut « admirer les performances de grands acteurs qu'il n'est pas souvent possible d'applaudir en personne ». Néanmoins, ce type de jugement semble être réservé à une minorité maîtrisant et appréciant préalablement la culture académique. La délégation de Palma précise en effet que « pour le public éloigné du théâtre, qui constitue le secteur majoritaire de la salle, *Un Drama Nuevo* a constitué un film insipide et ennuyeux, en raison de l'attitude maniérée et théâtrale de ses protagonistes, du manque de mobilité, de la faiblesse des décors, etc.³⁶¹ ». Dans les années quarante, les publics

358 “Esta película, con tema suficiente para haber sido una buena producción, se ha malogrado de un modo rotundo por algo, que incluso se nos antoja secundario, como es el aire sentencioso, engolado, postizo y excesivamente culto y académico de su diálogo.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La Dama del Armiño”, rapport de la délégation de Valladolid, le 20 janvier 1948

359 PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Espagne, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 226

360 “Los actores cuidan mucho de la dicción, porque parlamentos son magníficos, y llegan a producirse un entonación teatral. De todos modos, se aprecia, que dicen tan magníficamente que hasta en este aspecto llegan a cautivar la atención del público selecto.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, “Fuenteovejuna”, rapport de la délégation d'Oviedo, le 27 novembre 1947

361 “Se puede afirmar que esta película ha gustado a los aficionados al teatro, entre los cuales no se considera mala la idea de filmar exactamente las obras buenas de teatro ya que así pueden admirarse las realizaciones de grandes actores a los cuales muchas veces no es posible en largo tiempo aplaudir en intervenciones personales. Para el público ajeno al teatro, el cual forma actualmente el sector más numeroso, “Un drama nuevo” ha sido una película sosa y aburrida, por el amaneramiento y teatralidad de sus protagonistas, su falta de movilidad, escasez de

semblent ainsi être en accord avec le discours des critiques cinématographiques du moment, qui perçoivent de façon négative la « théâtralité cinématographique ».

1.3 - La faiblesse technique : un cinéma de piètre qualité

Cette critique de la théâtralité ou du manque de réalisme de certains films est également intimement liée à une maîtrise technique parfois maladroite des réalisateurs. 22,7 % de l'ensemble des rapports évoquent un mécontentement des publics sur le plan technique. Parmi ces critiques, les décors arrivent en tête des éléments les plus critiqués et concernent 11,9 % des rapports étudiés (Volume 2, Figure 9, p. 810). Les publics condamnent également la maladresse de certains effets et trucages cinématographiques. Les films présentant des scènes tournées en mer sont ainsi souvent l'objet de critiques, car les réalisateurs espagnols ont recours à des effets usés et dépassés, incapables de satisfaire les attentes des publics. Dans *La Nao Capitana* de Florian Rey (1946), la représentation du bateau sur lequel une grande partie de l'intrigue est tournée déçoit de nombreux spectateurs. Le public de Cáceres souligne que :

« avant que le navire ne parte, c'est à peine si on a pu se faire une idée de sa taille, puisque, filmé déjà en train de naviguer, il s'offre à la vue du public sous la forme d'un jouet ; le public est ensuite surpris par la grandeur de son intérieur à laquelle il ne s'attendait pas³⁶² ».

À Pamplona également, les publics ont eu le sentiment que le réalisateur a eu recours à un « jouet » pour tourner cette scène, ce qui a porté atteinte au « réalisme et à l'émotion³⁶³ » de l'aventure. Les tempêtes navales constituent quant à elles un exercice difficile à maîtriser pour certains réalisateurs, comme dans *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946) où le public estime que « les scènes du naufrage sont franchement déplorables »³⁶⁴. Dans *Misión Blanca* de Juan de Orduña (1946) les spectateurs des Canaries considèrent que la scène de la tempête présente des « défauts de réalisation (...) répétés³⁶⁵ ». Dans *La Nao Capitana*, les publics de Cáceres quant à eux

escenarios etc.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/044677, “Un Drama Nuevo”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947

362 “En los comienzos se observa cierta lentitud y falta de amplitud en los cuadros, sustrayéndose a la curiosidad del espectador la pausada observación que este quisiera hacer, sobre todo de la nave, que antes de partir, apenas si puede hacerse idea de su importancia, pues ya navegando, se ofrece a la vista del público como un barco de juguete, para luego encontrarse sorprendido con una gran capacidad en su interior que no esperaba”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao Capitana”, rapport de la délégation de Cáceres, le 2 décembre 1947

363 “La caracterización defectuosa y escenas como la de la nave en que se da la impresión de un barquito de juguete, desmerecen notoriamente el juicio aprobatorio que pudiera darse al realismo y emoción de la época. Hay que hacer un esfuerzo para comprender que se trata de una travesía por mar y no de la quietud de una habitación terrestre”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao Capitana”, rapport de la délégation de Pamplona, le 30 septembre 1947

364 “Dirección acertada, aunque en algunas escenas como las del naufragio, son francamente deplorables.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Borrasca de celos”, rapport de la délégation de Granada, le 7 août 1947

365 “Las opiniones adversas, en parte, se basan en fallos de dirección, especialmente en algunos pasajes como el de la tormenta (de efectos muy repetidos)”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, “Misión Blanca”, rapport de la délégation de Las Palmas de Gran Canaria, le 4 février 1947

ont l'impression que le navire, au lieu d'être « assailli par d'immenses masses d'eau semble plutôt être aspergé par de puissants tuyaux d'arrosage³⁶⁶ ».

Les scènes de batailles font également l'objet d'une attention accrue des spectateurs. Au début des années quarante et du cycle de films dits « historiques », les réalisateurs maîtrisent encore maladroitement ce que les rapporteurs nomment les « mouvements de masse », la mobilisation d'un grand nombre de figurants lors de scènes de sièges ou de batailles militaires. Dans l'adaptation de *Fuenteovejuna* (1947), les spectateurs d'Alicante ont jugé la scène finale présentant l'assaut du château « déplorable », puisque « de nombreux figurants sautillent et se saluent au lieu d'effectuer leur retraite, comme s'ils tentaient de se rendre visibles de quelque chose située au loin³⁶⁷ ». Dans *Amaya* de Luis Marquina (1952), « les troupes de guerriers, la bataille et l'assaut du château » sont qualifiés d'une « présentation floue et d'un faible réalisme³⁶⁸ ».

Les scènes de combats nécessitent en effet une certaine maîtrise. Elles doivent à la fois retranscrire l'ampleur de la bataille en recourant à des plans larges présentant une multitude de figurants incarnant deux troupes ennemies, et à la fois des plans serrés sur les héros et ennemis entreprenant des actions individuelles au sein de la mêlée. En plus de la discipline qu'il faut insuffler aux figurants pour qu'ils évitent le regard caméra et agissent de façon coordonnée, les réalisateurs doivent construire l'histoire de la bataille de façon narrative afin que les spectateurs puissent se repérer dans l'évolution et l'issue militaire du conflit. Ils ne peuvent se contenter de filmer un amas de figurants simulant un combat, entrecoupé de quelques gros plans sur les personnages principaux. L'exigence technique que requiert la réalisation de ce type de scène conduit ainsi « souvent les réalisateurs [espagnols] à les éviter, en raison de la difficulté que représente leur tournage³⁶⁹ ». Et lorsque les publics saluent la réussite technique de ces scènes, leurs félicitations suggèrent en filigrane la difficulté récurrente des équipes de production à les développer de façon convaincante. C'est par exemple le cas des scènes de batailles réalisées par Rafael Gil dans *Reina Santa* (1947) dans lesquelles, exceptionnellement, on parvient à « distinguer clairement les belligérants ». Le rapporteur de Jaén précise ainsi que contrairement aux « autres

366 “La Nao Capitana lejos de ser azotada por grandes masas de agua, mas bien parece que se encuentra bajo los efectos de unos potentes surtidores”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao Capitana”, rapport de la délégation de Caceres, le 2 décembre 1947

367 “El final de la película, como tercero, en donde numerosos comparsas aparecen saltando y diciendo adiós como si en lugar de demostrar su júbilo intentaran hacerse visibles por algo que está en lontananza. Este final es a juicio de la mayoría de los espectadores, francamente, deplorable.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, “Fuenteovejuna”, rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

368 “Las comparsas de guerreros y la batalla y asalto al castillo, de floja presentación y pobre realismo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, “Amaya”, rapport de la délégation de Badajoz, le 9 janvier 1953

369 “Especialmente ha merecido elogios la facilidad y perfección en el manejo de masas, tanto más cuanto es este uno de los aspectos que los directores suelen esquivar por las dificultades que ofrece su filmación”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, “Agustina de Aragón”, rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

films espagnols où la confusion domine », ici, le spectateur parvient « à distinguer qui sont les combattants³⁷⁰ ».

Cette faiblesse technique donne aux productions nationales un aspect irréel qui déçoit de nombreux spectateurs espagnols. Ces derniers sont en effet accoutumés aux productions hollywoodiennes dont la facture technique est incontestablement supérieure. Cette maladresse technique est particulièrement visible au cours des années quarante, notamment entre 1947 et 1949 (Volume 2, Figure 10, p. 810) où le régime soutient les productions historiques et les adaptations des grandes œuvres littéraires du siècle d'Or qui obligent les réalisateurs à recourir à des mises en scène spectaculaires et à certains trucages. Durant les années cinquante, on constate cependant une diminution nette de ces critiques. Le cinéma espagnol opère en effet une sorte de « mise à jour technique » et s'oriente vers des œuvres ancrées dans des thématiques actuelles, qui nécessitent moins de moyens et d'innovations techniques pour approcher une réalité plus accessible.

1.4 – Les genres cinématographiques

24,2 % des commentaires narratifs émis par les publics provinciaux concernent la question du genre cinématographique (Volume 2, Figure 11, p. 811). Comme cela a été évoqué précédemment (chapitre 1), cette notion est particulièrement délicate et soulève de nombreux problèmes méthodologiques. Conçu comme une catégorie de classement particulièrement commode, le genre cinématographique permet de réunir dans un même ensemble des films en fonction de conventions narratives, thématiques, esthétiques, stylistiques ou encore iconographiques. Cependant, la plupart des spécialistes s'accordent à dire qu'aucun genre ne peut être défini de façon concise et définitive³⁷¹. Un film peut incarner un modèle générique à partir duquel les contours d'un genre sont définis, tandis qu'un autre peut appartenir dans le même temps à différents genres. L'appréciation qu'a le public des canons d'un genre peut ainsi se révéler extrêmement variable.

La façon dont les publics espagnols ou les autorités franquistes ont pu qualifier génériquement les films produits dans les années quarante et cinquante peut ainsi différer des catégorisations réalisées par les théoriciens du cinéma actuel. Ainsi, le film *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1946) est qualifié de « *policíaco* » par le délégué d'Orense. Pourtant, les historiens espagnols estiment qu'il n'existe pas de cinéma policier espagnol à proprement parler avant 1950, avec la sortie de deux œuvres fondamentales : *Brigada criminal* et *Apartado de correos*

370 “Así las escenas de la batalla y del torneo, son suficientemente claras para poder distinguir a los beligerantes; y no como en otras cintas españolas que las que por defecto de Dirección, domina la el confusionismo y no logra el espectador distinguir quienes son los combatientes”, AGA, Cultura (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Jaén, le 21 mai 1947

371 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 520

1001. Néanmoins, les auteurs semblent déjà identifier une partie de la production hybride des années quarante à ce genre, qu'ils connaissent par l'intermédiaire du cinéma américain.

Or, il ne faut pas oublier que les genres cinématographiques agissent comme des catégories d'interprétation, capables d'orienter le sens que les spectateurs donnent à un film. En fonction du lien qu'ils entretiennent avec un genre donné et de leur expérience cinématographique, un genre génère des attentes chez les spectateurs et peut les conditionner avant la projection. Le genre que le public attribue aux films qu'ils visionnent est donc primordial pour cerner les modes d'interprétation.

Les discours réceptifs des publics dans les rapports sont révélateurs de la variété des genres ou des styles cinématographiques que les publics provinciaux identifient au sein de la production nationale, sans qu'une définition précise en soit donnée par les auteurs. La figure 11 (Volume 2, p. 811) s'emploie donc à présenter la répartition des commentaires d'ordre générique, en reprenant les dénominations et les classifications que les spectateurs ont établies. On constate que quatre genres en particulier concentrent plus de critiques que d'éloges : l'*españolada* (13,1 % des commentaires négatifs d'ordre générique), les films folkloriques en général (10,3 %), les films qualifiés de « feuilletons » (9,3 %) ainsi que les films dits « psychologiques » (4,7 %).

1.4.1 – L'*españolada* et le cinéma folklorique

La production espagnole a développé un genre cinématographique autochtone, qui s'inspire du folklore traditionnel espagnol. Le terme de « cinéma folklorique » renvoie à différentes réalités et thématiques, dont certaines peuvent être déclinées en sous-genres : l'*españolada*, le cinéma musical andalou ou encore le cinéma taurin. Les nombreuses variations qui existent au sein de cette catégorie générique rendent néanmoins difficile leur distinction. Aussi, les catégories qui ont été retenues pour constituer le graphique ci-dessus ne font que reprendre les dénominations génériques présentes dans les discours des publics, et il est admis que la classification de certains films opérée par les contemporains peut étonner actuellement.

Les commentaires les plus virulents et les plus nombreux sont à destination de l'*españolada* qui concentre 13,1 % des commentaires négatifs d'ordre générique. L'*españolada* dérive du mot « espagnolade », un mot français créé au XIX^e siècle pour désigner les œuvres d'art (littéraires, picturales, musicales, etc.) qui représentent l'Espagne du point de vue de la culture française. Elle a tendance à insister sur les stéréotypes traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques et qui a tendance à substituer l'Andalousie à l'Espagne. Les intrigues se

déroulent ainsi au cœur d'une ambiance populaire et andalouse – généralement à Séville -, rythmée par le flamenco, les danses populaires (*sevillanas*), les taureaux et les corridas. Cette Espagne fantasmée est ainsi celle des tambourins et des castagnettes, une terre légendaire peuplée de gitans, de bandits et de toreros.

Comme dans le monde de la critique cinéphilie de la période, le terme *españolada* est systématiquement utilisé de façon péjorative dans le discours attribué aux publics. Dans de nombreux rapports portant sur le cinéma folklorique, la déception des spectateurs s'explique par le fait que le film qu'ils viennent de visionner n'est « qu'une *españolada* de plus » ou une « éternelle *españolada* de *navajazo*³⁷² ». Le délégué de Salamanque, après la projection de *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1947), explique ainsi que « ce genre de film est toujours accueilli avec certains préjugés, car le public ne veut pas revenir à ce qu'on appelle les « *españoladas* », films caractéristiques des premiers temps du cinéma espagnol, durant lesquels il semblait ne pas exister d'autres thèmes que ceux des bandits, des guitares et des tambourins³⁷³ ». Quelque temps plus tard, il précise également que les spectateurs de sa province ont massivement rejeté le film *La Lola se va a los puertos* (1955) parce qu'on « a tant abusé et qu'on continue d'abuser de ce qu'on appelle le folklore espagnol - réduit aux seules *coplas*³⁷⁴ andalouses – que les gens ont l'impression d'être intoxiqués par les “*gípios*³⁷⁵”, les “*soleares*”, les “*cantes jondos*³⁷⁶”, et toutes ces énumérables “gitaneries” qui ont altéré la véritable essence andalouse³⁷⁷ ». Une part non négligeable des publics embrasse alors le discours des autorités franquistes qui dénigrent les *españoladas* qui offrent une représentation appauvrie et caricaturale de l'Espagne et contreviennent à l'*españolidad* (« l'espagnolité ») défendue par le régime. L'espagnolité est un concept théorique censé incarner l'essence du caractère espagnol, caractérisé, entre autres, par son sens du sacrifice, sa

372 Le *navajazo* désigne un moment caractéristique dans les scènes de flamenco ou un duel s'engage entre deux protagonistes pour sauver leur honneur ou gagner l'amour d'une femme, qui se réalise à coups de poignards (*navajazo*). L'expression est extraite d'un rapport de la délégation d'Orense à propos du film *Serenata española* (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, « *Serenata española* », rapport de la délégation d'Orense, le 5 novembre 1947

373 “Este tipo de películas las acoge el público con un tanto de prevención, pues no quiere volver a lo que se dio en llamar “españoladas”, propias de los primeros tiempos del cine español en que parecía no existían otros temas que los de bandidos, guitarras y panderetas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “*María Fernanda, la Jerezana*”, rapport de la délégation de Salamanque, le 3 février 1947

374 La *copla* désignent les chansons populaires propre à l'Andalousie.

375 Les *jípios*, dans le flamenco, sont ceux qui intercalent des moments de lamentations et de gémissement entre les chants de flamenco.

376 Littéralement, le terme signifie « chant profond » dans le dialecte andalou. Il s'agit d'un type de chant flamenco particulièrement ancien, qui aurait même précédé le mouvement artistique du flamenco.

377 « Se ha abusado tanto y se sigue abusando de lo que se ha dado en llamar folklore español, circunscrito solo a las coplas andaluzas, que la gente se siente intoxicada de “gípios”, “soleares”, “cantes-jondos”, y toda esa innumerable “gitanada” con que se ha adulterado lo verdaderamente andaluz. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, “*La Lola se va a los puertos*”, rapport de la délégation de Salamanquen le 23 avril 1948

piété et sa bravoure³⁷⁸. Dans les années quarante, la presse cinématographique s’empare de cette question pour tenter de déterminer les aspects profondément nationaux que le cinéma espagnol doit incarner. S’il n’existe pas de véritable consensus entre les différents critiques sur la voie proprement nationale que doit emprunter le cinéma espagnol, nombreux sont ceux qui s’accordent néanmoins sur un point : le rejet de l’*españolada*. Une partie des autorités et des critiques estime ainsi qu’il est « impératif de dépoussiérer l’image de l’Espagne des scories colportées par les *españoladas* qui ne cessent d’entretenir les malentendus néfastes à l’avènement de cette Nouvelle Nation dont rêvent tant le général Franco et ses acolytes³⁷⁹ ».

Dans de nombreux textes écrits par des critiques de la période, l’*españolada* est ainsi utilisée comme antithèse à l’espagnolité et vivement condamnée. Il n’en demeure pas moins que le cinéma folklorique a constitué un genre particulièrement prolifique dans les années quarante et cinquante. Plusieurs historiens, dont Enrique José Monterde³⁸⁰, expliquent sa persistance par le besoin d’évasion des spectateurs durant la *posguerra*. Il considère que c’est grâce à l’acceptation massive des publics pour ce type de productions légères qu’elles ont été maintenues sur les écrans. Pourtant, l’analyse discursive des rapports montre clairement la prédominance d’une forte lassitude, voire d’un rejet de la part des publics pour les *españoladas* et le cinéma folklorique en général. Ce constat ne peut pas, néanmoins, pleinement invalider l’hypothèse de Monterde. Il faut là encore rappeler la nature subjective de ces rapports, et se référer aux propres considérations des rapporteurs pour ce genre cinématographique populaire.

On constate en effet que la majorité des délégués ont des mots très durs envers le cinéma folklorique lorsqu’ils s’expriment dans l’encart qui leur est réservé dans les rapports. Le délégué de Cuenca regrette ainsi que les réalisateurs espagnols recourent systématiquement « à ce pittoresque caractère espagnol hérité de l’Andalousie des tambourins, qui n’appartient ni à l’art ni au folklore andalou, mais aux stéréotypes et à la médiocrité, utilisant le chant et ses dérivés pour donner une fausse impression de l’Andalousie³⁸¹ ». Le délégué d’Alicante s’insurge quant à lui d’une énième utilisation du folklore andalou dans *Ole, torero !*. Il se demande même « jusqu’à quel point cela est encore tolérable ». Il regrette que ce film soit diffusé à l’étranger, notamment en Amérique Latine, car il estime que les studios espagnols « ne doivent pas offrir une vision si déformée de [l’essence]

³⁷⁸ BERTON Mireille, CARO CANTON Olga, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945). Le cas de “La Patria Chica” », dans HAVER Gianni (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipode, 2004, p. 162

³⁷⁹ BERTON Mireille, CARO CANTÓN Olga, *Op. Cité.*, 2004, p. 164

³⁸⁰ GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 214-215

³⁸¹ “Estimamos grande equivocación la de los directores que como en este caso recurren para agraciarse sus producciones a ese pintoresquismo español de la Andalucía de pandereta, eligiendo de ella algo que ni es arte ni folklore andaluz, sino tópico y mediocridad que se sirven del cante y sus derivados para dar una falsa impresión de Andalucía.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “Maria de los Reyes”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 octobre 1948

Espagnole. Il existe bien trop de films dans lesquels une protagoniste est, systématiquement, soit une éleveuse soit la fille d'un éleveur, disposée à chanter (...) dans n'importe quel patio ou *colmado*, telle une artiste de variété³⁸² ». Le délégué de Valladolid estime que le cinéma national « doit être circonscrit à des thématiques qui, sans virer à l'*españolada*, soient authentiquement hispaniques³⁸³ ». Cette animosité semble être répandue dans le corps des délégués provinciaux, puisque douze délégués provinciaux – soit 32,5 % d'entre eux – ont dénigré ce type de productions. On peut donc les suspecter de relever les commentaires provenant des publics se faisant l'écho de leur propre opinion.

Il faut d'ailleurs souligner l'existence de rapports – certes, extrêmement minoritaires – mentionnant à l'inverse un certain engouement de la part de différentes communautés d'interprétation. En effet, le délégué de Palma de Mallorca, après la diffusion de *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), rapporte qu'ils existent de véritables « aficionados du genre andalous ». Le film contient selon lui « tous les éléments propres au genre : une bonne interprète du chant andalou, des chansons populaires, des danses, des taureaux, un rythme dynamique, etc. Il n'est donc pas étonnant que le film ait rencontré le succès auprès de divers secteurs [du public]³⁸⁴ ». Le délégué de Huelva affirme quant à lui que « la partie la plus nombreuse du public et d'un niveau culturel peu élevé accueille toujours bien ce genre de film, relevant du feuilleton, et surtout du folklore³⁸⁵ ». Le délégué de Cuenca affirme ainsi que « les films à l'ambiance andalouse sont favorablement accueillis par la majorité du public, mais extrêmement mal par la minorité connaisseur³⁸⁶ ». Ainsi, lorsque les délégués relèvent une forme d'adhésion à ce genre cinématographique chez les publics, il semblerait que ce soit surtout auprès d'un public populaire.

382 “Por lo que respecta al conjunto, vemos un nuevo abuso del tipo andaluz que no sabemos hasta que punto es tolerable en una película española, por muy cómica que sea, ya que por la popularidad de su protagonista ha de proyectarse en el extranjero. No es que Hispanoamérica nos vaya a descubrir a través de nuestras películas, pero no debe ofrecerse desde nuestros estudios, tan deformadas versiones de lo español. Son ya varias las películas en que " ella " es, sin lugar a dudas, o una ganadera o hija de un ganadero, dispuesta en cualquier momento a actuar no muy aristocráticamente que digamos, en cualquier patio o colmado con artistas de variedades.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, “Ole, torero!”, rapport de la délégation d'Alicante, non daté

383 “serán numerosas películas que hablarán por derecho propio de la madurez de nuestro Cine, que debe de ser circunscrito a temas que sin ser españoladas, sean auténticamente hispanas.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Alhucemas”, rapport de la délégation de Valladolid, le 9 février 1948

384 “Esta película ha sido acogida con aceptación entre los elementos aficionados al género andaluz y entre los admiradores y simpatizantes de Juanita Reina. (...) En un plano bastante cuidado esta película contiene todos los elementos propios del género, una buena interprete del cante andaluz, canciones populares, bailes, toros, su parte dramática, etc. Por esto, no es extraño el éxito de la película en diversos sectores.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, “Gloria Mairena”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 17 février 1948

385 “El sector de público más numeroso y de un nivel cultural poco elevado, acoge siempre bien ésta clase de películas, con algo de folletín y, sobre todo de folklore.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, “Gloria Mairena”, rapport de la délégation de Huelva, le 23 avril 1953

386 “Es de las películas de ambiente andaluz acogidas alegremente por la mayoría del publico y muy mal por la minoría entendida.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03496, “Sucedio en Sevilla”, rapport de la délégation de Cuenca, le 31 août 1955

Cela expliquerait ainsi pourquoi le régime a autorisé la production de ce type de films, malgré d'importantes réticences de la part des autorités contre cette vision galvaudée et fantasmée de l'essence et du caractère espagnol. Comme l'a démontré José Luis Navarrete Cardero, le régime semble avoir profité de la relative acceptation de l'*españolada* chez les publics pour en faire un support à la circulation du concept d'espagnolité. L'*españolada*, qui présente de façon caricaturale, voire parfois même triviale, des éléments de la culture et de l'identité nationale, a pu apparaître aux yeux du régime comme un moyen de transmission de certaines valeurs nationales présentes en filigrane même dans ce type de production. Elle ne serait alors plus l'antithèse de l'*espagnolité*, mais faciliterait d'une certaine façon la transmission de valeurs communément partagées avec le régime, même si ces dernières demeurent présentées de façon réductrice : la morale exemplaire du peuple andalou, sa religiosité, un art et une culture artistique ancestrale, un goût pour le travail, l'honnêteté, etc. Autant de valeurs qui, selon le régime, sont constitutives du caractère et de l'identité culturelle espagnole.

1.4.2 – Les feuilletons cinématographiques

L'autre genre cinématographique qui s'est attiré l'ire d'une partie des publics provinciaux est le *folletín*, que l'on pourrait traduire par le terme « feuilleton cinématographique ». Il concentre 9,3 % des critiques négatives concernant les genres (Volume 2, Figure 11, p. 811). Le *folletín* désigne à l'origine le roman-feuilleton, un genre littéraire qui apparaît au XIX^e siècle avec l'essor de la presse quotidienne et hebdomadaire. Il se caractérise par sa galerie de personnages extrêmement nombreux et par une multitude de rebondissements à chaque fin de chapitre, destinés à fidéliser le lectorat. Ces récits aux accents mélodramatiques sont avant tout destinés à un public populaire, et se caractérisent par une intrigue souvent peu plausible, voire incohérente, un sentimentalisme marqué, des personnages à la psychologie simplifiée ainsi qu'un fort manichéisme. Les récits abordent surtout la thématique amoureuse, mais versent aussi dans les mystères et les enquêtes³⁸⁷. Le cinéma a traduit sur la pellicule ce genre narratif dès le début du XX^e siècle. Néanmoins, dans les années quarante et cinquante, il peine à trouver son public : qualifier un film d'être « *folletinesco* » se révèle, dans le discours des publics, extrêmement péjoratif. Une partie des spectateurs d'Alava associe par exemple la notion de feuilleton à celle de puérilité. Ils jugent l'intrigue de *El crimen de la calle Bordadores* d'Edgar Neville (1946) « puérile et feuilletonesque³⁸⁸ ». À Cuenca, les publics estiment que le film *El testamento del Virrey* de Ladislao Vajda (1944) « n'échappe pas à une note feuilletonesque avec le récit d'amours déchues et

387 OLEA VARELA María Ángeles, « De la retórica a la erística en la industria editorial y en el folletín: María, la hija de un jornalero de Ayguales de Izco », dans *Estudios Humanísticos. Filología*, vol. 0, n^o 36, 2014, p. 166-186

388 « Considerando la parte argumental un tanto infantil y folletinesca », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « El crimen de la calle Bordadores », rapport de la délégation d'Alava, non daté

l'abandon d'une femme séduite, qui, loin de susciter l'émotion, provoque le rire³⁸⁹ ». Le traitement des relations amoureuses à la manière des « roman-feuilletons » semble en effet contrarier une partie des publics. Les spectateurs de Cuenca se réjouissent ainsi que *La Fe* de Rafael Gil (1947) ait su ne pas faire de « concessions faciles à un sentimentalisme obsolète, digne des feuilletons³⁹⁰ ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que certains dictionnaires français proposent l'expression péjorative de « roman à l'eau-de-rose » pour traduire le terme *folletín*. Le traitement caractéristique des relations amoureuses dans ces feuilletons se caractérise par une forme de mièvrerie et de sentimentalisme exacerbé, qui, aux yeux des spectateurs, tourne parfois en ridicule les liens amoureux. Ce genre cinématographique réunit ainsi une partie des griefs récurrents formulés à l'encontre du cinéma national : son manque de réalisme, un ton et une interprétation peu naturels, et surtout le manque de cohérence narrative, qui lassent les publics espagnols.

1.4.3 – Les films dits “psychologiques”

Les films dits « psychologiques » semblent également nettement rejetés par les publics provinciaux. Ils font l'objet de commentaires négatifs dans 4,7 % des rapports, et ne sont à l'inverse valorisés que dans 0,9 % des rapports étudiés. Le qualificatif « psychologique » constitue un terme vague qui fait son apparition dans le monde de la critique et dans le discours des réalisateurs espagnols à partir des années quarante. Le terme semble englober des réalités et variations thématiques nombreuses, désignant à la fois des drames psychologiques sans crime, des films psychologiques criminels, des fictions psychologiques judiciaires, etc. Le propre de ce type de films est qu'il s'emploie à suivre la trajectoire émotionnelle d'un ou plusieurs personnages. C'est d'ailleurs de cette façon que le réalisateur Ignacio F. Iquino, dans une interview, décrit l'orientation « psychologique » de son film *El obstáculo* (1945). Il centre son intrigue autour d'Enrique, un jeune homme qui, avant de devenir missionnaire, menait une vie peu exemplaire. Le réalisateur affirme ainsi qu'il s'agit « d'un film psychologique dans lequel [il a] choisi de décrire l'évolution “spirituelle” d'un caractère extrêmement égoïste au contact d'une humanité plus simple³⁹¹ ». José Monterde, dans l'ouvrage collectif de référence intitulé *Historia del cine español* identifie une poignée de films produits durant les années quarante pouvant être associés au genre psychologique : *Angustia* de Nieves Conde (1947), *Confidencia* de Jeronimo Mihura (1947) ou encore *Mare*

389 “No falta, la nota folletinesca de amores desgraciados y abandono de mujer seducida, que lejos de emocionar provoca la risa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04670, “El testamento del Virrey”, rapport de la délégation de Cuenca, le 9 octobre 1948

390 “Destaca la sobriedad y justeza del dialogo, sin concesiones fáciles a un sentimentalismo trasnochado, de folletín.”, AGA, Cultura, (3) 121002 36/04681, “La Fe”, rapport de la délégation de Cuenca, le 29 octobre 1949

391 “un film psicológico en el que he procurado describir desde la órbita “espiritual” de un carácter en extremo egoísta sus reacciones al ponerse en contacto con una humanidad más sencilla” COMAS PUENTE Ángel, *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino*, thèse soutenue à l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 72

Nostrum de Rafael Gil (1948)³⁹².

Dans le discours des publics, les critiques réalisées à l'encontre des films dits « psychologiques » semblent surtout s'appliquer lorsque la fiction se déroule dans un univers criminel. Le délégué de Pamplune explique ainsi que le récit de *Confidencia* de Jeronimo Mihura (1948) « a déplu en raison de son aspect excessivement morbide³⁹³ ». Le rapporteur de Grenade établit le même constat en expliquant que le « thème amer et morbide des problèmes psychologiques est peu du goût [des spectateurs], en raison de la récurrence de ce type de récits³⁹⁴ ». En effet, comme différents rapports l'évoquent, au milieu des années quarante « la mode [est] aux films de caractère psychotechnique³⁹⁵ », qui proviennent notamment de l'étranger³⁹⁶.

Le discours des délégués provinciaux semble appuyer ces propos. Le délégué de Valence estime ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a été accepté « par la masse de spectateurs non contaminée par le cinéma morbide ou frivole³⁹⁷ ». Le délégué de Burgos se réjouit de la sortie du film historique *Reina Santa* de Rafael Gil (1948), un très « bon film (...) parmi tant d'autres de caractère psychologique et morbide qui envahissent actuellement les cinémas espagnols³⁹⁸ ». Le caractère proprement condamatoire du discours tenu par ces délégués à propos des films psychologiques interroge néanmoins. En effet, ces films se déroulant dans un univers criminel semblent surtout susciter le rejet des auteurs des rapports. Il faut rappeler les craintes d'une partie des autorités de l'époque à l'encontre du septième art, et notamment des dangers auxquels le grand écran pourrait conduire des spectateurs vulnérables. Suspecté d'influence délétère, le cinéma dérange les autorités lorsqu'il met en scène des thématiques violentes et meurtrières. Il n'est pas exclu qu'une partie des publics puisse partager cette opinion, mais, dans les rapports, le rejet franc des films « psychologiques » est plutôt à imputer aux craintes des rapporteurs plus qu'au dégoût des spectateurs.

392 GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, 6^e éd., Madrid, Cátedra, 2009, p. 232

393 « La acogida señalada se basa principalmente en los motivos artísticos que ofrece la película, ya que el argumental se dejaba sentir por su aspecto cargadamente morboso », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, « Confidencia », rapport de la délégation de Pamplune, le 19 juillet 1949

394 « La película titulada "Confidencia", ha tenido escasa aceptación entre el público, ya que se trata de una cinta discreta, cuyo tema amargo y morboso, de problema psicológico, es de poco agrado, por lo prodigada que viene siendo esta clase de argumentos », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, « Confidencia », rapport de la délégation de Grenade, le 13 décembre 1949

395 « la moda de películas de carácter psicotécnico », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, « Confidencia », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 juin 1948

396 « En el resto de los espectadores que gusta de esta clase de películas españolas, por ser más claras que las llamadas psicológicas extranjeras, y que además los artistas le son más familiares, para ellos, "SENDA IGNORADA" merece el calificativo de una buena realización », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « Senda Ignorada », rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

397 « En la masa de espectadores no contaminada por el cine morboso o del frívolo », AGA, Cultura, (3) 121002 36/04679, « Mar abierto », rapport de la délégation de Valence, le 17 février 1947

398 « En resumen, una buena película vista con verdadera satisfacción entre tantas otras de carácter psicológico y morboso que invaden actualmente los cines españoles », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, « Reina Santa », rapport de la délégation de Burgos, le 12 février 1947

La documentation provinciale rapporte ainsi une certaine hostilité à l'encontre de la production nationale. Néanmoins, les commentaires mélioratifs dominent le discours attribué aux publics, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. En effet, de nombreux éléments cinématographiques semblent jouir d'une certaine popularité auprès du grand public.

II- Les préférences cinématographiques des publics provinciaux

2.1 – Les acteurs et les actrices espagnols : les étoiles nationales

2.1.1 – Un intérêt marqué pour l'interprétation : une fascination pour les stars

L'interprétation constitue la première préoccupation artistique des spectateurs. 69,9 % des rapports révèlent qu'ils ont émis des commentaires à propos des artistes et de leur jeu (Volume 2, Figure 12, p. 812). En outre, contrairement aux autres éléments artistiques les plus fréquemment mentionnés, l'interprétation ne fait pas l'objet de simples épithètes. En effet, pour ce qui concerne la majorité des éléments artistiques des films, les spectateurs semblent se contenter de les qualifier de façon extrêmement concise : la réalisation ou le scénario d'un film sont généralement « bons » ou « mauvais », sans que, à quelques rares exceptions près, les rapporteurs ne précisent les raisons de ce jugement. À l'inverse, les acteurs et leur jeu donnent lieu à des commentaires plus fournis et occupent une place de choix dans le discours et l'expertise des publics. Ils constituent un critère déterminant de leur appréciation d'un film. Cet intérêt accru pour les acteurs a déjà été mis en évidence par de nombreux travaux, notamment ceux de Geneviève Sellier, qui a démontré que les interprètes constituaient une caractéristique essentielle de la « cinéphilie ordinaire » dans les nombreux courriers des lecteurs des revues cinéphiles populaires dans la France de l'après-guerre. Elle a en effet démontré que la place que les lecteurs accordaient aux acteurs et à leur capacité d'incarner leur personnage était bien plus importante que celle habituellement accordée par les critiques professionnels dans leurs analyses des films.

Cette attention portée aux artistes est à mettre en lien avec le système de vedettariat qui se développe en Europe à partir des années 1910-1920, imitant le *star-system* hollywoodien. Cette technique de promotion naît en effet aux États-Unis et désigne un système de production et de diffusion cinématographique qui repose essentiellement sur la notoriété des vedettes. Cette stratégie est adoptée un peu plus tardivement par les maisons de production espagnoles, à partir des années 1930, lors de l'arrivée du parlant. Le *star-system* fonctionne nécessairement avec le soutien inconditionnel des *mass media* et des *fan magazines*, ces revues dédiées exclusivement à la

divulgarion de la vie des stars. Elles n'ont que très peu à voir avec les revues de critique ou de théorie du cinéma, mais constituent des éléments clés pour populariser les acteurs et les actrices de cinéma. On compte une petite dizaine de *fan magazines* dans l'Espagne du premier franquisme.

Carmen Rodríguez Fuentes a réalisé une étude des unes et des quatrièmes de couverture des revues cinématographiques les plus représentatives des années quarante³⁹⁹. Elle estime qu'il est possible de juger la popularité d'un acteur ou d'une actrice au regard du nombre de fois où son visage est affiché en une. En effet, ces revues avaient recours aux artistes les plus populaires afin de vendre un maximum d'exemplaires. Tout en se faisant les plateformes publicitaires destinées à populariser les étoiles du cinéma, ces revues ont principalement misé sur les vedettes qui jouissaient déjà d'une forte popularité auprès de son lectorat et des spectateurs, à des fins commerciales. Dans les années quarante, Carmen Rodríguez démontre ainsi que la fascination des spectateurs et cinéphiles ordinaires pour le cinéma repose essentiellement sur leur admiration pour les acteurs et les actrices. Elle constate néanmoins que les artistes étrangers, notamment américains, dominent largement les unes de ces publications populaires. Cette fascination pour les stars américaines est évoquée dans différents rapports de surveillance. Elles demeurent en effet les modèles référentiels des spectateurs espagnols. À la fin des années quarante, le délégué d'Alicante explique ainsi que les publics ont été vivement impressionnés par le jeu de Rafael Rivelles dans l'adaptation de *Don Quijote* de Rafael Gil (1947), et en particulier ceux convaincus « qu'il n'existe pas en Espagne d'acteurs pouvant se mesurer aux acteurs américains⁴⁰⁰ ». Dans les années cinquante, le public de Valladolid estime également que le jeu des principaux interprètes de la comédie *Me quiero casar contigo* de Jerónimo Mihura (1952) est « à la même hauteur interprétative que celui de l'actrice américaine Virginia Keiler qui, au regard de ce film, n'a rien de plus à enseigner aux actrices⁴⁰¹ » espagnoles.

Les acteurs hollywoodiens s'imposent donc comme la référence qualitative des spectateurs et exercent une véritable fascination sur les publics espagnols. Cette fascination a définitivement été entérinée à partir du moment où le doublage en castillan est devenu obligatoire, à partir de 1941. La présence d'artistes étrangers, notamment américains, a ainsi été renforcée sur les écrans espagnols.

399 Dans sa thèse de doctorat, elle a ainsi analysés les unes et les quatrième de couverture de *Primer Plano* (1940-1949), de *Radio Cinema* (1940-1949), *Cámara* (1941-1949), *Cinema* (1946-1949), *Imágenes* (1945-1949) et *Fotogramas* (1946-1949). Cf RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 173-176

400 "En este sentido "el interpretativo" se ha coincidido en apreciar unánimemente el acierto magnifico de designar a Rafael Rivelles para este papel, y su labor causo en los públicos una intensa y verdadera emoción, así como también, por que no decirlo, una grata sorpresa a los que creen que España no tiene actores que puedan medirse con los actos americanos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote", rapport de la délégation d'Alicante, non daté

401 "La interpretación muy acertada por parte de las primeras figuras del reparto Fernando F. Gómez, Elena Espejo y Manolo Moran; a la misma altura interpretativa la actriz americana Virginia Keiler, que a juzgar por esta película nada tiene que enseñar a nuestras actrices", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Valladolid, le 17 juin 1953

Néanmoins, malgré une rivalité permanente avec Hollywood, le cinéma espagnol voit naître sur ses écrans un certain nombre de vedettes nationales. Leur popularité semble notamment s'expliquer par leur proximité avec les publics, qui peuvent s'identifier à elles. C'est d'ailleurs ce que suggère le délégué de Cáceres lorsqu'il commente la réception du film *Senda ignorada* de Ignacio F. Iquino (1946). Il estime que « les spectateurs aiment ce genre de films espagnols (...) parce que les artistes leur sont bien plus familiers⁴⁰² ». Cette proximité plus importante avec les vedettes nationales s'explique sans doute par leur relative accessibilité. En effet, les acteurs et actrices espagnols vont régulièrement à la rencontre du public hispanique pour promouvoir leurs films. Les conférences de presse et les avant-premières publiques contribuent à créer un sentiment de familiarité avec les spectateurs. Plusieurs rapports mentionnent la présence des équipes de production d'un film dans la salle lors de sa projection, comme lors de la projection à Valladolid de *Doña Maria la Brava* de Luis Marquina (1948) :

« le public a accueilli avec une véritable sympathie et de chaleureux applaudissements la sortie en Espagne de cette magnifique production nationale, applaudissements qui étaient également dédiés au directeur, à l'acteur et au scénariste présents dans la salle⁴⁰³ »

Lors de l'avant-première de *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956) à Logroño – lieu de tournage du film – une conférence de presse publique réunissant une bonne partie de l'équipe de production précède la projection du film. D'après le délégué de Logroño, la présence des acteurs dans la capitale provinciale a constitué un véritable événement : « le succès de salle fut total, et il ne restait plus une seule place à vendre ; dans la rue un public nombreux s'est réuni, désireux de voir et d'applaudir les interprètes⁴⁰⁴ ». Ces événements de promotion contribuent ainsi à donner plus de visibilité aux vedettes nationales qui, contrairement aux stars hollywoodiennes – ces demi-dieux trônant sur leur Mont Olympe – semblent relativement accessibles.

En outre, les artistes nationaux sont souvent sollicités pour incarner des personnages ou des « types » proprement espagnols. Les spectateurs opèrent ainsi une forme d'identification nationale, qui distingue les vedettes espagnoles de la cohorte d'étoiles étrangères peuplant la constellation cinématographique. Les délégations sont nombreuses à évoquer l'attrait des publics pour les héros et les figures populaires nationales. À Huelva, le délégué affirme qu'une partie importante du public

402 «En el resto de los espectadores que gusta de esta clase de películas españolas, por ser más claras que las llamadas psicológicas extranjeras, y que además los artistas le son mas familiares, para ellos, "SENDA IGNORADA" merece el calificativo de una buena realización», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, «Senda Ignorada», rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

403 «El público acogió con verdadera simpatía y cariñosos aplausos el estreno en España de esta magnífica producción nacional, aplausos que fueron igualmente dedicados al director, actor y guionista que se hallaban presentes en la sala», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, «Doña Maria, la Brava», rapport de la délégation de Valladolid, le 21 avril 1948

404 «Por otra parte, el anuncio de que habrían de estar presentes en el estreno los artistas que habían intervenido, así como el Director y Distribuidor, daban un mayor aliciente a la expectación. En efecto, el éxito de taquilla fue total, ya que no quedó ni una sola localidad por venderse; en la calle se congregó un numerosísimo público, deseoso de ver y aplaudir a los intérpretes, y, finalmente, estuvieron también presentes en la proyección todas las primeras autoridades de la capital y provincia», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, «Calle Mayor», rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

« accueille toujours bien ces films qui retracent la vie de quelques héros populaires, réels ou fictifs⁴⁰⁵ ». Lorsque José Luis Sáenz de Heredia réalise un film sur *Don Juan* en 1950, les spectateurs de la province se délectent alors du « magnifique [travail] d'interprétation » de l'acteur, parvenu à incarner « ce type si populaire⁴⁰⁶ ». De même, dans *Agustina de Aragón* (1950), les spectateurs provinciaux apprécient « l'allure éminemment espagnole et populaire que les personnages adoptent, de haute ou de basse extraction⁴⁰⁷ ». L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. Dans de nombreux rapports, on constate que la préférence des Espagnols pour leurs vedettes nationales se confirme. Une partie des professionnels du cinéma semblent conscients de cette réalité. Ils sont nombreux à estimer que la capacité d'un film à inspirer un certain niveau d'identification nationale chez les spectateurs est synonyme d'une meilleure commercialité⁴⁰⁸. Ainsi, en dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, se met peu à peu en place un système qui cultive soigneusement ses spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones sur lesquels nous reviendrons.

2.1.2 – Les étoiles du cinéma national

Si l'interprétation des acteurs et des actrices espagnols a parfois pu être qualifiée de trop théâtrale par certains spectateurs, ces critiques demeurent en réalité minoritaires vis-à-vis des commentaires formulés à l'intention de l'interprétation en général. Ces critiques sont en effet trois fois moins importantes que les éloges énoncés par les spectateurs envers les comédiens et comédiennes nationales (Volume 2, Figure 12, p. 812). Malgré l'éternelle prédominance des stars hollywoodiennes dans l'imaginaire cinématographique de la période étudiée, les vedettes nationales disposent d'une réelle visibilité dans les *fan magazines* et dans l'espace public. Le cinéma du premier franquisme a su se constituer ses propres étoiles dont la popularité semble bien installée. En effet, les rapports de surveillance permettent de mettre en évidence les acteurs et les actrices qui jouissent d'une certaine notoriété. Au total, c'est plus d'une centaine⁴⁰⁹ d'artistes espagnols qui y sont mentionnés. Le palmarès suivant établit les dix personnalités les plus régulièrement citées et valorisées par les publics entre 1946 et 1960 (Figure 9).

405 “El resto de los aficionados, acoge siembra bien estas películas en las que se recoge la vida de algún héroe popular, real o ficticio, en las que tanto acierto logran los productores españoles”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, “El capitán de Loyola”, rapport de la délégation de Huelva, le 22 avril 1949

406 “En los sectores de público de más elevado nivel cultural, incluyendo los elementos que pudiéramos llamar, enemigos de nuestro cine, la película ha sido muy bien acogida, comentándose sobre todo, la magnífica interpretación de éste tipo tan popular y tan difícil de encarnar conservando todos los rasgos de su psicología”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04716, “Don Juan”, rapport de la délégation de Huelva, le 9 novembre 1950

407 “el aire tan eminentemente español y popular en que se desenvuelven sus personajes, de alta y baja alcurnia”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Agustina de Aragón”, rapport provenant d'une province non identi, non daté

408 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 80

409 Au total, selon les rapporteurs, les publics ont commenté le jeu de 123 acteurs différents sur l'ensemble du corpus étudié.

N°	Nom des artistes	Nombre de rapports dans lesquels les artistes sont critiqué.e.s par les publics	Nombre de rapports dans lesquels les artistes sont valorisé.e.s par les publics
1	Fernando Fernán-Gómez	0	23
2	Amparito Rivelles	4	18
3	Jorge Mistral	0	17
4	Reina Juanita	4	16
5	Manuel Luna	2	15
6	Antonio Vilar	0	15
7	Fernando Fernández de Córdoba	12	12
8	Aurora Bautista	2	11
9	Eduardo Fájardo	1	11
10	Ana Mariscal	1	11

Figure 9 : Personnalités les plus citées dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960

Il est néanmoins difficile d’opérer un classement fiable des vedettes les plus populaires à travers ce seul décompte des moments où elles sont citées dans les rapports, car l’inégalité du nombre de rapports entre les deux décennies de notre période constitue un biais de taille. Cette répartition inégale induit en effet une surreprésentation des vedettes des années quarante dans le palmarès présenté ci-dessus.

* *Les vedettes féminines*

En effet, les vedettes féminines qui figurent dans cette liste ont essentiellement connu leurs heures de gloire durant les années quarante. Aurora Bautista et Amparito Rivelles se sont surtout démarquées dans des films aux contenus historiques ou des drames d’époque.

Aurora Bautista se convertit en étoile du cinéma de façon fulgurante, dès sa première apparition à l’écran, dans son rôle de Jeanne La Folle dans le plus grand succès commercial de la période, *Locura de amor* (1948). Les publics provinciaux ne tarissent pas d’éloge à son sujet et elle exerce dès lors une véritable fascination sur les publics. Après la diffusion du film à Burgos, le public estime ainsi que « s’il y existait bien une chose à relever, ce serait la superbe et parfaite interprétation que fait Aurora Bautista de Jeanne [la Folle]⁴¹⁰ ». À Grenade, les spectateurs considèrent que le travail de l’actrice « peut difficilement être surpassé, tant elle a su ajuster son expression et ses gestes précis aux sentiments humains de

410 “Pero si algo hubiera que destacarse, seria la soberbia perfecta, quizás interpretación que hace Aurora Bautista de D°. Juana”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, “Locura de amor”, rapport de la délégation de Burgos, le 26 novembre 1948

son personnage⁴¹¹ ». Quelques années plus tard, elle incarne de nouveau un personnage historique ancré dans la mythologie populaire nationale, dans le film *Agustina de Aragon* (1950). Elle suscite alors l'admiration des spectateurs de Valladolid qui estiment son « interprétation digne d'éloges » car elle a su « refléter tous les aspects de l'extraordinaire et héroïque figure d'Agustina de Aragon⁴¹² ». Néanmoins, les autres publics provinciaux soulignent « le ton théâtral⁴¹³ » et les « gestes et expressions trop durs⁴¹⁴ » de l'actrice, caractéristiques de la façon de jouer des comédiennes des années quarante, qui commencent à lasser les spectateurs. Cependant, durant toute sa carrière, l'actrice dispose d'un important vivier de fans elle reçoit de nombreux courriers de spectateurs espagnols et hispano-américains⁴¹⁵, témoignages vibrants de la fascination qu'elle a exercée.

Juanita Reina quant à elle jouit d'une véritable popularité auprès des aficionados du cinéma folklorique. Découverte lors des fêtes de son quartier de la Macarena à Séville alors qu'elle chantait, elle devient une vedette de la chanson et du cinéma espagnol en incarnant le premier rôle de *La blanca Paloma* (1942), une comédie folklorique de Claudio de la Torre. Plusieurs délégués mentionnent les « sympathies du public » à l'égard de la chanteuse. Le délégué d'Albacete précise même que « la popularité de Juanita Reina compense n'importe quelle déficience qui pourrait advenir⁴¹⁶ » dans le film. À Castellón, la délégation provinciale affirme que *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947) a rencontré un véritable succès parce que « la majorité des spectateurs ont été attirés, non pas par le film, mais par le prestige de la chanteuse⁴¹⁷ ». Quelques années plus tard, en 1953, dans cette même délégation,

411 "Aurora Bautista, hace una extraordinaria interpretación de Doña Juana, que difícilmente podrá superarse, ajustándose su figura y ademanes precisos y expresivos a los sentimientos humanos de la protagonista de la cinta.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de Amor", rapport de la délégation de Grenade, le 5 novembre 1948

412 "Todos los artistas encarnaron sus papeles con gran fortuna; Aurora Bautista, como protagonista, realiza una interpretación digna de todo elogio al saber reflejar los matices de la extraordinaria y heroica figura de Agustina de Aragón", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

413 "La reacción favorable ha sido total. solamente un pequeño grupo destaca como nota desfavorable la teatralidad en el modo de actuar de Aurora Bautista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 20 octobre 1950

414 "Finalmente, la intérprete Aurora Bautista, aparece, como siempre, con gesto y expresión excesivamente duros", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport issu d'une province non identifiée, non daté

415 RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 483

416 "Ahora bien, la popularidad de Juanita Reina compensa desde el primer momento cualquier deficiencia que pueda advertirse", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation d'Albacete, le 16 janvier 1948

417 "Ha tenido dicha película un indudable éxito de público, teniendo que reconocerse que la mayoría de asistentes, más que a presenciar una película, acudieron llevados por el prestigio, como cancionista, de la protagonista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Castellón, le 13 novembre 1947

les principaux éloges des publics à propos du film *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952) sont avant tout destinés « à l'interprétation [du rôle de] chanteuse de la protagoniste⁴¹⁸ ».

Ana Mariscal constitue également l'une des étoiles caractéristiques de la constellation féminine des années quarante. Elle est révélée par son rôle dans le film *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia (1941), film patriotique où elle partage l'écran avec Alfredo Mayo et dispose dès lors d'un contingent important d'admirateurs. Le délégué de Palma explique ainsi « qu'Ana Mariscal est une actrice qui compte de nombreux sympathisants à Palma, et que chacune de ses interventions bénéficie d'un excellent affichage⁴¹⁹ ». En d'autres termes, les distributeurs se reposent sur la popularité de la jeune vedette pour attirer les publics dans les salles. La popularité de l'actrice s'installe solidement dans les années quarante et se maintient durant toute la décennie suivante. Les talents de l'actrice sont relevés par de nombreuses délégations, et en particulier la justesse de son jeu, sa « fine sensibilité et son fin tempérament⁴²⁰ », sa « fidélité⁴²¹ » aux personnages qu'elle joue et « la fine et naturelle expression avec laquelle elle incarne [ses] rôle[s]⁴²² ».

Il faut tout de même noter un certain renouvellement du vedettariat espagnol durant les années cinquante. Si une partie des actrices en vogue durant la décennie précédente maintiennent leur niveau de popularité, pour certaines, la chute s'amorce. Le cas d'Amparito Rivelles est à cet égard particulièrement éloquent. Alors que durant les années quarante elle semble susciter l'admiration des publics, à partir des années cinquante les rapports provinciaux ne mentionnent à son propos que des critiques négatives. Fille de deux acteurs espagnols, María Fernanda Ladron de Guevara et de Rafael Rivelles, elle débute extrêmement jeune dans le cinéma (à 15 ans). Elle incarne dans ses premières années de jeu les rôles de jeunes filles candides. Cantonnée aux rôles de jeunes ingénues, elle prouve rapidement qu'elle est capable d'interpréter un nombre varié de personnages, souvent plus âgés qu'elle. Elle joue aussi bien dans des comédies, des mélodrames que des films d'époque, incarnant des personnages candides ou hautement dramatiques. Elle est l'une des pionnières des films

418 «De entre los espectadores recogimos elogios hacia la cinta, en especial para la actuación de la protagonista como cantante», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, «Gloria Mairena», rapport de la délégation de Castellón, le 11 avril 1953

419 «Cabe señalar, empero, que la protagonista Ana Mariscal, es actriz que cuenta en Palma con muchísimas simpatías, gozando por tanto de excelente cartel para sus intervenciones», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, «La princesa de los Ursinos», rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 19 décembre 1947

420 «Ana Mariscal, de fina sensibilidad y temperamento, ambas en una espléndida actuación», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, «De mujer a mujer», rapport de la délégation de Grenade, le 5 octobre 1949

421 «Ana Mariscal y Eduardo Fajardo incorporan a los protagonistas con gran fidelidad», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, «De mujer a mujer», rapport de la délégation de Valladolid, le 5 février 1951

422 «En cuanto a los intérpretes, destaca preferentemente Ana Mariscal, que con fina expresión y naturalidad incorpora su papel en todo momento», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, «Un hombre va por el camino», rapport de la délégation de Valladolid, le 11 juin 1951

historiques au milieu des années quarante. Angél Comas, spécialiste du *star system* espagnol, estime qu'on peut la considérer comme la première étoile féminine du cinéma de l'après-guerre⁴²³.

Effectivement, durant les années quarante, elle semble au firmament de sa carrière. Les publics provinciaux la considèrent comme « une excellente actrice dramatique », « très belle⁴²⁴ », parfaite lorsqu'elle incarne des personnages « ingénus » ou des « scènes pleines de sentimentalisme⁴²⁵ ». Au cours des années cinquante néanmoins, sa popularité est en berne, et l'ensemble des publics provinciaux lui reproche son ton trop théâtral. Le public de Palma de Mallorca explique ainsi avoir apprécié quelques rares scènes du film *La Leona de Castilla* de Juan de Orduña (1951) parce que, exceptionnellement, « Amparo Rivelles ne hurlait pas⁴²⁶ ». Les spectateurs de Valladolid estiment que le jeu de l'actrice est « toujours autant maniéré et théâtral⁴²⁷ » dans *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949). Le délégué de Cuenca quant à lui révèle l'existence d'une communauté d'interprétation qui « remet en cause les compétences artistiques de l'interprète, Amparo Rivelles, caractérisé par son manque de naturel⁴²⁸ ». Cette perte de popularité est sans doute à mettre en lien avec la lassitude des spectateurs pour le cinéma historique et grandiloquent caractéristique de la décennie passée, qui a fait la gloire de l'actrice.

* *Les vedettes masculines*

Parmi les étoiles masculines qui semblent susciter l'adhésion des publics provinciaux, on distingue différents profils. Tout d'abord, on constate l'immense popularité des *gálanes*, autrement dit des jeunes premiers des années quarante tels que Jorge Mistral et Antonio Vilar. Ces acteurs au physique avantageux incarnent des personnages séduisants, faisant tourner la tête des femmes de leur entourage, mais qui tombent amoureux d'une jeune fille généralement

423 COMAS Àngel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, 1^a ed, Madrid, T&B, 2004, p. 124

424 "En la interpretación hay que destacar a Amparo Rivelles, muy bella, y excelente actriz dramática", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "De mujer a mujer", rapport de la délégation de Grenade, 5 octobre 1949

425 "Magnífica la interpretación de Amparito Rivelles, en su ingenuidad primera y en sus escenas llenas de sentimentalismo después.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "Sabela de Cambados", rapport de la délégation d'Alava, en février 1949

426 "Han gustado de la película su montaje, fotografía, riqueza de vestuario y particularmente algunas escenas como la de la ejecución, entrevista en el mesón una de las pocas en que Amparo Rivelles no habla a gritos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, "La Leona de Castilla", rapport de la délégation de Palma, le 17 octobre 1951

427 "Amparo Rivelles tan amanerada y teatral como siempre", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 février 1952

428 "La interpretación es aceptable, sin faltar quienes pongan en tela de juicio las aptitudes artísticas de la protagonista, Amparo Rivelles, tachada de falta de naturalidad interpretativa.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, "Si te hubiese casado conmigo", rapport de la délégation de Cuenca, le 4 décembre 1950

réticente à leurs avances. L'un des plus populaires est Jorge Mistral. Il fait son entrée dans le cinéma en 1944 en jouant tout d'abord des rôles secondaires. Un an plus tard, il signe un contrat d'exclusivité avec CIFESA, qui lui permet d'être à l'affiche des films les plus populaires des années quarante et cinquante, tels *Pequeñeces*, *Locura de amor*, ou encore *La Hermana San Sulpicio*. Le jeune premier suscite l'admiration du public et dans la délégation d'Alava, il est considéré comme l'un des plus importants « galanes de l'écran espagnol, qui dispose de la meilleure acceptation chez le public⁴²⁹ ». Dans tous ses films diffusés dans la province, les publics s'entendent à dire que sa performance se « détache » du reste des acteurs de la distribution. Dans *Botón de Ancla*, les spectateurs considèrent ainsi que Jorge Mistral « triomphe » à l'écran, en étant à la fois « réservé, sûr de lui et juste dans tous les moments⁴³⁰ ».

L'autre jeune premier du cinéma national est Antonio Vilar, qui rencontre le succès surtout grâce à ses rôles dans les films historiques. Il est révélé en 1944, en incarnant le roi du Portugal dans *Inés de Castro* de Manuel Augusto García Viñolas. Il joue ensuite le célèbre *Don Juan*, dans le film de José Luis Sáenz de Heredia (1950). Selon les publics de la province d'Alava, il incarne alors son personnage « en toute justesse⁴³¹ ». L'acteur bénéficie d'une véritable renommée en province, au point que les spectateurs de Palma de Mallorca, après sa performance dans *Alba de América* de Juan de Orduña (1952) le considère comme « le meilleur acteur du cinéma espagnol⁴³² ».

Les années cinquante sont surtout dominées par une vedette masculine : Fernando Fernan-Gómez, l'acteur le plus cité sur l'ensemble des rapports. Avec un physique et une voix originale, il se convertit très vite en l'un des acteurs secondaires comiques les plus sollicités dans les années quarante, où il tourne dans plus d'une vingtaine de films. C'est la comédie de Ramón Torrado, *Botón de Ancla* (1948) qui le propulse sur le devant de la scène et assoit sa popularité. Les années cinquante constituent la décennie de sa consécration : il multiplie les projets, incarne des personnages plus dramatiques et complexes – notamment au sein du

429 “Corre paralela la también brillante interpretación de Jorge Mistral, uno de los galanes de la pantalla española que mayor aceptación tienen entre el público”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, “Sabela de Cambados”, rapport de la délégation d'Alava, en février 1949

430 “En la interpretación triunfa sobre todo Jorge Mistral, comedido, seguro y justo en todo momento y con él Fernan-Gómez y Antonio Casal”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Botón de Ancla”, rapport de la délégation d'Alava, non daté

431 “Sobre todo el primero al encarnar el personaje central lo hace con toda justeza pudiéndose catalogar su actuación entre las más destacadas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04716, “Don Juan”, rapport de la délégation d'Alava, vers le 31 octobre 1950

432 “la interpretación verdaderamente excelente de Antonio Vilar, el cual reafirmó en esta película su fama de mejor actor del cine español”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04724, “Alba de América”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 février 1952

cinéma religieux – et obtient divers prix d’interprétation. C’est également à cette période que, en parallèle de son métier d’acteur, il passe derrière la caméra en dirigeant ses premiers films. Dans les rapports, les publics sont nombreux à estimer que l’acteur se « détache » du reste de la distribution par la qualité de son jeu. A Valladolid, ils considèrent qu’il a réalisé une performance « digne d’éloges » dans son rôle du professeur Pelegrín, dans la comédie d’Ignacio F. Iquino, *El sistema Pelegrín* (1952). Les spectateurs de Grenade estiment quant à eux que « l’acteur aux multiples facettes⁴³³ » devient « chaque jour meilleur⁴³⁴ ».

Parmi les acteurs les plus régulièrement cités par les publics provinciaux, on ne compte pas uniquement ceux habitués des premiers rôles. Eduardo Fajardo, Manuel Luna et Rafael Rivelles sont ainsi régulièrement mentionnés alors qu’ils occupent majoritairement des rôles secondaires. Manuel Luna et Rafael Rivelles sont bien installés dans leur carrière d’acteurs lors du premier franquisme. Que ce soit au théâtre ou au cinéma, les deux hommes disposent déjà d’une expérience reconnue. Leurs interventions au cinéma sont alors remarquées par les publics qui valorisent régulièrement leur jeu, mais sans véritablement l’étayer à travers leurs commentaires. Ils semblent alors constituer à leurs yeux des repères familiers. Néanmoins, lorsqu’ils occupent exceptionnellement le premier rôle, les commentaires sont dithyrambiques et on prend toute la mesure de leur popularité. Rafael Rivelles par exemple, lorsqu’il incarne le héros de Cervantes dans l’adaptation de Rafael Gil en 1947, rencontre un véritable triomphe. À Pamplune, le délégué provincial explique que les publics ont surtout relevé « l’interprétation extrêmement personnelle du personnage de Don Quichotte par l’acteur Rafael Rivelles, qui a provoqué une véritable admiration chez les spectateurs⁴³⁵ ». De même, dans *El crimen de la calle de Bordadores* d’Edgar Neville (1946), l’interprétation de Manuel Luna – qui occupe le premier rôle – fait sensation. Le public d’Alava estime même que son jeu et celui de sa partenaire, Mary Delgado, « sauvent la pauvre

433 “Los interpretes perfectamente encajados en sus papeles, destacando a Fernando Fernán Gómez, el polifacético actor, que logra una completa y perfecta compenetración del personaje Pelegrin, fracasado en diversas especialidades y triunfador en cultura física”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04726, “El sistema Pelegrín”, rapport de la délégation de Grenade, non daté

434 “En la interpretación sobresalen Fernando Fernan-Gomez cada día mejor actor”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, “Me quiero casar contigo”, rapport de la délégation de Grenade, le 5 avril 1951 ; “La interpretación es excelente, especialmente por parte de Fernando Fernan-Gómez, cada día mejor actor”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04711, “Trinca del Aire”, rapport de la délégation de Grenade, le 13 octobre 1951

435 “Sobre los diversos aspectos verdaderamente acertados de la película, se destaca la labor personalísima de la interpretación de la figura de don Quijote por el actor Rafael Rivelles que mantiene en la más pura admiración a los espectadores en la sucesión, bien prolongada, de aventuras del Hidalgo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Don Quijote de la Mancha”, rapport de la délégation de Pamplune, le 17 avril 1948

interprétation⁴³⁶ » du film. À Palma aussi, les spectateurs estiment que son interprétation dispose « d'un relief singulier, alors que celle des autres [acteurs] souffre d'une certaine note théâtrale⁴³⁷ ». L'expérience de ces acteurs aguerris et leur permanence au sein de la filmographie nationale témoigne de leur popularité. Leur présence au sein de la distribution constitue ainsi la garantie d'un jeu de qualité.

2.2 - Les genres populaires

2.2.1 - Le succès du cinéma historique

Le genre « historique » constitue le deuxième genre le plus fréquemment évoqué par les publics dans notre corpus. Il concentre 15 % des commentaires mélioratifs d'ordre générique (Volume 2, Figure 11, p. 811). En effet, à partir du milieu des années quarante, une partie de la production nationale se spécialise dans les intrigues se déroulant dans une ambiance historique. Le cinéma dit « historique » regroupe un nombre de films particulièrement hétérogènes qui, parfois, s'apparentent même de façon relativement éloignée à un passé historique. Dans l'acceptation du terme par les contemporains, le cinéma dit « historique » intègre à la fois des biographies, des drames d'époque, des adaptations littéraires de grands classiques espagnols, des œuvres religieuses ou encore même des films pouvant relever du cinéma *de cruzada* (« de croisade ») qui met en scène le récent conflit civil du point de vue des insurgés⁴³⁸. Le cycle historique du cinéma franquiste débute dès l'immédiate après-guerre, mais il s'impose véritablement avec la sortie du plus grand succès cinématographique des années quarante : *Locura de amor*, réalisé par Juan de Orduña en 1948. En effet, comme le rappellent Bordwell et Thompson, un cycle est un « ensemble de films de genre qui connaît une grande popularité et a une influence importante sur une période précise. Des cycles se constituent lorsqu'un film à succès donne lieu à une série d'imitation⁴³⁹ ». *Locura de amor* ouvre ainsi la voie aux superproductions historiques qui s'inspirent des grandes productions hollywoodiennes et suscitent un fort engouement chez les publics.

436 «resaltando el carácter teatral de la mayoría de las escenas, el aspecto fugaz de la mayoría de ellas y la pobre interpretación en la que únicamente se salvan Manuel Luna y Mary Delgado», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, «El crimen de la Calle de Bordadores», Alava, vers le 28 mai 1947

437 «Respecto a la interpretación, tiene singular relieve la de Manuel Luna, pecando los demás de cierta pose teatral», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, «El crimen de la Calle de Bordadores», rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

438 TORRE Franco, « Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 552-568.

439 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 526

Le succès des films historiques auprès des publics s'explique avant tout par le caractère spectaculaire de certaines productions, qui n'ont pas ménagé leurs coûts afin de recréer une atmosphère et une ambiance historique relativement réaliste et spectaculaire. La réussite de l'*ambientación* – autrement dit l'ensemble des moyens artistiques permettant de reconstituer une atmosphère et une ambiance thématique – constitue un élément d'appréciation mentionné de façon récurrente par les publics lorsqu'ils jugent de la qualité d'un film historique. À Cuenca, après avoir vu *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950), les publics ne tarissent pas d'éloges sur la « fidélité du récit historique (...), la mise en scène parfaite des faits et la précision des différentes représentations de l'Espagne authentique⁴⁴⁰ ». À Palencia, après la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), le délégué provincial rapporte l'accueil dithyrambique du film par les publics en raison de « la bonne captation de l'atmosphère historique dans laquelle le récit se déroule⁴⁴¹ ». La réalité des combats, la « richesse des costumes⁴⁴² » et des décors constituent les principales raisons du succès des films historiques qui plongent les spectateurs dans des univers éloignés de leur réalité.

Certains films à caractère historique ont pu être taxés d'une trop grande théâtralité, notamment dans la maîtrise technique des décors et de la reconstitution historique du récit. Une partie de la production historique a su néanmoins se distinguer en adoptant les codes des grandes productions américaines. Entre 1947 et 1952, Vicente Casano, directeur général de la *Compañía Industrial de Cine Español* (CIFESA), une des plus importantes maisons de production des années quarante, décide de réorienter la politique économique de son entreprise. Il réduit drastiquement le nombre de projets pour se lancer dans le financement de superproductions à la mode d'Hollywood. Il entend ainsi se spécialiser dans la création de films coûteux, qui reposent sur des thématiques historiques et folkloriques. Il missionne Juan de Orduña pour réaliser quatre grands films historiques : *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La Leona de Castilla* et *Alba de América* (1951). Selon Félix Fanes, CIFESA demeure ainsi, dans la mémoire collective espagnole, « l'inventeur » du genre historique pour le cinéma espagnol. Le caractère de superproduction de ces films historiques constitue une des raisons principales de leur succès. Les spectateurs de Palma, avant même de visionner *La*

440 “No ha podido pasar desapercibida, con elogio, la fidelidad al relato histórico, sin concesiones a la galería patrioter, la perfecta ambientación de los hechos y la precisión en la pintará de tipos representativos de la España castiza”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Agustina de Aragón”, rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

441 “Las razones en que se funden para ello son principalmente la buena captación del ambiente histórico en que el argumento de la cinta se desarrolla”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Palencia, le 10 avril 1947

442 “por la caracterización, propiedad y riqueza del vestuario”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation d'Oviedo, le 22 avril 1947

Princesa de los Ursinos de Luis Lucía (1947) étaient déjà conditionnés pour accueillir favorablement le film car « il était précédé de la réputation d'être une superproduction⁴⁴³ ». *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil (1947) est accepté par l'ensemble des publics de Grenade car le film réunit « toutes les qualités d'une superproduction, amène et particulièrement spectaculaire⁴⁴⁴ ».

Au-delà du seul spectacle visuel qu'offre le cinéma historique, les publics semblent aussi apprécier les valeurs et les émotions qu'il dégage. Il faut en effet rappeler que le cinéma historique produit durant la période franquiste accompagne un travail de réécriture de l'histoire nationale et soutient l'effort de légitimation du régime né d'une guerre fratricide. Il tente ainsi d'associer son idéologie aux racines les plus anciennes de la nation espagnole et aux périodes les plus prestigieuses de son histoire. Les films historiques mettent à l'honneur un nationalisme centraliste, où l'identité espagnole dépasse les clivages et les identités régionales, qui sont présentées comme de simples éléments de folklore. Les périodes privilégiées sont celles de l'Espagne impériale ou encore celle de la Guerre d'Indépendance contre les troupes napoléoniennes, qui donnent l'occasion de mettre en exergue l'union héroïque du peuple espagnol contre un ennemi commun. Les réalisateurs de films historiques ont souvent recours au mode biographique, en narrant l'histoire d'un héros prêt à se sacrifier au nom du bien commun et de la nation. Nombre de ces œuvres participent ainsi au labeur de reconstruction de l'imaginaire national franquiste.

Les rapports démontrent que les publics provinciaux adhèrent massivement à ce discours patriotique. Ainsi, le délégué de Guadalajara rapporte que « la principale cause d'acceptation [du] film [*La Princesa de los Ursinos*] est due à l'agilité du récit qui, sans falsifier excessivement son développement historique, apporte une touche divertissante et amène, dans lequel les valeurs et l'héroïsme espagnols sont mis à l'honneur⁴⁴⁵ ». À Huelva, le délégué provincial rapporte que *El Tambor del Bruch* d'Ignacio F. Iquino (1948), en raison de « son récit hautement patriotique (...), a été fréquemment interrompu par les

443 « Además la película venía precedida de cierta fama de "superproducción" y con ello aumentaba el interés del público ya que la gran mejoría observada estos últimos años en el cine nacional hace que escasas veces salga defraudado cuando se anunció una película superior a las cintas normales », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, « La Princesa de los Ursinos », rapport de la délégation de Palma, le 19 décembre 1947

444 « La película "Don Quijote de la Mancha", ha sido en general, muy bien acogida por todos los sectores de público, ya que se trata de una gran cinta con todas las cualidades de superproducción, resultando amena y de gran espectacularidad », AGA, Cultura, (3)121.002 36/04693, « Don Quijote de la Mancha », rapport de la délégation de Grenade, le 21 avril 1948

445 « La causa principal de la aceptación de esta película se debe a la agilidad de la trama argumental que sin falsear excesivamente el desarrollo histórico de la misma, logra un matiz entretenido y ameno en el que se ponen de manifiesto las virtudes y el heroísmo de los españoles », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, « La princesa de los Ursinos », rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

applaudissements des spectateurs aux moyens les plus modestes⁴⁴⁶ ». Les films se centrant sur des figures populaires issues de la mythologie nationale semblent rencontrer un fort écho chez les publics provinciaux. À Badajoz, le délégué provincial rapporte que le film « *Agustina de Aragón* a extraordinairement plu au public parce qu'il (...) a exalté à l'écran la figure de la grande héroïne de Zaragoza⁴⁴⁷ ». Incarnant la résistance des Espagnols face aux troupes napoléoniennes lors du siège de Saragosse, en pleine Guerre d'Indépendance (1808-1814), Agustina de Aragón constitue une figure populaire qui témoigne de l'union du peuple espagnol pour défendre l'honneur de sa nation. Le délégué de Cuenca explique ainsi que l'accueil favorable et « passionné » du film au sein « de la masse des spectateurs est due sans doute à une solidarité inconsciente entre le peuple et ses héros⁴⁴⁸ ».

Ainsi, la popularité du cinéma historique s'explique par le caractère spectaculaire des superproductions historiques qui émergent à la fin des années quarante, et par le fait qu'il mobilise des thématiques et des valeurs nationales, voire patriotiques, qui suscitent un certain engouement chez les publics provinciaux. Cet enthousiasme s'essouffle néanmoins au début des années cinquante où deux superproductions historiques rencontrent successivement un échec commercial : *Alba de América* de Juan de Orduña (1951) et *Amaya* de Luis Marquina (1952). Le délégué de Palma de Mallorca affirme en effet « qu'une bonne partie du secteur du public s'est quelque peu lassée des films historiques, emphatiques et peu naturels, en particulier ceux de Juan de Orduña⁴⁴⁹ ». Le réalisateur, qui avait connu son heure de gloire grâce à la superproduction historique *Locura de amor*, réutilise sans succès ses vieilles recettes au début des années cinquante. Les spectateurs semblent dorénavant moins réceptifs et le cinéma historique ne parvient plus à conquérir son public durant cette nouvelle décennie.

446 "En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés en decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas", AGA, Cultura, "El tambor del Bruch", rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

447 "Agustina de Aragón gustó extraordinariamente al público porque, además de ver exaltada certeramente en la pantalla la figura de la gran heroína Zaragozana", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 24 mars 1951

448 "Por último hemos de señalar que la más apasionada acogida ha tenido lugar entre la masa de espectadores, sin duda, debido a una no confesada solidaridad existente entre el pueblo y sus héroes, así como porque el juego de pasiones puesto en acción es el más afín a su psicología", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

449 "Por los comentarios escuchados, puede afirmarse que un buen sector del público se muestra ya algo cansado de películas históricas de tanto empaque y de escasa naturalidad, principalmente si están dirigidas por Juan de Orduña", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04724, "Alba de América", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 février 1952

2.2.2 – Les genres cinématographiques « autochtones »

On constate également un certain engouement des publics pour des genres cinématographiques proprement « espagnols ». Nous avons déjà abordé le cinéma folklorique espagnol, et plus particulièrement l'*españolada* qui semble avoir massivement été rejetée par les publics provinciaux. Néanmoins, le cinéma folklorique ne se réduit pas à la seule « españolade » et se décline autour de diverses thématiques qui ont su séduire certains publics provinciaux.

* *Le cinéma folklorique valorisé*

Les films folkloriques produits sous le premier franquisme participent à donner une représentation conventionnelle de l'Espagne dont l'essence nationale serait ancrée dans ses plus anciennes traditions. La majorité de ces productions placent leur intrigue au cœur de l'Andalousie, mais il faut noter que des variations ont existé, mettant en exergue d'autres folklores régionaux (galiciens, asturiens ou encore basques). Même si l'*españolada* semble décriée par une majorité des publics, ce ne sont pas les éléments de folklore en eux-mêmes qui sont la cible des critiques. Une partie des intellectuels franquistes estiment d'ailleurs que l'*espagnolité* au cinéma doit passer par le *costumbrismo*⁴⁵⁰. Ce courant artistique, qui naît au XIXe siècle durant le romantisme espagnol, a pour vocation de représenter les usages et les coutumes de la société espagnole, afin d'incarner l'essence du peuple. Le folklore et les identités régionales occupent une place importante dans ce mouvement. Une partie de l'élite franquiste estime ainsi que l'*espagnolité* au cinéma doit se traduire par la mise en scène des plus anciennes traditions régionales qui ont fondé le caractère proprement espagnol de la nation.

Les traditions et coutumes folkloriques, en tant que racines nationales de l'Espagne, doivent cependant être présentées avec dignité et sobriété. On constate ainsi que les films

⁴⁵⁰ Valeria Camporesi a démontré qu'il n'existe pas de véritable consensus entre les intellectuels franquistes sur le type d'« espagnolité » qui doit être présentée au cinéma. À travers l'étude de la presse cinématographique des années quarante et cinquante, elle a ainsi identifié différentes positions parmi les intellectuels franquistes. Une première posture consiste à se centrer sur les traditions intellectuelles de l'Espagne, en s'appliquant à retranscrire à l'écran des moments glorieux de l'histoire espagnole, à adapter des classiques de la littérature espagnole et à privilégier une esthétique s'inspirant des grands peintres nationaux. Une deuxième position privilégierait la représentation des coutumes et des folklores régionaux, racines authentiques des traditions populaires et du caractère espagnol de la nation. Une troisième voix estime que le cinéma espagnol doit se tourner vers le réalisme – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » - pour incarner la société et la nation dans toute sa modernité. Une quatrième position estime que l'« espagnolité » doit s'appliquer à retranscrire le caractère passionnel de l'Espagne, en accordant un intérêt marqué au drame. Enfin, une dernière posture estime que le cinéma doit incarner la religiosité profonde du peuple espagnol et la force spirituelle qui est se trouve au fondement des racines nationales. (CAMPORRESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61)

folkloriques qui déplacent leur intrigue vers d'autres terres espagnoles que celles traditionnellement cantonnées à l'Andalousie rencontrent un certain succès. C'est par exemple le cas du film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946), qui a suscité l'adhésion des publics dans diverses provinces. Il narre l'histoire d'une famille galicienne, qui vit au cœur d'un village de pêcheurs. Histoires d'amour, trahison, ruine et renaissance familiale prennent vie sur l'écran au cœur de scènes folkloriques et de paysages galiciens. À León, le délégué provincial estime alors que le succès de *Mar abierto* s'explique par « la note colorée d'une spécificité régionale, particulièrement chérie et appréciée dans cette province⁴⁵¹ ». Le public de Valence estime quant à lui que le film est réussi car il a su « bien doser les [éléments] de folklore⁴⁵² ». À Orense, province galicienne, les spectateurs saluent la façon dont le film présente « avec un réalisme réussi, l'ambiance et les coutumes galiciennes », produisant un récit qualifié de « typiquement nôtre⁴⁵³ ». Ici, les éléments de folklores contribuent bel et bien à transposer à l'écran une forme d'espagnolité défendue par les autorités franquistes. Ces dernières ont en effet compris le potentiel du répertoire folklorique pour représenter un caractère espagnol populaire, qui sait plaire au public national.

* *Le cinéma taurin*

Un autre genre cinématographique typiquement espagnol qui a su gagner les faveurs des publics provinciaux est le *cine de toros*, autrement dit le « cinéma taurin ». Il représente 6,5 % des commentaires mélioratifs d'ordre générique (Volume 2, Figure 11, p. 811). Contrairement à une idée très répandue, le cinéma taurin ne naît pas avec le franquisme. Dès l'arrivée du cinéma en Espagne à la fin du XIX^e siècle, on constate une volonté de représenter à l'écran les fêtes taurines. Les films *de toros* demeurent étroitement associés à l'imaginaire nationaliste espagnol. Le régime les considère comme représentatif du caractère espagnol. La majorité des récits taurins reposent sur la même structure narrative : l'histoire d'un jeune homme issu d'un milieu modeste qui rêve de sortir de sa condition en devenant torero. Après une série de péripéties – amour, rivalités, violence – il parvient à briller sur l'arène en se distinguant par son talent. Une partie de ces intrigues ont tendance à finir de façon tragique :

451 «A ello se une el colorido de un tipismo regional simpático, particularmente querido y sentido por esta Provincia, con unos fotogramas bien conseguidos y de belleza indiscutible.» AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar abierto», rapport de la délégation de León, le 29 septembre 1947

452 «la buena dosificación del folklore», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, « Mar abierto », rapport de la délégation de Valence, le 17 février 1947

453 «Agradó la referida película porque recoge, con acertada verosimilitud, el ambiente y las costumbres gallegas y por tratarse de un argumento típicamente nuestro», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar abierto», rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

le torero meurt sur la *plaza de toros* ou bien des suites de ses blessures⁴⁵⁴. Genre populaire par excellence, le cinéma taurin peut néanmoins verser dans la critique sociale. Durant la période franquiste, certains réalisateurs tels que Ladislao Vajda ou Juan Antonio Bardem parviennent à dénoncer subtilement les conditions de vie précaires d'une partie de la société espagnole en exploitant l'univers de la tauromachie.

Ce genre cinématographique dispose donc de son public, un public constitué « d'aficionados de taureaux⁴⁵⁵ ». Le délégué de Badajoz affirme en effet que « le thème taurin (...) compte beaucoup de partisans⁴⁵⁶ ». À Albacete, le délégué provincial explique que le film *Currito de la Cruz* de Luis Lucía (1948) grâce « à la popularité de sa thématique, a rencontré un succès de salle similaire à celui obtenu par *Locura de Amor*⁴⁵⁷ », le plus grand succès commercial des années quarante. Le délégué de Burgos témoigne aussi du succès systématique « des films fondant leur récit sur le monde des taureaux, qui narre l'histoire d'un torero de son difficile apprentissage jusqu'à son triomphe tragique ». Ces récits « disposent d'un important public (...) attiré par sa passion pour la tauromachie⁴⁵⁸ ». Lors de la projection de *La Fiesta Sigue* de Enrique Gómez (1948), il explique ainsi que les moments les plus appréciés par le public ont été ceux où la *faena*⁴⁵⁹ du torero est arrivée à son paroxysme⁴⁶⁰. En d'autres termes, les spectateurs aficionados du genre viennent voir ce type de films pour vivre une expérience tauromachique et ressentir l'émotion qui les a animés au cœur d'une arène de corrida. Ces fictions mettent d'ailleurs en scène de véritables toreros professionnels, célèbres dans le milieu de la tauromachie. Le délégué de Badajoz explique ainsi que le public de *La Fiesta Sigue* a « été attiré par l'idée de voir Albaicín devant la caméra ». Célèbre matador des

454 BORDÓN Hugo Pascual, « Del folclore a la crítica social. Diferenciando el cine taurino del franquismo: de "Sangre y arena" al Nuevo Cine Español », dans *Archivos de la filmoteca : Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n^o 74 (Abril 2018), 2018, p. 75

455 "Acogida buena, especialmente por los aficionados a los toros", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation de Valencia, le 26 mars 1949

456 "el tema taurino, que trata, tiene muchos partidarios.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 27 mars 1949

457 "si bien lo que más ambiente ha dado a la película es la popularidad del tema, por lo que el éxito de público se ha acercado mucho al obtenido por *Locura de Amor*", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation d'Albacete, le 21 janvier 1949

458 "Como todas las películas que basan su argumento en los toros, ésta que recoge la vida del torero desde la dura etapa de aprendizaje hasta el triunfo y consumación de la tragedia tiene también su numeroso público que asiste a la proyección llevado por su afición taurina, llenando la sala en casi todas las funciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

459 La *faena* signifie le « travail » et désigne l'ensemble des passes du torero qui précède la mise à mort du taureau (l'estocade).

460 "Y en este peculiar papel, la película alcanza un estimable mérito porque recoge con fidelidad y perfección las faenas de la plaza trasladándolas al cine. Por eso gusta y hasta lleva a aplaudirse en los momentos en que la faena del torero llega a su punto más emotivo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

années quarante, ce dernier profitera de ses rôles de toreros pour intégrer progressivement le monde du cinéma en tant qu'acteur puis distributeur de films.

2.2.3 – Le cinéma policier

Un dernier genre cinématographique a été brièvement évoqué dans les rapports provinciaux : le cinéma policier. Dès le milieu des années quarante, lors de la sortie du film d'Edgar Neville, *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), le délégué d'une province – malheureusement inconnue – parle « d'aficionados de films policiers⁴⁶¹ ». Le public a déjà connaissance du cinéma policier ou des films noirs à travers la production étrangère, notamment américaine. Une partie des historiens espagnols estiment en effet que le cycle du cinéma policier espagnol débute en 1950 avec la sortie de deux films de référence – *Brigada Criminal* d'Ignacio F. Iquino et *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador. Pourtant, les réalisateurs espagnols s'emparent de ces thématiques bien avant, dès les années vingt. Dans les années quarante notamment, E. Medina de la Viña estime qu'on peut déjà considérer qu'il existe une production de films policiers et de cinéma noir en Espagne⁴⁶². Ignacio F. Iquino, qui nourrit un lien particulier avec ce genre, produit à lui seul cinq films policiers durant les années 1940⁴⁶³.

D'autres réalisateurs s'emparent à leur tour de cette thématique, et, à la lecture des rapports provinciaux, on constate que les publics qualifient déjà une partie de la production cinématographique des années quarante comme des films dits « policiers » (*políciaco*). Ce terme générique de « cinéma policier » désigne en réalité un ensemble de films hétérogènes, constitué d'une variété impressionnante de thématiques autour de l'univers policier et criminel. Le genre désigne aussi bien la fiction documentaire policière que les films se centrant sur l'histoire d'une bande organisée de criminels, en passant par les films psychologiques criminels ou bien développant leur intrigue en milieu carcéral⁴⁶⁴. Les publics semblent ainsi employer ce terme pour tout ce qui touche de près ou de loin au milieu judiciaire et criminel. Néanmoins, durant les années quarante, on constate que le cinéma policier espagnol émergent souffre de la concurrence avec le cinéma étranger. Le délégué de Castellón, après la projection de *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947),

461 "Gustó al público en general de todos los sectores, y especialmente al aficionado a los films policíacos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle de Bordadores", rapport d'une délégation inconnue, non datée

462 MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Op. Cit.*, 2000, p. 23

463 *Hombres sin honor* (1944), *Una sombra en la ventana* (1944), *¡Culpable!* (1945), *El Obstáculo* (1945) et *El ángel gris* (1947)

464 MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Ed. Laertes, 2000, p. 9

rapporte que le film « a ennuyé le public car l'intrigue n'a pas su susciter l'intérêt propre au genre policier ». Les spectateurs estiment alors que « pour ce genre de films, [le] cinéma [espagnol] est toujours en retard⁴⁶⁵ ». Le public de Grenade estime qu'une autre production pouvant être rattachée au genre policier, *El crimen de la Calle de Bordadores* (1946) est un « film médiocre » qui verse dans le « feuilleton policier⁴⁶⁶ ».

La sortie d'*Apartado de correos 1001* en 1950 marque un changement de perception du genre par les publics nationaux. En effet, sur les onze rapports de notre corpus évoquant le genre policier, six d'entre eux sont consacrés à ce même film. Pour les spectateurs de Cuenca, ce film national est enfin « conforme au genre policier, et dispose de tout ce qu'on peut attendre d'une intrigue [policière] : un engrenage logique des faits et des péripéties, permettant de cheminer de déduction en déduction jusqu'à la résolution⁴⁶⁷ » de l'affaire. À Pamplune, le délégué explique qu'aux yeux du public :

« l'intérêt principal de ce film réside dans le thème policier, qui est développé avec dignité ainsi qu'avec les moyens et les techniques adéquats. De ce point de vue, la cinématographie espagnole n'avait pas tellement progressé, et de l'autre, les spectateurs avaient déjà visionné d'innombrables productions étrangères de ce genre, réalisées à la perfection à l'étranger. Il existait donc un véritable intérêt pour cet essai espagnol et le public n'a pas été déçu⁴⁶⁸ »

En d'autres termes, il existe bel et bien un public sensible au genre policier dès les années quarante, mais qui a fondé sa culture et sa connaissance du genre sur des productions étrangères. L'accueil des films policiers nationaux est plutôt mitigé jusqu'à la sortie de films s'inspirant véritablement du cinéma noir américain. En effet, à partir des années cinquante, le cinéma policier espagnol emprunte alors à l'influence néoréaliste en vogue, mouvement pourtant peu soutenu par le régime qui privilégie le portrait d'une Espagne idyllique. Les

465 «el ambiente elegido para la acción y la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público sin llegar a despertar en el la intriga que corresponde al género policíaco. La opinión general es que, en este tipo de cintas, nuestro cine ocupa todavía un lugar muy rezagado», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, «María Fernanda la Jerezana», rapport de la délégation de Castellón, le 12 février 1947

466 «La película titulada "El crimen de la calle de Bordadores", ha tenido escasa aceptación entre el público, pues se trata de una cinta mediocre, con ribetes de folletín policíaco, pero poco interesante y de escasa calidad», AGA, Cultura, (3) 121.00236/04680, «El crimen de la calle de Bordadores», rapport de la délégation de Grenade, le 19 juillet 1949

467 «Del argumento podemos decir que conforme al género policíaco tiene todo cuanto se puede pedir en orden a intriga, engranaje lógico de hechos y peripecias, caminando de deducción en deducción hacia el fin propuesto», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, «Apartado de correos 1001», rapport de la délégation de Cuenca, le 11 juillet 1951

468 «El interés mayor de esta película reside en el tema policíaco, que desenvuelve con dignidad, y con medios y procedimientos adecuados. En este aspecto, la cinematografía española no había adelantado gran cosa, y por otro lado, los espectadores han visto ya innumerables producciones de este tipo, realizadas con gran perfección en el extranjero. Había, pues, interés en ver este intento del cine español, y el público no ha quedado defraudado», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, «Apartado de correos 1001», rapport de la délégation de Pamplune, le 14 mars 1951

films policiers commencent à être tournés en extérieur, loin des studios et au cœur des quartiers populaires dans lesquels les intrigues du cinéma noir ont coutume de se dérouler.

Dresser le panorama des goûts cinématographiques des publics à travers une approche générique permet de dégager les grandes tendances réceptives de la période, mais demeure néanmoins insatisfaisant. En effet, les rapports mentionnant des commentaires d'ordre générique demeurent minoritaires au sein du corpus étudié (24,2 % des commentaires narratifs). La question générique ne semble pas constituer une catégorie d'interprétation primordiale dans le discours réceptif attribué aux publics. On constate par exemple qu'une partie des rapports s'emploient plutôt à justifier l'appréciation et l'acceptation des films nationaux en fonction du plaisir qu'ont pris les spectateurs à visionner les productions espagnoles et à partir des émotions qu'elles leur ont procurées.

2.3 - Le grand divertissement : aller au cinéma pour rire et s'émouvoir

Si une partie des publics semble émettre des appréciations précises sur les films qu'ils viennent de voir, il faut tout de même indiquer qu'il existe d'autres modes de consommation cinématographique. En effet, plusieurs délégations provinciales mentionnent l'existence de communautés d'interprétation semblant faire peu de cas de la construction cinématographique des films – voire de leur qualité. Ces dernières considèrent avant tout le cinéma pour ce qu'il est originellement : un moyen de distraction et d'évasion.

2.3.1 – Aller au cinéma pour se divertir

Le délégué d'Oviedo identifie ainsi un certain « secteur de public qui ne cherche dans le cinéma qu'une distraction passagère, et rien d'autre⁴⁶⁹ ». À Guadalajara, le délégué évoque quant à lui « cette grande masse de spectateurs qui va au cinéma comme il se rendrait à un lieu de divertissement⁴⁷⁰ ». Selon les observateurs, ces communautés d'interprétation préoccupées avant tout par l'idée de « passer un moment agréable et amusant⁴⁷¹ » dans les salles obscures

469 «Otro sector de público que no busca en el cine más que una distracción pasajera, sin buscar otra cosa, la reacción ha sido de indiferencia», AGA, Cultura, (3) 121.002 36//04677, «Drama Nuevo», rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

470 «La gran masa de gente que asiste únicamente al cine como a un medio distracción, salió complacida de la película», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, «La princesa de los Ursinos», rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

471 «hace pasar un rato muy agradable y entretenido a los espectadores», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, «Me quiero casar contigo», rapport de la délégation de Valladolid, le 17 juin 1953

sont constituées d'individus « qui ne se concentrent pas sur les détails techniques⁴⁷² ». À Guadalajara, le délégué identifie cette « grande masse du public espagnol qui se rend au cinéma seulement pour passer un moment divertissant sans aucune exigence de qualité ou de bon goût⁴⁷³ ». Le ton volontiers condescendant de certains rapporteurs s'explique sans doute par la différence d'adéquation à la situation cinématographique⁴⁷⁴ entre les publics et les auteurs, que nous avons déjà évoquée dans un chapitre précédent (chapitre 2). Les rapporteurs assistent à une séance de cinéma dans des perspectives précises : celles d'observer les publics et de livrer leur propre critique du film évalué. Leur démarche n'est donc pas la même que celle du « spectateur ordinaire » qui se rend au cinéma certes pour voir un film, mais également pour sortir, partager un moment avec un proche et vivre une expérience cinématographique. Pour certains spectateurs, l'acte même d'aller au cinéma peut parfois éclipser le texte filmique.

Il faut bien prendre en considération l'importance que revêt le loisir cinématographique dans la vie des Espagnols du premier franquisme. Comme le rappellent Wilfredo Román et Óscar Blanco dans leur étude sur les cinémas et les plaisirs cinématographiques dans la province de Palencia, se rendre au cinéma relève parfois plus de l'acte social qu'il ne témoigne d'un réel intérêt pour le film projeté⁴⁷⁵. Consacrer son après-midi à se rendre au cinéma implique l'accomplissement de certains rituels et de certaines pratiques sociales complémentaires, autant dans la salle (acheter des rafraîchissements, des sucreries) que dans des lieux environnants les cinémas (passer un moment dans le bar du cinéma, par exemple)⁴⁷⁶. Les notions de plaisir et de divertissement constituent des éléments essentiels de l'expérience cinématographique qui permettent de dépasser les éventuels défauts

472 “aquellos que no se fijan en detalles técnicos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, “La Leona de Castilla”, Palma, le 17 janvier 1951

473 “la causa principal de aceptación de esta película es la de su argumento sencillo y sentimental tan del agrado de una gran masa del público español que acude al cine solamente para pasar un rato entretenido sin exigir unas condiciones determinadas de calidad y buen gusto”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Mar abierto”, rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

474 « L'adéquation à la situation cinématographique » est un concept développé par Laurent Jullier, qui présente différentes situations liées à l'expérience cinématographique. L'adéquation à la situation fait référence au fait que, pour juger un film, les spectateurs évaluent les retombées des investissements en temps, en argent et en sociabilité que leur a « coûté » le fait de se rendre au cinéma. Il développe en parallèle le concept « d'adéquation aux attentes », situation dans laquelle les spectateurs mesurent l'écart entre ce qu'ils attendaient d'un film et ce qu'il leur a « donné ». (JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2^e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 39)

475 ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, Villalón de Campos (Valladolid), Cultura & Comunicación, 2002, p. 188

476 MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 85

techniques ou artistiques d'une œuvre. Les rapporteurs, à l'inverse, viennent pour critiquer un film et leurs attentes peuvent ainsi différer de celle des publics provinciaux.

Ainsi, on constate que 18,1 % des rapports font part du plaisir pris par les publics lors de la projection de films espagnols (Volume 1, Tableau 9, p. 175). 5,3 % des spectateurs affirment avoir trouvé le film qu'ils ont visionné divertissant, et 4,9 % d'entre eux affirment avoir passé un moment agréable en raison du caractère comique du récit. Le public de Huelva a ainsi commenté favorablement la comédie *¡Che, que loco!* de Ramón Torrado (1953) en raison de son « caractère comique et de la bonne interprétation des personnages, qui sont parvenus à lui faire passer un moment divertissant⁴⁷⁷ ». Les observateurs s'emploient à relever certaines réactions collectives dans la salle que le film a provoquées chez les publics, attestant du plaisir manifeste qu'ils ont pris lors de la projection. 4,3 % des rapports mentionnent les applaudissements que les films nationaux ont suscités dans la salle. Les applaudissements constituent la marque d'approbation la plus répandue sur l'ensemble des comportements spectatoriels relevés dans les rapports. Ils constituent, pour les observateurs, la meilleure preuve d'adhésion des spectateurs aux films. Ainsi, le délégué de Cáceres affirme que la comédie *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) a su conquérir le public de la capitale, qui, « peu habitué à extérioriser son enthousiasme envers les spectacles de ce type, a applaudi avec insistance à la fin de chacune des séances⁴⁷⁸ ». Le délégué d'Orense affirme également que « le public n'a pas pour habitude, même lorsqu'ils sont bons, d'applaudir les films⁴⁷⁹ ». Les observateurs de trois autres provinces encore établissent le même constat⁴⁸⁰. Autrement dit, ces marques d'approbation témoignent des capacités de la production espagnole à susciter un certain engouement chez les publics, qui manifestent physiquement le plaisir qu'ils ont ressenti à assister à certaines projections. Les observateurs évoquent d'autres attitudes dans les salles obscures, qui sont autant d'indicateurs du plaisir et de l'amusement ressentis par les publics. Durant toute la période étudiée, on constate alors que 1,8 % des rapports évoquent les rires qui ont agité les rangs. Des comédies comme *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946) ou encore *El sistema* Pelegrín d'Ignacio F. Iquino (1952) ont été capables de

477 «En el resto ha sido muy favorablemente comentada, por la índole cómica y buena interpretación de los protagonistas, que consigue hacerles pasar un rato divertido, que es lo que pretendían», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, «Che, que loco!», rapport de la délégation de Huelva le 7 avril 1953

478 «Baste decir que un público como el de Cáceres, tan poco dado a exteriorizar su entusiasmo en espectáculos de esta clase, aplaudió con insistencia al final de todas las proyecciones», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, «Botón de Ancla», rapport de la délégation de Cáceres, le 23 mars 1948

479 «Hacemos constar, asimismo, que el público no tiene por costumbre, aunque sean muy buenas, aplaudir las películas», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, «Mariona Rebull», rapport de la délégation d'Orense, le 28 novembre 1947

480 Les délégations de Badajoz, Bilbao et Huesca mentionnent également des publics peu enclins à manifester leur approbation des films et que les applaudissements sont exceptionnels dans les salles.

provoquer « les rires constants du public » au sein de diverses provinces⁴⁸¹. Les acteurs de certaines comédies sont plébiscités par une partie des publics provinciaux qui, selon les rapporteurs, ne boudent pas leur plaisir et « rient à gorge déployée⁴⁸² » des frasques et scénettes humoristiques de Miguel Ligeró, Luis Sandini ou autres comiques connus. Les rapports évoquent également ces « marques d'enthousiasme » ponctuant certaines projections. Ainsi, durant la projection de *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), le délégué de Badajoz rapporte que « le public a éclaté en applaudissements, rires et exclamations d'enthousiasme⁴⁸³ ». Ces « exclamations » ou « marques d'enthousiasme », évoquées dans 1,8 % des rapports étudiés, sont particulièrement vagues et ne permettent pas de comprendre dans le détail les attitudes, les gestes ou les pratiques auxquelles elles renvoient. Elles attestent néanmoins du plaisir cinématographique qui a animé les publics provinciaux et les a poussés à exprimer publiquement leur adhésion à un objet filmique.

	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Récit jugé divertissant	38	5,3
Récit jugé comique	35	4,9
Applaudissements	31	4,3
Marques d'enthousiasme	13	1,8
Rires	13	1,8
Total	130	18,1

Nombre total de rapports : 717

Tableau 9 : Le caractère récréatif du cinéma dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

À la lecture des rapports de surveillance, il semble donc évident que les spectateurs espagnols voient dans le septième art avant tout un objet de loisir et de divertissement. Dans de nombreux commentaires, le cinéma se rappelle à ses attaches originelles. La « fabrique à rêve » nationale n'a rien perdu de son but premier, celui d'offrir aux spectateurs un moment

481 « Los principales intérpretes de la misma están a gran altura y dan lugar a regocijadas escenas que mantienen al público en risa constante. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, « El crimen de Pepe Conde », rapport de la délégation d'Almería, le 3 juillet 1947 ; « Un rato muy entretenido, entre constantes risas, proporcionó el público el estreno de esta cinta, que sin más pretensión que la de distraer lo consigue plenamente », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04726, « El sistema Pelegrin », rapport de la délégation de Valladolid, le 5 mai 1952

482 « las intervenciones del actor cómico fueron siempre acogidas con verdadera carcajadas por todo el público », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, « Mar abierto », Cádiz, le 28 décembre 1948 ; « Miguel Ligeró tiene gran aceptación en la masa popular que acude a ver sus interpretaciones con la intención de pasar un buen rato y de reír a carcajadas », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, « El crimen de Pepe Conde », rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

483 « por su dinamismo y simpatía, esta película hizo prorrumpir al público en aplausos, risas y exclamaciones de entusiasmo, quedando muy satisfecho de la misma », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, « Gloria Mairena », rapport de la délégation de Badajoz, vers le 25 janvier 1953

d'évasion et de spectacle. Malgré la faiblesse technique et artistique souvent imputée aux œuvres espagnoles, il semblerait qu'une partie des publics y soit relativement insensible à partir du moment où le produit filmique est parvenu à divertir la salle. Grâce au cinéma, les publics provinciaux cherchent ainsi à ressentir et à s'émouvoir en s'identifiant aux personnages en noir et blanc surgissant de l'écran et aux situations dramatiques qui leur sont présentées.

2.3.2 – Aller au cinéma pour s'émouvoir

Parmi les scènes les plus plébiscitées et les mieux commentées par les publics, celles considérées comme les plus « émouvantes » occupent une place de choix. Seule une minorité de rapports mentionnent spécifiquement les passages d'un film ayant marqué l'esprit des publics. Néanmoins, lorsque c'est le cas, il semblerait que ces scènes aient été principalement encensées en raison de leur caractère émouvant. Ainsi, le délégué de Burgos affirme que la comédie *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) a su plaire aux publics grâce à ses scènes comiques, mais qu'il est surtout parvenu « à émouvoir le public grâce au geste héroïque d'un élève [militaire] qui sauve la vie de plusieurs marins du village, puis lors du défilé militaire final, brillant et magnifique, à la fin de l'année scolaire⁴⁸⁴ ». Ici, le sacrifice d'un des trois cadets en formation à l'école militaire autour desquels se centre la narration a su toucher les publics, entérinant leur adhésion au film. Les scènes dramatiques, lorsqu'elles sont réussies d'un point de vue technico-artistique, sont particulièrement appréciées des publics. Les délégués évoquent à plusieurs reprises les moments dramatiques les plus intenses d'un film (la mort d'un personnage, un affrontement armé, des amours maudites ou à sens unique, etc.) qui « embarquent les spectateurs » ou « touchent [leur] cœur⁴⁸⁵ ». À l'inverse, les délégations provinciales expliquent l'échec de certains films par leur incapacité à susciter de l'émotion chez les spectateurs. Le délégué de Cuenca affirme ainsi que la comédie de Luis García Berlanga intitulée *Novio a la vista* (1954), « n'a pas plu à la majorité du public, cette majorité

484 «Las escenas graciosas de esta cinta, fueron celebradas por sus festivas situaciones llenas de fina comicidad, emocionando también al público el gesto heroico del alumno que da su vida por salvar la de varios marineros del pueblo, así como el desfile general brillante y magnifico en la terminación del curso y carrera.», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, «Botón de Ancla», rapport de la délégation de Burgos, le 5 avril 1948

485 «los momentos de intenso dramatismo, que embargan a los espectadores, prueba que, en general, están bien logrados», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, «Doña Maria, la Brava», rapport de la délégation de Pamplona, le 17 septembre 1948 ; «La película española titulada "Locura de Amor", ha sido excelentemente acogida por el público, ya que se trata de una gran producción nacional, de intenso dramatismo, realizada con extraordinaria dignidad, y que llega al corazón del espectador», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, «Locura de Amor», rapport de la délégation de Granada, le 5 novembre 1948

qui a besoin de voir quelque chose de fort⁴⁸⁶ ». De même, *El Santuario no se rinde* de Arturo Ruiz Castillo (1949), un drame relatant un épisode de la guerre civile, a reçu un accueil défavorable de la part des publics de Palma « parce qu’il manquait d’émotion dans ces scènes culminantes⁴⁸⁷ ».

Le plaisir et les émotions que suscite le spectacle cinématographique constituent des éléments importants du vécu cinématographique. L’expérience des publics ne saurait se réduire aux discours réceptifs développés dans les rapports de surveillance. Ces documents s’emploient à synthétiser puis réunir de façon artificielle les éléments techniques, artistiques et narratifs qui émaillent les jugements et les appréciations des spectateurs. Mais voir un film constitue une expérience à la fois sociale et sensible, qui mobilise psychologiquement et physiquement le spectateur. Les comportements et les attitudes collectives qu’une œuvre provoque chez les publics – les rires, les exclamations, les applaudissements, etc. – sont autant d’éléments qui participent de son acceptation. Une partie de la production cinématographique nationale semble donc avoir comblé certaines attentes des publics, puisque 36 films de notre corpus – soit 40,4 % des œuvres étudiées – ont su divertir et émouvoir les spectateurs dans au moins une province espagnole.

La documentation provinciale semble donc indiquer que les spectateurs perçoivent avant tout le cinéma comme un loisir et un moyen de divertissement. Néanmoins, en tant que représentants des intérêts du régime, les délégués provinciaux prêtent une attention particulière au message idéologique des films nationaux et à leur accueil par les spectateurs.

III- La réception idéologique des films produits sous le premier franquisme

Seuls 18,8 % des rapports mentionnent le fait que les spectateurs aient émis des commentaires d’ordre idéologique. Ainsi, le sens et le message général des films ne semblent pas constituer une préoccupation majeure pour les publics. Cette faible proportion de commentaires idéologiques pourrait s’expliquer par la nature même du cinéma produit sous le premier franquisme. En effet, les historiens du franquisme s’entendent à dire que le cinéma de

486 “No gusta a la mayoría del público, esa mayoría que necesita ver algo fuerte”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03473, “Novio a la vista”, rapport de la délégation de Cuenca, le 14 août 1954

487 “Ha sido bastante desfavorable. En general el público la ha comparado a la película filmado poco después de nuestra guerra titulada “Sin novedad en el Alcázar”, al lado de la cual “El Santuario no se rinde” resulta muy confusa, falta de emoción en sus escenas culminantes y finalmente, no se concede a la gesta de los defensores del santuario en sus momentos finales, la grandiosidad requerida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, “El santuario no se rinde”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 13 mars 1950

cette période ne constitue pas un cinéma de propagande à proprement parlé. Seuls les films classés d'Intérêt National ont officiellement vocation à promouvoir certaines valeurs et certaines institutions du régime mais il faut rappeler qu'ils demeurent extrêmement minoritaires au sein de la production cinématographique globale, puisqu'ils ne représentent que 14 % des œuvres produites entre 1944 et 1954⁴⁸⁸. Les historiens estiment que la tendance générale de la propagande franquiste a plutôt consisté à démobiliser plutôt qu'à mobiliser les masses. Plusieurs d'entre eux reprennent la distinction établie par Jacques Ellul, en considérant qu'il s'agit d'une propagande d'intégration plus que d'une propagande d'agitation⁴⁸⁹. Comme l'affirme Mireille Berton, la production filmique franquiste a ainsi été dominée « par des films qui reposent sur un discours de diffusion idéologique (...) exempt de considérations politiques explicites, dont la fonction (consciente ou non de la part de son auteur) est de préparer le destinataire à recevoir favorablement le discours de propagande⁴⁹⁰ ». Le régime préfère alors avoir recours à une propagande de conformisation plutôt que de subversion, qui serait susceptible de réveiller l'antagonisme des différentes tendances idéologiques formant son socle politique. La production cinématographique nationale se compose ainsi essentiellement de films de divertissement, qui semblent en apparence vidés de toute substance critique ou politique⁴⁹¹.

Cependant, même légers, ces films diffusent de façon sous-jacente l'idéologie élaborée par Franco. Le cinéma de fiction, sous couvert d'évasion, participe à la tentative d'uniformisation de la société espagnole autour d'un imaginaire collectif. Les œuvres projetées ne véhiculent pas un discours idéologique fort, mais distillent plutôt, à travers des films légers, certaines valeurs chères au régime (dogme catholique, morale sexuelle, amour de la nation et de l'armée, idée d'une certaine Espagne, etc.). L'ambition de ces films est avant tout de distraire, et si les intentions de faire passer un message idéologique existent, elles

⁴⁸⁸ DIEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

⁴⁸⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2002, p. 259 ; BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 23

⁴⁹⁰ BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de La Patria Chica » in HAVER Gianni (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 156

⁴⁹¹ Les historiens ne qualifient de films de propagande qu'un nombre extrêmement réduits de productions espagnoles. Parmi eux, il faut retenir le film *Raza* réalisé par José Luis Sáenz de Heredia en 1941, dont le scénario est inspiré d'un roman écrit par Franco (sous le pseudonyme de Jaime del Andrade) et qui constitue le manifeste politique cinématographique du régime. *Alba de America* réalisé par Juan de Orduña en 1951 peut également être considéré comme un film de propagande car il est directement commandité par le pouvoir en réaction au film britannique de David McDonald, *Christopher Colombus* (1948), qui offraient une vision offensante des Rois Catholiques selon le pouvoir. Pour en savoir plus, cf BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Presses universitaires du Mirail, 1998

doivent être subtiles. Ainsi, l'absence d'intérêt supposé des publics pour le discours idéologique franquiste, pourtant présent en transparence dans de nombreux films de l'époque, pourrait être interprétée comme une certaine preuve d'adhésion ou d'intériorisation des valeurs du régime par les spectateurs. D'une certaine façon, cela indiquerait que le travail des autorités culturelles a été efficace, car seul un nombre réduit d'œuvres semblent avoir suscité un rejet idéologique.

3.1 – Un public acquis aux discours idéologiques du régime ?

57,6 % des rapports mentionnant des commentaires d'ordre idéologique sont positifs et témoignent de l'adhésion des spectateurs aux valeurs promues par les films (Volume 2, Figure 13, p. 812). Les commentaires mélioratifs concernent principalement la représentation qui est faite de la nation : la façon dont est présenté le peuple espagnol, notamment grâce à sa personnification dans des figures populaires et mythiques, le folklore et les traditions culturelles de l'Espagne dite « éternelle » ou encore les discours à haute teneur patriotique semblent satisfaire une partie non négligeable des publics. Presque 30 % des commentaires idéologiques s'emploient à approuver la vision de l'Espagne, de la culture et de l'essence nationale présentée par les films espagnols. Le délégué de Cáceres évoque ainsi un public « qui se passionne pour toutes les productions qui exaltent nos gestes héroïques⁴⁹² ». À Cuenca également, après la projection de *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950), le délégué provincial évoque « l'accueil passionnel [du film] par la masse de spectateurs, dû sans aucun doute à la solidarité liant le peuple à ses héros⁴⁹³ ». Le film met effectivement en scène une figure populaire et héroïque, celle d'Agustina, une jeune femme qui parvient à unir le peuple de Zaragoza afin de lutter contre les troupes napoléoniennes qui tiennent le siège de la ville. Les délégués sont ainsi nombreux à affirmer que les films comportant « des notes patriotiques et quelque peu sentimentales enchantent les publics⁴⁹⁴ » tout comme ceux

⁴⁹² “Es comprobado que este género de películas españolas como RAZA, LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, etc. alcanzan el mayor éxito de público, que se apasiona por todo lo que exalta nuestras gestas heroicas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Agustina de Aragon”, rapport de la délégation de Caceres, le 19 octobre 1950

⁴⁹³ “Por último hemos de señalar que la más apasionada acogida ha tenido lugar entre la masa de espectadores, sin duda, debido a una no confesada solidaridad existente entre el pueblo y sus héroes, así como porque el juego de pasiones puesto en acción es el más afín a su psicología”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, “Agustina de Aragon”, rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

⁴⁹⁴ “referirse a un tema siempre recibido cordialmente, como el de las academias castrenses, no falta las notas da patriotismo y algo de sentimentalismo, que encanta el público”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Botón de Ancla”, rapport de la délégation de Pamplona, le 20 mai 1948

« exaltant l'héroïsme espagnol⁴⁹⁵ ». Certains films, dans leur promotion des institutions du régime ont des effets importants sur les publics. Il en va ainsi de la comédie dramatique *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) qui présente la vie de trois jeunes hommes à l'école militaire. À Vittoria, le délégué assure que le film a provoqué « un profond sentiment patriotique » et qu'il « a su éveiller de sincères vocations dans la marine⁴⁹⁶ ». Ici, la valorisation de l'institution militaire, l'un des piliers fondateurs du régime, a renforcé son influence auprès des jeunes publics à travers une fiction légère présentant la vie de caserne et l'action sacrificielle d'un des personnages principaux.

Les publics semblent également sensibles à la façon dont les films évoquent la foi chrétienne et les représentants catholiques. Les spectateurs de Bádajoz se félicitent par exemple de la manière « digne et respectueuse avec laquelle est traitée la figure du fondateur de la Compagnie de Jésus » dans *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949). Les délégations mentionnent régulièrement des publics affectionnant les œuvres mettant à l'honneur « l'héroïque sens religieux⁴⁹⁷ » du clergé espagnol ou encore les « récits simples, humains et profondément religieux⁴⁹⁸ ». Le délégué de Pamplune explique même que le cinéma religieux « fait venir au cinéma un certain type de public qui n'a pas pour habitude de fréquenter les salles de spectacle⁴⁹⁹ ». Ainsi, même si le sens idéologique des films semble beaucoup moins commenté par les publics que les aspects artistiques et narratifs des films, les commentaires captés à la sortie des salles témoignent d'une certaine adhésion des spectateurs aux valeurs fondatrices de l'idéologie franquiste, telles que la défense de la foi chrétienne ainsi que la grandeur historique et culturelle de la nation. Une partie de la production de l'époque semble donc renforcer les institutions du régime et son système de valeurs.

Cependant, il est plus que jamais difficile ici de se détacher de la parole des auteurs des rapports. Hommes fidèles du régime, ces derniers participent à l'effort de légitimation du

⁴⁹⁵ “En todos los sectores de público, por la buena calidad de la cinta, y lo que representa la exaltación del heroísmo español”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, “El santuario no se rinde”, rapport de la délégation de Granada, non daté

⁴⁹⁶ “Con plena justicia se le ha concedido el título de "película de interés nacional", ya que creemos que provoca sinceramente un estado de ánimo de hondo sentimiento patriótico, particularmente en sus últimas escenas. Además puede asegurarse que la citada película ha de despertar sinceras vocaciones marineras, lo cual justificaría ya su calificación”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Botón de Ancla”, rapport de la délégation d'Alava, non daté

⁴⁹⁷ “En cuanto al tema esta película ensancha el cauce al rico venero de temas profundos de la cinematografía nacional, hallando entre el público un ambiente favorable por nuestra tradición misionera y su heroico sentido religioso”, AGA, Cultura, “Balarrasa”, rapport de la délégation de Cuenca, le 28 juillet 1951

⁴⁹⁸ “su asunto sencillo, humano y profundamente religioso”, AGA, Cultura, “Balarrasa”, rapport de la délégation de Granada, le 16 février 1951

⁴⁹⁹ “El motivo de la acogida ha consistido, indudablemente, en la razón de tipo religioso que lleva al "cine" a un buen sector de público que, sin esa razón, no acude a salas de espectáculos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, “El capitán de Lóyola”, rapport de la délégation de Pamplona, le 2 avril 1949

Nuevo Estado et peuvent avoir tendance à surévaluer la réception positive de valeurs qu'ils défendent ardemment. Si certains spectateurs ont pu pleinement adhérer aux messages et aux valeurs de ces films, une partie des publics a tout aussi bien pu s'y opposer silencieusement. En effet, il est compliqué de critiquer le contenu politique ou moral d'un film validé par le régime. La répression culturelle et le climat de délation qui caractérisent les années du premier franquisme conduisent à une inévitable rétraction de l'espace de parole. En outre, la présence d'une autorité franquiste dans la salle — le délégué ou l'inspecteur des spectacles publics — devait inciter les spectateurs à moduler leur discours en présence de cet agent. S'ils avaient des critiques d'ordre idéologique à formuler à l'encontre de la production nationale, les spectateurs devaient savoir où et quand ils pouvaient parler librement à l'extérieur. Par ailleurs, la focalisation apparente des publics sur les défauts techniques et artistiques peut être vue comme un symptôme révélateur de cette répression culturelle. Contester la qualité technique, artistique ou narrative d'un film franquiste constituait sans doute l'unique moyen de critiquer officiellement la production nationale, puisqu'il s'agissait d'émettre un avis relativement « neutre », qui ne portait pas atteinte directement à l'idéologie franquiste. On remarque d'ailleurs que la majorité des commentaires idéologiques critiques relevés par les délégués sont ceux qui estiment que les films ne valorisent pas suffisamment les valeurs du régime.

3.2 – Des spectateurs plus censeurs que les censeurs ?

Une partie des rapports font part d'une forme de rejet idéologique des films. 42,4 % des commentaires idéologiques formulés par les publics sont négatifs et témoignent d'une inadéquation de la réception provinciale avec les valeurs véhiculées par les films. La majorité des critiques idéologiques concernent le traitement de la question morale par les cinéastes qui concentre 17,2 % des commentaires négatifs (Volume 2, Figure 13, p. 812). Les délégués sont ainsi nombreux à rapporter les réactions parfois courroucées de certaines communautés spectatorielles vis-à-vis d'œuvres contrevenant, selon elles, à la morale nationale-catholique du régime. Le délégué de Salamanque évoque ainsi des groupes de « spectateurs appartenant à des associations religieuses qui effectuent des campagnes contre certains films et spectacles » et qui « n'admettent pas facilement que des thématiques attaquent ou ne respectent pas la morale et les dogmes catholiques⁵⁰⁰ ».

⁵⁰⁰ “Como decimos en el apartado a), la aceptación fue total, aunque hubo disidencias por parte de ciertas idiosincrasias de tipo religioso que no admite fácilmente los temas que atacan o por lo menos no siguen a la moral y al dogma católicos. (...) La reacción fue unánime en cuanto a la maravillosa realización técnica y

Ces spectateurs semblent rejeter principalement toutes représentations à l'écran de comportements sociaux contrevenant à l'ordre matrimonial du régime national-catholique. Le mariage religieux constituant la pierre angulaire de la société franquiste, les relations avant le mariage ou extra-conjugales suscitent ainsi l'opposition d'une partie des publics de cinéma. Les spectateurs de Cuenca opposent au film *La Dama del Armiño* de Eusebio Fernández Ardevín (1947) un certain nombre de « défauts », notamment « l'immoralité du récit qui a pour base un péché d'amour⁵⁰¹ ». Dans l'adaptation de la nouvelle *Mariona Rebull* par José Luis Sáenz de Heredia (1947), les spectateurs de Tarragone reprochent au film « l'adultère manifeste⁵⁰² » du personnage principal. Mariona Rebull, marié à Joaquin, un industriel du textile qui se dédie entièrement à son travail, s'ennuie. Elle croise par hasard l'homme qu'elle a aimé par le passé, et renoue avec lui, menant une double vie. Le film punit néanmoins de mort les deux amants puisque, lors d'une représentation théâtrale à laquelle ils assistent, ils sont victimes d'un attentat à la bombe commis par des anarchistes. La morale du film est ainsi sauvée, puisque les deux jeunes gens sont châtiés. Cela n'empêche pas une partie des publics de désapprouver le fait qu'on porte à l'écran ces comportements adultérins.

L'adultère n'est pas le seul comportement social faisant l'objet de l'indignation des publics pétris des valeurs morales du catholicisme. La représentation des relations amoureuses, même dans le cadre normé du mariage religieux, demeure problématique dans le cinéma produit sous le premier franquisme. Les censeurs font la chasse aux baisers, aux gestes ainsi qu'aux mots suggérant des rapprochements physiques. Néanmoins, ils ne peuvent totalement les éradiquer, au risque de porter atteinte au bon déroulement des intrigues qui comportent presque toujours un volet sentimental. Malgré leur vigilance accrue vis-à-vis des scènes de nature amoureuse, là encore, certains spectateurs manifestent leur désapprobation. Après la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), plusieurs délégués rapportent que les publics de leur province ont considéré que la scène dans lequel le roi Denis rencontre sa maîtresse dans son pavillon de chasse a été réalisée « d'un réalisme trop cru⁵⁰³ ». Dans le

artística del argumento, como antes decimos ciertos núcleos pertenecientes a asociaciones religiosas que efectúan campañas contra ciertas películas o espectáculos.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, « Mariona Rebull », rapport de la délégation de Salamanca, le 3 juin 1947

⁵⁰¹ “También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La dama del Armiño”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

⁵⁰² “También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La dama del Armiño”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

⁵⁰³ “Entre los comentarios solamente hay que resaltar las escenas de amor entre la labradora y el Rey D. Dionis, que no parecen estar muy de acuerdo con la clasificación de “tolerada menores”, ya que estas escenas son de un

drame sentimental *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), une scène semble avoir dérangé certains spectateurs. Un délégué rapporte en effet qu'au « moment où les jeunes mariés montent dans leur voiture, l'émotion qui agite la jeune femme est visible. Cette scène de mauvais goût et inutile a provoqué des réactions défavorables de la part du public d'un niveau culturel élevé ⁵⁰⁴». L'expression d'un désir amoureux, notamment féminin, est ainsi jugée inconvenante par une minorité de spectateurs, qui se révèlent parfois plus censeurs que les censeurs.

La réprobation idéologique des publics se manifeste également à propos de la représentation faite de la nation. Les rapports mentionnent en effet des communautés spectatoriennes insatisfaites du traitement fait de l'histoire et du prestige de l'Espagne. Des spectateurs estiment même que certains films historiques contribuent à alimenter la « légende noire espagnole ». Le concept de « légende noire » apparaît sous la plume de Julián Juderías en 1914⁵⁰⁵, et fait référence à la perception négative de l'histoire espagnole par l'opinion publique. L'expression concerne avant tout la vision donnée de l'Espagne inquisitoriale du XVI^e siècle en présentant le pays comme le berceau de l'intolérance et du fanatisme religieux. À partir des années quarante, l'expression reprise par Rómulo D. Carbia⁵⁰⁶ fait plutôt référence à la colonisation espagnole du Nouveau-Monde et aux exactions commises par les colons espagnols. Une partie des publics provinciaux considèrent alors que certains films viennent asseoir cette « légende noire ».

À Cuenca, les spectateurs accueillent de façon dubitative *La Dama del Armiño* de Eusebio Fernández Adarvín (1947). Le film narre l'histoire d'un jeune orfèvre juif, Samuel, qui tombe amoureux de la fille du célèbre peintre El Greco, nommée Catalina. Avant de pouvoir vivre leur amour au grand jour, les deux jeunes gens doivent surmonter tout un tas d'obstacles, et notamment la dénonciation de Samuel à l'Inquisition par un de ses anciens amis. Le public estime ainsi que le film « ne rend pas honneur au traditionnel et historique esprit national » puisqu'il présente « de façon obséquieuse les aventures et les péripéties d'un juif, au détriment de la justice impériale qui apparaît obscurcie et aveuglée par l'esprit

crudo realismo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation d'Almeria, le 7 avril 1947

⁵⁰⁴ “desdebidu quizá a una escena que al comienzo de la película aparece, que refleja el momento en que los recién casados suben al coche haciendo patente la emoción que embarga a la novia, escena que consideramos de mal gusto e innecesaria, produciéndose exteriorizaciones desfavorables en el público de cultura elevada”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, “Borrasca de Celos”, rapport provenant d'une province inconnue, non daté

⁵⁰⁵ Julián Juderías développe son concept dans un ouvrage intitulé *La leyenda negra y la verdad histórica, contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*, publié pour la première fois entre janvier et février 1914 dans cinq numéros de *La Ilustración Española y Americana*.

⁵⁰⁶ D. CARBIA Rómulo, *Historia de la leyenda negra hispanoamericana*, Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1944

découlant de la “légende noire” espagnole⁵⁰⁷ ». En d’autres termes, aux yeux des spectateurs de Cuenca, le film contribue à alimenter l’image d’une Espagne impériale dominée par l’obscurantisme religieux des forces inquisitoriales, qui persécutent aveuglément les populations. Le film *La Nao Capitana* de Florían Rey (1947) provoque le même genre de commentaires à Oviedo. Ce film d’aventure narre la traversée d’un groupe hétéroclite d’Espagnols se rendant au Nouveau-Monde : des nobles, des prêtres missionnaires, des colons à la recherche d’une nouvelle vie et des prisonniers qui ont obtenu leur liberté à condition qu’ils traversent l’Atlantique. Ce dernier aspect semble avoir irrité une partie des publics d’Oviedo :

« le public sélect et universitaire a accueilli défavorablement le fait que des prisonniers et des malfaiteurs aient obtenu leur liberté dans les Indes et qu’ils les aient colonisées. Nous considérons ce fait comme l’affirmation des calomnies de laquelle est victime l’Espagne, véhiculé par sa Légende Noire et les détracteurs de son Histoire⁵⁰⁸ ».

Autrement dit, à travers ces rapports, on constate qu’une partie des publics provinciaux sont capables d’opérer un jugement critique sur le message idéologique des films ayant été préalablement validé par les censeurs. Néanmoins, les seules critiques recevables à cette période sont celles qui ne remettent pas en cause l’ordre idéologique franquiste et qui cherchent, à l’inverse, à le défendre et à le renforcer. Le discours critique de ces spectateurs, plus censeurs que les censeurs eux-mêmes, est bien le seul qui ait véritablement voix au chapitre.

On ne trouve qu’un seul rapport mentionnant une lecture de film entrant subtilement en opposition avec la pensée dominante de la période. En mai 1947, le délégué de Tarragone à propos du film *Mariona Rebull*, mentionne la mauvaise réception du film par « un groupe d’ouvriers qui [auraient] jugé le film partisan du patronat⁵⁰⁹ ». Le récit, qui se centre autour de la figure d’un industriel du textile du début du XX^e siècle, présente quelques épisodes de grèves au sein de son usine et l’attitude violente de certains ouvriers : ces derniers menacent leur patron et l’un d’entre eux finit par tirer à bout portant sur le comptable de l’usine,

⁵⁰⁷ “También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor, así como no hace mucho honor a nuestro tradicional e histórico espíritu nacional presentando encomiásticamente las aventuras y peripecias de un judío, en grave detrimento de la actuación de la justicia imperial, que aparece ensombrecida y vetada por el espíritu dimanante de la "leyenda negra" española”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La Dama del Armiño”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

⁵⁰⁸ “En cuanto al argumento, ha sido desfavorablemente acogido por el público selecto y universitario el hecho de que fuesen en grados prisioneros y malhechores para luego darles libertad en las Indias y que sirviesen allí de colonizadores. Se considera este hecho como una afirmación, por nuestra parte, de las calumnias de que en este sentido fue víctima España en la Leyenda Negra y detractores de su Historia.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao capitana”, rapport de la délégation d’Oviedo, le 15 octobre 1947

⁵⁰⁹ “Cierta núcleo de obreros juzga la película partidista en pro del patrono”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, “Mariona Rebull”, rapport de la délégation de Tarragona, le 24 mai 1947

provoquant sa mort. Il faut rappeler qu'au cours des années quarante, avec l'effondrement économique du secteur industriel et l'échec de la politique économique franquiste, un certain nombre de grèves ont lieu dès 1946. Elles ont vocation à protester contre la cherté de la vie en exigeant, entre autres, une hausse des salaires des ouvriers⁵¹⁰. Il est évident que la dictature franquiste ne voit pas d'un bon œil cette agitation sociale, qui trouble l'ordre public et menace la stabilité du régime en recherche de légitimation politique. Le film *Mariona Rebull*, classé d'Intérêt National, a donc tendance à diaboliser les figures grévistes et à valoriser l'industriel, ce travailleur acharné. Il faut également rappeler que la bourgeoisie industrielle constitue une part importante de la base sociale soutenant le régime, qu'il cherche à valoriser. Le commentaire lapidaire du délégué de Tarragone constitue ainsi l'unique évocation d'une lecture hétérodoxe du film, en opposition avec les représentations communes de l'ordre social défendu par le franquisme.

Il faut donc se méfier ici de l'effet de source de ces documents, et garder à l'esprit que le discours qui jaillit de ces rapports est influencé par deux éléments. Tout d'abord, il faut prendre en compte le contexte de répression politique qui touche les vaincus et les éventuels opposants politiques du régime. La liberté de paroles des détracteurs du cinéma national est extrêmement limitée, et il est plus que probable que les critiques hétérodoxes aient été prononcées à l'abri des oreilles indiscretes des représentants du pouvoir. La faible proportion de commentaires idéologiques n'est ainsi peut-être pas le signe d'une adhésion aveugle des spectateurs aux discours idéologiques dominants, mais plutôt la conséquence de l'impossibilité d'exprimer ouvertement son désaccord avec certaines valeurs constitutives du régime. Le deuxième élément à prendre en compte est celui de la subjectivité du discours des observateurs franquistes. Ils peuvent en effet moduler leurs observations afin d'influer sur l'orientation idéologique de la cinématographie nationale, en étayant leurs arguments grâce aux discours qu'ils sélectionnent chez les publics. En d'autres termes, insister sur les mauvais effets qu'un film a pu avoir sur les publics leur permet de signaler les manquements de la politique d'influence du régime.

L'étude comparative des différents discours qui traversent les rapports de surveillance franquiste offre ainsi un portrait protéiforme de la réception du cinéma espagnol. On observe

⁵¹⁰ PRADA M. Vázquez de, « La oposición al régimen franquista en Barcelona: algunas muestras entre 1948 y 1951 », dans *Hispania: Revista española de historia*, vol. 63, n° 215, 2003, p. 1073

néanmoins la répétition de certains mécanismes de rejet et d'adhésion qui révèlent en négatif les goûts et les préférences des spectateurs provinciaux. Les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national reposent sur sa construction narrative, caractérisées jusqu'au milieu des années cinquante par un développement du récit souvent maladroit, parfois trop décousu, voire incohérent. Les publics dénoncent régulièrement les longueurs de certains films ne parvenant pas à adopter un langage véritablement cinématographique. Le cinéma national peine en effet à s'émanciper de ses origines théâtrales. Cette faiblesse technique donne aux productions nationales un aspect irréal qui déçoit de nombreux spectateurs espagnols. Ces derniers sont en effet accoutumés aux productions hollywoodiennes dont la facture technique est incontestablement supérieure. Cette maladresse technique est particulièrement visible au cours des années quarante, notamment entre 1947 et 1949 où le régime encourage et soutient les productions historiques et les adaptations des grandes œuvres littéraires du siècle d'Or. Durant les années cinquante, on constate cependant une diminution nette de ces critiques. Le cinéma espagnol opère en effet une sorte de « mise à jour technique » et s'oriente vers des œuvres ancrées dans des thématiques actuelles, qui nécessitent moins de moyens et d'innovations techniques pour approcher une réalité plus accessible. Ces critiques imputées au cinéma national sont ainsi loin de l'emporter dans les rapports de surveillance. En effet, les commentaires mélioratifs dominent le discours attribué aux publics, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. Les observateurs franquistes font part des capacités du cinéma espagnol à divertir ses publics. L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. On constate que la préférence des Espagnols pour leurs vedettes nationales se confirme. En dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, il se met en place un système qui cultive soigneusement ses spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones. La question de l'impact idéologique des œuvres sur les publics demeurent minoritaire au sein des discours réceptifs, et, lorsqu'il est évoqué, c'est surtout pour souligner l'adhésion des spectateurs aux valeurs franquistes distillées dans les films. Les rapports présentent même le cas de spectateurs plus censeurs que les censeurs lorsque des œuvres n'entrent pas pleinement en adéquation avec le système de valeur du régime. Il faut néanmoins prendre garde à l'effet de source de ces documents et des intentions de leurs auteurs. Ces derniers peuvent avoir tendance à instrumentaliser la parole spectatorielle afin de contribuer – à leur façon – à l'effort de légitimation du *Nuevo Estado*.

A titre de conclusion (I) : Qu'est-ce qu'un bon film sous le premier franquisme ?

Qu'est-ce qu'un bon film ? Laurent Jullier, dans un célèbre essai, apporte des pistes pour réfléchir à cette question simple mais à laquelle il est pourtant peu aisé de répondre. Elle comporte en effet autant de réponses qu'il existe d'individus s'y penchant. Il identifie néanmoins six critères permettant de définir ce qu'est un « bon film » : un « bon film a 1) du succès, 2) est une réussite technique, 3) apprend quelque chose, 4) émeut, 5) est original et 6) cohérent⁵¹¹ ». L'analyse comparative des rapports de surveillance franquiste fait largement écho à ses conclusions, puisqu'on constate que les publics provinciaux et les agents franquistes ont mobilisé – à différentes échelles selon les communautés spectatoriennes – ces mêmes critères pour juger et évaluer les films nationaux.

Dans les rapports, le succès rencontré par un film constitue un argument de premier ordre pour identifier un « bon film ». Il est généralement mentionné par les observateurs pour garantir la qualité d'une œuvre nationale et pour assurer qu'elle peut rivaliser avec les autres « bons films » de nationalités étrangères. Si certains observateurs ont pu estimer que le succès commercial d'un film n'est pas nécessairement synonyme de qualité, leur discours demeure minoritaire dans les sources. La réussite technique des films est une autre préoccupation importante des publics et des rapporteurs : l'utilisation de décors, de mises en scène et de techniques théâtrales a été décrite par les publics des années quarante, alors que les superproductions à la mode d'Hollywood, mobilisant des techniques et des effets spectaculaires, ont suscité leur admiration. On constate également que la structure narrative des récits cinématographiques constitue un élément capital de l'appréciation des publics : plus le film est original, plus son intrigue est cohérente, mieux il est accueilli par les spectateurs espagnols. En outre, les films édifiants qui s'inscrivent dans une démarche didactique sont extrêmement valorisés par les observateurs et séduisent certaines communautés spectatoriennes. Les publics provinciaux semblent apprécier l'adaptation de grands classiques de la littérature espagnole ou la mise en scène d'événements de l'histoire nationale. Enfin, il faut signaler qu'une partie des publics provinciaux considère qu'un bon film est avant tout un film divertissant et émouvant, qui lui permet de ressentir et d'expérimenter un autre vécu à travers le médium cinématographique. Le portrait du « bon film » brossé par les agents

⁵¹¹ JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2^e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 234

franquistes est donc celui d'un film édifiant ou émouvant, original et cohérent ou encore réussi sur le plan technique.

Un « bon film » sous le premier franquisme renvoie donc à un ensemble de réalités diverses, qui se complètent, s'annulent ou s'additionnent selon les communautés d'interprétation qui composent une salle. D'autres paramètres doivent néanmoins être pris en compte pour comprendre le rapport que les publics entretiennent avec leur cinéma national. Son acceptation est inévitablement influencée par la comparaison avec le reste de la programmation internationale qui occupe les écrans espagnols. Les observations des informateurs franquistes ont confirmé la prégnance d'un sentiment d'infériorité cinématographique – voire d'hostilité – chez les spectateurs vis-à-vis de leur propre cinéma. Ce dernier souffrirait de la concurrence étrangère d'œuvres supérieures d'un point de vue technique et artistique. Mais les rapports de surveillance ont également mis en évidence une certaine préférence nationale des spectateurs, notamment vis-à-vis de certains genres cinématographiques autochtones tels que le cinéma folklorique et taurin ou encore vis-à-vis de leurs vedettes nationales. Comme Valeria Camporesi l'avait déjà signalé, de nombreux producteurs estiment ainsi que la capacité d'un film à inspirer un certain niveau d'identification nationale chez les spectateurs est synonyme d'une meilleure commercialité⁵¹².

Ce panorama des goûts et des préférences spectatorielles rapporté par les agents franquistes a constitué la toile de fond à partir de laquelle les autorités ministérielles, animées par la volonté de produire un cinéma national compétitif, fondent leur imaginaire réceptif. Il s'agit maintenant de comprendre le crédit que les services de censure et de classification ont accordé à ces discours et à leur influence sur un éventuel infléchissement de la politique et de l'orientation cinématographique du régime.

⁵¹² CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 80

PARTIE II



LA RECEPTION IMAGINEE

*Représentations, interdits et imaginaires réceptifs du
monde censorial*



Photographie du tournage de *Calle Mayor* (1956), *Filmoteca Española*, JAB.13.16.01-04

CHAPITRE 4



LES CISEAUX ET LA PELLICULE⁵¹³

Les censeurs cinématographiques sous le premier franquisme

En tant que premiers lecteurs de scénarios, puis premiers spectateurs lors de leur examen des œuvres, les censeurs donnent sens aux mots et aux images qui passent sous leurs yeux. Leur réception des films conditionne leur pratique censoriale et la façon dont ils vont agir sur les contenus cinématographiques. En effet, comme le souligne Robert Darnton, lors de leurs délibérations, les censeurs « se trouvent entraînés dans des batailles herméneutiques⁵¹⁴ ». La censure est avant tout une lutte sur le sens qui supporte des débats interprétatifs entre les membres d'une même commission. Même s'ils constituent les soutiens indéfectibles du régime, les censeurs espagnols n'appartiennent pas toujours à la même famille politique ni aux mêmes institutions (militaires, ecclésiastiques, phalangistes, etc.). Ces appartenances multiples conditionnent en partie leurs interprétations et leurs réceptions des œuvres.

S'ils sont constamment invoqués dans la pléthore d'études consacrées à la censure cinématographique depuis les années quatre-vingt, les censeurs n'ont que récemment fait l'objet d'une étude détaillée. En 2015, grâce à l'analyse des dossiers de censure émis à propos de la filmographie de Billy Wilder, le chercheur flamand Joeren Vandaele a reconstitué le personnel censorial franquiste et a identifié précisément les individus qui siégeaient aux commissions de censure franquiste⁵¹⁵. Il s'agit ainsi de la première étude s'employant à nommer l'ensemble des agents de la répression cinématographique. Des chercheurs espagnols, tel que Roman Gubern⁵¹⁶ ou Teodoro González Ballesteros⁵¹⁷, avaient déjà étudié

⁵¹³ L'expression est empruntée à Martine Godet dans son ouvrage qu'elle consacre à la censure cinématographique soviétique (GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Krouchtchev à Brejnev*, Paris, Cnrs, 2010)

⁵¹⁴ DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, France, Gallimard, 2014, p. 291

⁵¹⁵ VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015

⁵¹⁶ GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, « Historia, ciencia, sociedad », 166 », Barcelona, Ed. Península, 1981

⁵¹⁷ GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981

la composition des commissions censoriales en mettant notamment en évidence la prééminence des décisions des censeurs ecclésiastiques dans les débats. Ils ne s'étaient néanmoins pas livrés à une identification précise du personnel censorial. D'autres chercheuses, telles que Rosa Añover⁵¹⁸ ou encore Berta Muñoz⁵¹⁹, n'ont étudié qu'une poignée de ces acteurs, en s'intéressant aux censeurs emblématiques du premier franquisme. À ce jour donc, aucune étude hispanique ne s'est employée à dresser la galerie complète de ces figures du contrôle cinématographique.

Selon Joren Vandaele, cette lacune s'expliquerait par une certaine tradition historiographique espagnole, marquée par son structuralisme et par une vision systémique du processus censorial⁵²⁰. En effet, les chercheurs espagnols ont eu tendance à penser la censure comme un simple élément intégrant le vaste système culturel franquiste. Hans-Jörg Neuschäffer, dans son importante étude sur le système censorial franquiste en 1994, estime ainsi que le censeur n'est pas un « homme de pouvoir », mais une « simple pièce de la grande machine⁵²¹ » censoriale. La censure est envisagée comme un phénomène s'appliquant de façon monolithique au sein d'un écrasant système bureaucratique.

Encore récemment, de nombreux travaux abordent le processus censorial avant tout comme un simple élément du vaste système répressif déployé par le régime. Le pouvoir, qui désire éliminer tous les éléments non conformes à son idéologie, s'emploie à « domestiquer » une grande partie de la population à travers l'idéologie et la peur. Les politiques d'extermination physique à l'encontre des opposants politiques en sont l'illustration par excellence. Conjointement aux mesures violentes contre les individus, le régime se dote des moyens nécessaires pour éliminer les cultures dissidentes et protéger la pureté de sa propre idéologie. C'est dans ce cadre que la censure est pensée comme un instrument capital du système de répression franquiste⁵²².

⁵¹⁸ AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991

⁵¹⁹ MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. Dans cette étude, elle s'emploie à dresser le portrait des principaux censeurs théâtraux de la période. Certains d'entre eux étaient également des censeurs cinématographiques.

⁵²⁰ VANDAELE Jeroen, *Op. Cit.*, 2015, p. 27

⁵²¹ NEUSCHÄFFER Hans Jorg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 51-52. Il s'agit d'une étude comparative du système censorial alliant différentes formes d'expressions : littéraires, cinématographiques et théâtrales.

⁵²² L'étude récente de José Ángel ASCUNCE ARRIETA (*Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015) ainsi que la synthèse réalisée par Julio AROSTEGUI (*Franco : la represión como sistema*, Madrid, Ed. Flor del Viento, 2012) illustrent cette tendance historiographique à considérer la répression franquiste de façon systémique. La répression franquiste, dans tous ses aspects – politiques, physiques, économiques, culturels, sociaux, etc. – ne serait pas une conséquence circonstancielle du soulèvement militaire face à la résistance républicaine, mais la mise en pratique, durant la guerre, la *posguerra* et dans une certaine mesure durant le premier franquisme, d'un plan d'élimination

S'il est effectivement important de considérer le processus censorial dans ses caractéristiques systémiques, en analysant les relations qu'il entretient avec d'autres phénomènes culturels, économiques, politiques ou sociaux, cette approche a néanmoins tendance à ignorer l'individu en tant qu'acteur social et à faire abstraction de son « agentivité » (*agency*). Or, même s'ils agissent au sein d'un système politique et culturel autoritaire, les censeurs ne partagent pas tous la même conception de la pratique censoriale ni les mêmes orientations esthétiques et idéologiques. Comme le rappelle Beate Müller, la censure est « un processus instable où différentes actions et réactions luttent pour le pouvoir, la publicité et le privilège de parler plutôt qu'un simple (...) outil répressif produisant des résultats prévisibles⁵²³ ». Cette affirmation est d'autant plus pertinente pour le premier franquisme, puisqu'aucun code officiel de censure n'est publié par le pouvoir afin de régir le système censorial et réguler les pratiques.

L'approche structuraliste et systémique de la censure explique donc cette tendance de la recherche espagnole à ne pas nommer les acteurs de la répression culturelle, qui demeurent les instruments invisibles de l'action censoriale. Cette orientation historiographique n'est sans doute pas la seule raison à cette invisibilisation. Comme cela a déjà été évoqué dans un chapitre précédent, le chercheur se heurte à de nombreux obstacles lorsqu'il décide d'étudier le personnel franquiste. Les restrictions législatives et le classement erratique de certaines archives compliquent l'accumulation de données individuelles permettant de brosser le profil de ces agents et de comprendre la place et le rôle qu'ils occupent au sein du système de répression franquiste. Néanmoins, malgré cette limitation des sources, ce chapitre entend s'inscrire dans une perspective prosopographique. Il vise à approfondir l'approche du personnel censorial amorcé par Joren Vandaele qui, à travers un important travail bibliométrique, a identifié les censeurs composant les commissions de censure et de classification des films étrangers. Il n'a néanmoins pas intégré à son étude les individus chargés de la censure préalable des scénarios, qui ne sont sollicités que lors de la censure des films nationaux.

En dressant le profil sociologique du corps censorial dans son ensemble, il s'agit donc de mettre sous le feu des projecteurs les inconnus de l'histoire de la répression cinématographique franquiste : les censeurs. Il n'y a que de cette façon que nous pourrons appréhender les représentations et les imaginaires réceptifs du monde censorial, les stratégies

systématisé des ennemis du régime. Ils abordent ainsi le phénomène censorial comme un élément du système répressif franquiste.

⁵²³ MÜLLER Beate, « *Censorship and cultural regulation: mapping the territory* », dans MÜLLER Beate, *Censorship & Cultural regulation in the Modern Age*, Brill-Rodopi, Leiden, 2004, p. 22

d'interprétations des individus et la réception censoriale. Dans un premier temps, il s'agira donc d'étudier la composition des commissions de censure, en analysant les appartenances idéologiques et sociales de leurs membres, leurs trajectoires et leurs réseaux professionnels. Dans un deuxième temps, nous pénétrerons dans les coulisses des commissions censoriales et de classification, en étudiant les débats et les délibérations qui animent ces réunions, les conflits et les oppositions qui agitent les rangs censoriaux et qui dessinent en négatif différents imaginaires de l'interdit. Enfin, il s'agira d'interroger le lien que les censeurs nourrissent avec le monde de la production et de l'industrie cinématographique, afin de contextualiser certains de leurs commentaires, notamment ceux qui portent sur les politiques d'orientation cinématographique destinées à la production nationale.

I – Les censeurs, ces inconnus : la constitution des commissions de censure et de classification (1946-1962)

Durant le premier franquisme, l'organisation censoriale est divisée en deux périodes distinctes. Entre 1946 et 1952, la censure cinématographique est pratiquée par la Junte Supérieure d'Orientation cinématographique (JSOC) qui dépend du ministère de l'Éducation nationale (MEN). Elle exerce la censure des œuvres nationales dès l'écriture du scénario. Une fois les œuvres approuvées à la majorité dans leur forme définitive, la JSOC octroie une classification à chacun des films qu'elle a examinés. De cette classification, dépend le nombre de licences de doublage que les maisons de production obtiendront pour doubler des films importés. Une fois l'accord de la JSOC obtenu, les films doivent être présentés devant une autre commission, qui dépend du ministère de l'Industrie et du Commerce : la Commissions de Classification des Films Nationaux (CCPN). Créée en 1943, elle est également chargée de classer les films selon différentes catégories, en fonction de leurs « qualités techniques et artistiques⁵²⁴ » : les films d'intérêt national, puis les films de première, deuxième et troisième catégorie. De ces classifications dépend le nombre de permis d'importation que les producteurs espagnols peuvent espérer obtenir. Cette commission est particulièrement importante, car c'est essentiellement grâce à l'importation de films étrangers que les producteurs espagnols se financent⁵²⁵. Ces deux commissions constituent donc les principaux

⁵²⁴ BOE, n°144, le 24 mai 1943, p. 4950

⁵²⁵ La question du financement du cinéma national sera abordé dans le chapitre 5.

moyens de contrôle des contenus cinématographiques, aussi bien sur le plan moral, politique et idéologique que sur le plan technique, artistique et qualitatif.

En 1952, la censure cinématographique relève de la responsabilité d'un nouveau ministère, celui de l'Information et du Tourisme (MIT). Elle est alors exercée par la Junte de Censure et de Classification des Films (JCCP), dont les tâches se répartissent entre deux services : l'un exclusivement consacré à la censure des scénarios et des films espagnols ainsi qu'au doublage et à la censure des films étrangers ; l'autre, qui réunit des représentants de l'industrie cinématographique et des ministères de l'Industrie et du Commerce, est chargé d'établir un classement des œuvres examinées afin de leur octroyer des aides économiques.

1.1 – Les groupes censoriaux sous le premier franquisme

1.1.1 – Factions phalangistes vs factions catholiques : la JSOC entre 1946 et 1952

*** Sources et méthode**

Afin d'identifier précisément les individus qui composent la JSOC et la CCPN, on peut consulter le journal officiel du gouvernement franquiste, le *Boletín Oficial de Estado* (BOE). Le régime y publie la nomination de ses fonctionnaires. Il a ainsi été possible de tracer l'évolution professionnelle des censeurs de la JSOC ayant réalisé l'ensemble de leur carrière au sein de la fonction publique. Il est également possible de recomposer le personnel censorial à l'aide des dossiers de censure cinématographiques disponibles à l'AGA, où le nom de l'ensemble des examinateurs apparaît sur les procès-verbaux remplis à l'issue des sessions de censure. On constate ainsi que le *BOE* est une source parfois incomplète, car le nom de certains individus n'apparaît pas dans les nominations publiques. Une partie non négligeable des membres de la JSOC a exercé une activité journalistique en parallèle de ses fonctions censoriales. Il a donc été possible d'affiner leur profil sociologique et professionnel en consultant les archives du Registre Officiel des Journalistes (ROP) disponible à l'AGA⁵²⁶.

Il faut également intégrer à ces listes de fonctionnaires les lecteurs de scénarios qui siègent de façon irrégulière à la JSOC. En effet, les individus officiellement nommés censeurs dans les textes du *BOE* sont seulement chargés d'examiner les films une fois tournés et montés, qu'ils soient espagnols ou étrangers. Néanmoins, contrairement aux films étrangers,

⁵²⁶ AGA, (09)009.001.002, Registro Oficial de Periodista

les productions nationales sont soumises à un examen supplémentaire. Un corps de « lecteurs » est missionné pour examiner préalablement chaque scénario et exiger, le cas échéant, de nouvelles versions conformes à l'idéologie franquiste. L'aval des lecteurs est nécessaire à l'obtention des permis de tournage. En d'autres termes, les lecteurs franquistes sont des agents clés de la censure des films nationaux puisqu'ils interviennent sur les films avant même qu'ils aient été mis en forme. Lorsqu'un film espagnol est ainsi visionné par les commissions de censure, les éléments les plus susceptibles de provoquer son interdiction ont généralement été éliminés du scénario. Les historiens mentionnent très régulièrement ce groupe de lecteurs, sans qu'ils n'aient jamais fait l'objet d'une étude comparative, contrairement aux censeurs chargés d'examiner les seules images animées. Leurs rapports constituent des sources de choix pour les historiens. Ils sont en effet particulièrement fournis, car ils sont destinés à être consultés durant les séances de censure et de classification par le reste des membres des commissions. Chaque session de censure accueille un des lecteurs qui a examiné le scénario du film qui est projeté devant les autres membres.

En ce qui concerne la CCPN, l'organe chargé d'octroyer des permis d'importation en fonction de la qualité des films espagnols, il est particulièrement difficile de reconstituer l'ensemble de son personnel. La principale manne de financement de l'industrie cinématographique espagnole demeure en effet bien mystérieuse aux yeux des historiens. En 1943, le *BOE* mentionne brièvement sa composition, mais là encore, sans mentionner précisément le nom des individus. On apprend ainsi qu'elle est constituée de représentants de différents ministères (Éducation populaire, Industrie et Commerce) ou de diverses institutions culturelles (Académie de la Langue, Académie des Beaux-Arts)⁵²⁷. On ne peut cependant pallier l'insuffisance informative du journal officiel par l'étude des archives de la CCPN, car ces dernières demeurent introuvables. L'inventaire du fonds de l'industrie et du commerce disponible à l'AGA ne mentionne aucun document qu'elle aurait produit durant son activité. Une consultation des inventaires au centre d'archives du ministère du Commerce à Madrid s'est également révélée infructueuse. Bien que la CCPN ne s'emploie pas à modifier directement les contenus cinématographiques (contrairement à la JSOC), l'importance financière de ses classifications contraint les producteurs à la séduire et à produire des œuvres qui la contentent. Les critères appréciatifs de la CCPN influent donc de façon inexorable sur la nature de la production cinématographique nationale. Une étude des moyens de contrôle

⁵²⁷ *BOE*, n°144, le 24 mai 1943, p. 4950

des œuvres sur le plan idéologique et technique ne peut ignorer l'importance de cette commission, qui, actuellement, se dérobe malheureusement au regard de l'historien.

*** *La composition de la JSOC***

Le 15 juillet 1946, le sous-secrétaire de l'Éducation populaire établit la liste du personnel de la JSOC⁵²⁸. Présidée par le directeur et le secrétaire de la DGCT, elle est officiellement composée de onze membres : un secrétaire, le directeur général des douanes, le chef du Syndicat National des Spectacles (SNE), un représentant religieux (ou son suppléant) nommé par les autorités catholiques, un représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce et cinq membres désignés par le ministère de l'Éducation populaire. Néanmoins, on se rend compte que de 1947 à 1952, une demi-douzaine de nouveaux individus a été nommée pour siéger régulièrement au sein de la JSOC (Volume 2, Figure 14, p. 813). Il faut enfin inclure à cette commission les véritables chevilles ouvrières de la censure des films nationaux : les lecteurs de scénarios. Le régime a recours à treize lecteurs pour censurer préalablement les scénarios durant ces sept années. Au total, c'est un groupe composé de trente-quatre individus qui est chargé d'examiner la production nationale entre 1946 et 1952.

Une fiche biographique a été réalisée à propos de chacun de ces individus. Elle s'emploie à cerner le profil social et professionnel de ces acteurs de la répression culturelle. Disponibles en annexe⁵²⁹, elles répertorient, dans la mesure du possible, l'ensemble des informations suivantes : l'état civil des censeurs, la durée de leurs fonctions au sein de la JSOC, leur carrière au sein de la fonction publique et/ou leur(s) profession(s) adjacente(s), leurs liens avec le monde cinématographique, leur appartenance politique (avant, pendant, et après la Guerre civile espagnole), leur lien avec la religion catholique, leur réseau et les connaissances qu'ils ont noués au sein de l'administration franquiste et enfin, les éventuelles distinctions et récompenses que le régime a pu leur attribuer.

Joren Vandaele a déjà identifié plusieurs sous-groupes idéologiques au sein de la JSOC. Il rappelle que la période 1946-1952 est tout d'abord caractérisée par de fortes tensions

⁵²⁸ "Orden de 15 de julio de 1946", *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717

⁵²⁹ Volume 2, Annexe, p. 78

entre les factions phalangistes et ultra-catholiques de la commission⁵³⁰. L'organe de censure se fait le miroir des conflits internes du régime, où les différentes forces composant le socle politique franquiste s'opposent à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, suite à la défaite de l'Axe en 1945 et la condamnation par les Alliés victorieux des fascismes européens, le régime tend à se distancier de ses soutiens phalangistes, inconciliables avec la nouvelle conjoncture politique européenne. Ainsi, à partir du milieu des années quarante, l'éducation et la propagande sont progressivement soustraites aux phalangistes, au profit des représentants catholiques. Néanmoins, une partie du personnel d'obédience plutôt phalangiste demeure solidement installé au sein de la JSOC.

En effet, si on s'intéresse au profil politique des hommes composant cette commission de censure, on constate que de nombreux censeurs se distinguent par leur fort militantisme et leurs sympathies phalangistes (Tableau 10). Cinq d'entre eux sont déjà affiliés à un parti ou une organisation politique avant la Guerre civile : trois ont rejoint la phalange au début des années trente et durant leurs années étudiantes, deux autres se sont impliqués dans la vie syndicale, auprès du syndicat universitaire phalangiste, le Syndicat Espagnol Universitaire (SEU) ou bien de syndicats catholiques, telle que la Fédération Etudiante Catholique (FEC). 17 ont pris part à la Guerre civile et ont combattu aux côtés des troupes rebelles, en occupant majoritairement des postes de commandement (quatre individus) ou bien ont été fait prisonniers par les troupes républicaines (trois individus). Certains ont œuvré pour les phalanges clandestines en zone républicaine et collaboré – ou voire créé – des journaux phalangistes pour diffuser les idées de l'Espagne dite « nationale » (cinq individus). D'autres ont occupé des postes clés au sein de l'organisation phalangiste, en tant que conseillers nationaux de la FET y de las JONS, chef des jeunesses phalangistes à l'échelle provinciale ou encore en étant chargés de fonctions liées à la propagande, à la censure ou au contrôle de l'information en zone nationale pour les FET y de las JONS (deux individus). Après la victoire franquiste, douze d'entre eux occupent des fonctions politiques (un gouverneur civil d'obédience phalangiste, deux députés aux *Cortes* franquistes, et quatre individus chargés du contrôle de la presse et des médias pour le *Movimiento*, nommés au lendemain de la Guerre civile). Deux membres de la JSOC partent combattre sur le front russe avec la *División*

⁵³⁰ VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 36

*Azul*⁵³¹. Ainsi, plus de la moitié des membres de la JSOC appartiennent à la tendance phalangiste du régime.

	Avant 1936	1936-1939	Après 1939
Charges liés à la propagande, censure et contrôle de l'information pour les FET y de las JONS	0	2	4
Combattants pour l'Espagne nationale	0	4	0
Conseillers national des FET y de las JONS	0	1	2
Députés au Cortés	0	0	2
Division Azul	0	0	2
Gouverneur civil	0	1	0
Jeunesses phalangistes	0	1	0
Journalistes au sein de publications phalangistes	0	0	0
Militants FET y de las JONS	3	4	2
Militants SEU	1	0	0
Militants syndicat catholique	1	0	0
Phalange clandestine	0	1	0
Prisonniers des Républicains	0	3	0
Total	5	17	12

Nombre de membres de la JSOC : 34

Tableau 10 : Sympathies et militantismes phalangistes des membres de la JSOC avant, pendant et après la Guerre civile espagnole (%)

On observe ainsi la présence d'un noyau dur d'individus qui ont activement défendu la cause phalangiste, notamment à travers la presse, en collaborant au sein de diverses revues phalangistes. Il s'agit de Gabriel García de Espina, Santos Alcocer Bádenas, David Jato Miranda, Manuel Casanova Carreras, Xavier de Echarri, José María Alfaro Polanco, Pedro Murlane Michelena, Antonio Fragas Saavedra, Gumersindo Montes Agudo et Fernando de Galainea Herreros (Volume 2, Figure 14, p. 813). Certains d'entre eux ont même été décorés de l'Ordre impérial du Joug et des Flèches tels que José María Alfaro.

Le second groupe idéologique de la JSOC est celui des catholiques, représenté par huit membres (un quart des individus siégeant). Il est évidemment incarné par les trois représentants ecclésiastiques de la commission qui se succèdent tour à tour entre 1946 et 1952 (Mauricio de Begoña, Antonio Garau Planas et Constancio de Aldeaseca). Le règlement intérieur de la JSOC leur octroie un droit de veto pour tout ce qui concerne les questions

⁵³¹ Gaspar Gomez de la Cerna et David Jato Miranda.

d'ordre moral. Dans le corps des lecteurs, il n'existe qu'un censeur ecclésiastique, le révérend père Juan Fernández. D'autres membres de la commission appartiennent à de puissantes organisations catholiques tels que Francisco Ortiz Muñoz, membre de l'association nationale catholique des propagandistes ou encore Pío García Escudero, trésorier de l'Action catholique. On observe également un petit groupe d'individus qui, dans sa pratique censoriale, se focalise essentiellement sur les questions morales et le respect des valeurs catholiques, tels que Joaquin Soriano Roësset ou encore Manuel Andrés Zabala. On peut ainsi rattacher ces trois individus à la tendance catholique de la commission.

On peut également identifier un groupe d'individus d'obédience phalangiste mais d'une nette sensibilité catholique. Ainsi, Guillermo Reyna de Medina a combattu pour la *Division Azul* et œuvré pour le syndicat étudiant phalangiste (le SEU), mais a également été le président national des étudiants catholiques⁵³². Le lecteur Bartolomé Mostaza Rodriguez est nommé chef provincial de la Presse et de la Propagande pour les FET y JONS d'Orense durant la Guerre civile et codirige la revue phalangiste *Arriba* dans les années quarante. Il est néanmoins un collaborateur régulier de la revue catholique *Ya* ainsi que l'auteur de divers essais concernant la doctrine catholique. Francisco Narbona González prend la tête de diverses revues phalangistes durant la Guerre civile, mais a été membre de la Fédération des étudiants catholiques. Enfin, Jesús Suevos Fernández est décrit comme un homme religieux d'origine phalangiste, et dirigera une équipe essentiellement composée de membres catholiques au sein de la future commission de censure (la JCCP), entre 1961 et 1962⁵³³. D'autres, tels que Francisco Fernández y González et Manuel Torres López, bien que militants phalangistes affirmés, se distinguent par une pratique censoriale réactionnaire qui les rapproche des censeurs catholiques. De même, il existe des membres de la faction catholique qui, dans leur travail, se montrent relativement sensibles aux idées phalangistes, tel que José Luis García de Velasco⁵³⁴.

Les connexions entre ces deux groupes idéologiques sont donc évidentes et la pratique censoriale n'est évidemment pas figée dans une posture idéologique unique. Les censeurs sont capables d'ajuster leur approche des contenus idéologiques selon les situations et leur degré d'adhésion aux différentes tendances et orientations politiques qui traversent le gouvernement franquiste. Il faut cependant noter que la JSOC se distingue par une « pluralité » politique limitée. Malgré l'exclusion des phalangistes de nombreuses institutions à partir de 1945, la

⁵³² AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre du chef de section de la censure au délégué national de la Propagande, le 21 février 1942

⁵³³ VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 53

⁵³⁴ VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 331

faction proche des FET y de las JONS continue en effet à occuper une place importante au sein de la commission. La refonte du corps censorial au sein d'un nouvel organisme en 1952 entérine néanmoins le renversement des forces politiques qui structurent le régime franquiste, en inaugurant une nouvelle ère censoriale : celle du national-catholicisme.

1.1.2 – La domination catholique : l'ère du national-catholicisme (1952-1962)

À partir de 1952, il devient plus difficile d'identifier précisément les membres de la nouvelle commission de censure de la JCCP. En effet, la composition des commissions de censure et de classification est bien dévoilée par l'ordre ministériel du 21 mars 1952⁵³⁵, mais le texte se contente de mentionner la fonction et l'institution de laquelle proviennent les censeurs, sans les nommer explicitement. Dans ce cas, il est nécessaire de se plonger dans les dossiers de censure pour relever le nom de l'ensemble des individus fréquentant les commissions durant le premier franquisme. Je me suis donc employée à consulter une vingtaine de dossiers de censure pour chaque année comprise entre 1952 et 1960, afin de pouvoir nommer l'ensemble des individus composant la JCCP. Cette nouvelle commission se divise en deux sections distinctes : la commission de censure et la commission de classification. Cette dernière a vocation à remplacer l'ancienne CCPN.

La section de censure est composée de deux représentants religieux, d'un représentant du ministère de l'Intérieur, de cinq membres désignés par le ministère de l'Information et du Tourisme, d'un membre nommé par la DGCT pour censurer les œuvres sur le plan technique, et enfin de trois lecteurs de scénarios. La section de classification quant à elle, accueille le directeur du SNE, le directeur du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC), un représentant des ministères de l'Industrie, de l'Éducation Nationale et du Commerce, un représentant du service des actualités cinématographiques (NO-DO) ainsi que deux représentants des activités cinématographiques privées. La consultation des archives disponibles à l'AGA a révélé la présence régulière de cinq autres individus durant les sessions de classification au cours de la période. Au total, j'ai ainsi identifié trente-quatre individus composant la JCCP entre 1952 et 1962 (Volume 2, Figure 15, p. 814).

La JCCP change régulièrement de présidence, au rythme de la succession effrénée des directeurs à la tête de la DGCT. En effet, entre 1952 et 1962, pas moins de cinq haut-fonctionnaires vont occuper tour à tour le fauteuil de la direction générale : Joaquín Argamasilla de la Cerda (1952 -1955), Manuel Torres López (1955-1956), Juan Muñoz

⁵³⁵ BOE, n°91, le 31 mars 1952, p. 1439

Fontán (1956-1961), Jesús Suevos Fernández (1961-1962) et José María García Escudero (1962-1967), qui avait déjà dirigé la DGCT entre 1951 et 1952. Parmi ces directeurs, deux sont d'origine phalangiste, mais avec une nette sensibilité catholique : Manuel Torres López, qui ne restera qu'une année à la tête de la DGCT, car il est considéré trop permissif vis-à-vis de la censure morale⁵³⁶, et sera ainsi remplacé par José Muñoz Fontan, membre de l'Opus Dei ; et le phalangiste Jesús Suevos Fernández, qui s'est accommodé au national-catholicisme.

Le rang des censeurs connaît quant à lui un important renouvellement, car seuls neuf membres de la JSOC ont été reconduits dans le nouvel organe de censure et de classification cinématographique du régime. Il s'agit de Manuel Casanova, Francisco Fernández y González, Antonio Garau Planas, José María García Escudero, Pedro Mourlane Michelena, Francisco Ortiz Muñoz, Jesús Suevos Fernández, Manuel Torres López et Manuel Zabala. Ainsi, seuls deux membres d'obédience phalangiste ont été renouvelés (Casanova et Mourlane). Les autres membres se distinguent par leur ultra-catholicisme ou leur nette sensibilité catholique.

En effet, entre 1951 et 1962, les commissions de censure sont dominées par les factions catholiques. Cette situation est révélatrice du basculement des forces politiques au sein de l'appareil d'État franquiste au début des années cinquante, où les catholiques sont activement associés au pouvoir. Cette interpénétration de l'État franquiste et de l'Église trouve son expression maximale dans le concordat de 1953, qui définit le statut de l'Église dans l'État, et précise leurs droits et leurs obligations réciproques. L'État franquiste et l'Église catholique nouent ainsi des relations sur les plans idéologiques, politiques et institutionnels. Dans cette perspective, l'intégriste catholique Arias Salgado se retrouve à la tête de la politique culturelle du régime à partir de 1951, en tant que nouveau ministre de l'Information et du Tourisme.

La composition de la JCCP est ainsi dominée par les catholiques (Volume 2, Figure 15, p. 814). Pas moins de treize membres se caractérisent par leur défense acharnée de la morale catholique dans la censure des films nationaux : Joaquín Argamasilla de la Cerda, José María García Escudero, Nicolas González Ruiz, Juan Muñoz Fontán, José Luis Navasqües ou encore Manuel Andrés Zabala. La domination des catholiques se trouve renforcée par la présence d'Antonio Garau Planas (en tant que lecteur), Antonio García del Figar, Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Villares et Alfredo Timermans Díaz.

⁵³⁶ Vandaele, *Op. Cit*, 2015, p. 52

On observe la permanence d'un petit noyau de phalangistes qui, pour la plupart, siègent au sein des commissions de classification. Il s'agit de José María Alonso Pesquera, Manuel Casanova Carreras, José Antonio Gimenez-Arnau y de Gran, Gaspar Gómez de la Serna, Pedro Murlane Michelena et Ramón Serrano Gúzman. Cette exclusion des phalangistes – à l'exception de Pedro Murlane Michelena – de la section de censure est révélatrice de leur éloignement progressif de l'appareil d'État franquiste ainsi que de leur confiscation des rôles clés liés à l'éducation et au contrôle de l'information. La commission de classification de la JCCP se contente en effet de rendre un jugement qualitatif et technique sur les films. À ce stade, elle n'agit plus sur les contenus cinématographiques et l'influence phalangiste sur la nature idéologique de la production cinématographique se trouve ainsi extrêmement réduite.

Ainsi, on observe la présence d'hommes ayant nourri de fortes sympathies phalangistes par le passé, mais qui semblent s'être accommodés au national-catholicisme au début des années cinquante. En d'autres termes, au cours des débats au sein des commissions, ils montrent autant d'intérêt à la représentation de la patrie qu'à celle de la religion et de la morale catholique. Ils ont ainsi tendance à suivre, pour la plupart, les décisions des principaux membres catholiques. On trouve des hommes tels que Mariano Daranas, intellectuel qui fut proche du fondateur de la phalange, l'ancien dictateur Primo de Rivera. Dans les années cinquante, Daranas juge essentiellement les films sur des critères moraux, même s'il se risque à des commentaires d'ordre esthétique qui le ramènent à ses considérations phalangistes. Francisco Fernández y González, malgré son obédience phalangiste, se convertit en bon élève du national-catholicisme. Il se montre assez réactionnaire dans sa pratique censoriale et adopte une posture plus catholique que phalangiste. Patricio González de Canales, fidèle aux vieux principes de la Phalange se trouve souvent en désaccord avec l'orientation officielle des FET y de las JONS. Il s'accommode donc assez rapidement au système national-catholique. Il rejoint ainsi la commission catholique dirigée par Jesús Suevos Fernández entre 1961 et 1962. Ce dernier, conseiller national des FET y de las JONS jusqu'en 1958 est en effet un homme profondément religieux qui va faire siens les principes du national-catholicisme. Manuel Torres López, membre important des FET y de las JONS durant la *posguerra* porte un intérêt suffisamment important à la morale catholique pour que l'ultra-catholique Arias Salgado le nomme directeur de la DGCT en 1955. Malgré son ralliement aux idéaux national-catholiques, il sera rapidement démis de ses fonctions, car considéré trop permissif vis-à-vis de la censure morale. On compte enfin deux autres membres ayant embrassé la cause national-catholique : Vicente Salgado, représentant du ministère de l'Industrie et Vicente

Guillo Garcia, représentant des activités cinématographiques privées, désigné par le SNE. Dans leurs commentaires, les deux hommes témoignent d'un intérêt identique pour les caractéristiques patriotiques et catholiques des films qu'ils examinent.

Enfin, on observe la présence d'un groupe d'individus dont il est difficile de déterminer l'appartenance idéologique, en raison des trop rares informations que j'ai pu récolter à leurs égards, malgré le croisement de diverses sources. L'analyse de leur discours censorial révèle néanmoins un intérêt marqué pour la technique et la qualité artistique des œuvres qu'ils examinent, et une certaine indifférence pour le caractère moral et politique des productions nationales. Ils appartiennent pour la plupart à la section de classification des films et semblent ainsi avoir été recrutés plutôt pour leur culture cinématographique et leur expertise technique. Il s'agit de Guillermo Calderón Bárcena, Rafael de Casenave, Ramón Pedro Martín López, Eduardo Moya López, Alberto Reig Gozalbes et Antonio Reus Cid.

1.2 – Les censeurs : de simples rouages de la mécanique censoriale ?

En 1994, Hans-Jörg Neuschäfer, dans son important travail sur la dialectique censoriale franquiste, entérine une représentation particulière des acteurs de la répression culturelle. Les censeurs – qu'ils soient littéraires, théâtraux ou cinématographiques – ne seraient que les « simples rouages d'une mécanique de contrôle » pensée depuis les sommets de l'État, qui se déploierait de façon systémique par leur intermédiaire. Il affirme ainsi que le censeur franquiste :

« n'était pas un homme puissant et, en général, son labeur ne constituait ni sa profession principale ni [son travail] le plus prestigieux. Au contraire : les censeurs avaient l'habitude de s'appliquer à cette tâche de façon secondaire ; il s'agissait d'un « pluri emploi » caractéristique de l'Espagne d'alors, qui n'était même pas payé généreusement⁵³⁷ »

Cette image, qui a la dent dure, a contribué à imposer un certain structuralisme dans l'étude du processus censorial en Espagne. Cette approche tend à ignorer l'agentivité des acteurs répressifs en les cantonnant à un rôle de simples exécutants et en faisant de la censure une tâche secondaire et une action pratiquée de façon univoque. L'affirmation de Neuschäfer est pourtant contestable sur différents points lorsqu'on s'intéresse de plus près au profil professionnel des différents individus qui composent les commissions de censure et de classification.

⁵³⁷ “El censor no era un hombre poderoso y, por lo general, tampoco ejercía su labor como profesión principal ni mucho menos prestigiosa. Al contrario : los censores solían dedicarse a dicha tarea de forma secundaria; era un “pluriempleo” típico de la España de entonces que ni siquiera se pagaba con generosidad” dans NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 51

1.2.1 - Le profil professionnel des membres des commissions censoriales

La notion de « pluri-emploi » mentionnée par Neuschäffer est exacte. L'action censoriale ne constitue pas une profession en soi. Ce labeur vient s'ajouter aux attributions de certains fonctionnaires ou bien constitue une activité annexe pour les individus n'exerçant pas au sein de l'administration publique. Sur les cinquante-cinq individus ayant pratiqué la censure cinématographique entre 1946 et 1962, il a été possible – pour cinquante d'entre eux - d'identifier la profession qu'ils ont exercée durant leur mandat censorial (Figure 10).

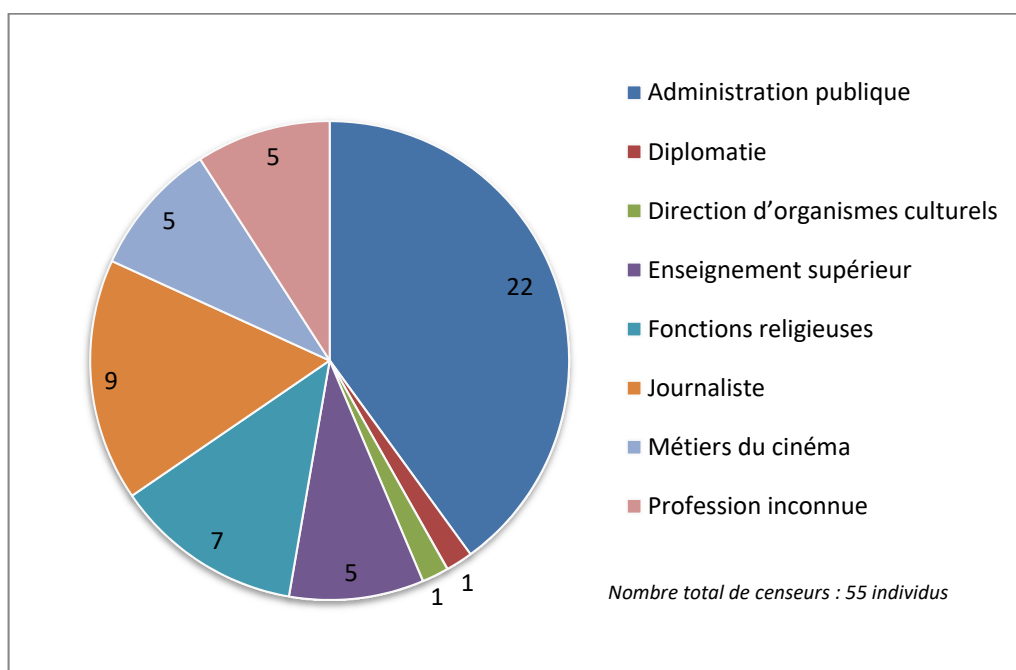


Figure 10: Fonctions occupées par les censeurs de la JSOC et la JCCP durant leur mandat entre 1946 et 1962 (%)

Près du tiers d'entre eux (22 individus) travaillent au sein l'administration publique, dans des ministères en lien avec l'activité censoriale : les ministères du Commerce et de l'Industrie, de l'Éducation nationale ainsi que de l'Information et du Tourisme. Si l'on observe dans le détail le statut de ces fonctionnaires, on constate que pour une majorité d'entre eux, il s'agit de cadres de l'administration voire de haut-fonctionnaires, notamment les différents directeur et secrétaire généraux qui se succèdent, ainsi que l'ensemble des directeurs de service chargés d'assister à ces réunions afin d'examiner les films : le directeur général des douanes, le directeur du SNE, le président de la Sous-commission Régulatrice de la Cinématographie (SRC), le directeur du NO-DO (les actualités cinématographiques franquistes) ou encore le directeur du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC). Différents ministères mandatent également des représentants afin

qu'ils interviennent sur les contenus cinématographiques. S'il est plus difficile d'obtenir des informations sur ces membres qui sont rarement nommés explicitement, les informations réunies permettent d'esquisser leur profil professionnel : il s'agit de techniciens d'État ou bien de chefs de section travaillant au sein de différents départements ministériels. On compte même un diplomate, José María Alfaro Polanco qui siège à la JSOC entre 1947 et 1948. Ces membres issus des fonctions administratives se distinguent donc par leur profil social élevé. Contrairement à ce qu'affirme Neuschäffer, il ne s'agit pas de petits fonctionnaires sans pouvoir, mais bien de cadres importants de l'administration franquiste, habitués à gérer des services voire des départements entiers et à ce que leurs décisions soient suivies d'effets.

On compte également la présence d'un autre corps de fonctionnaires au sein des commissions censoriales : ceux appartenant à l'enseignement supérieur. Quelques membres enseignent à l'université⁵³⁸ ou au sein d'instituts professionnels, en ingénierie par exemple⁵³⁹ ou en journalisme⁵⁴⁰. La présence de journalistes au sein de ces commissions est d'ailleurs significative. Neuf censeurs travaillent au sein de revues, d'hebdomadaires ou de quotidiens franquistes. Il faut noter qu'une majorité d'entre eux occupent des fonctions de direction au sein de ces publications, en tant que directeurs, sous-directeurs ou rédacteurs-en-chef. Certains d'entre eux ont été distingués par le régime pour leur traitement de l'information, à l'aide de divers prix journalistiques⁵⁴¹. Ils interviennent dans de nombreuses revues culturelles franquistes ou bien livrent leurs critiques cinématographiques et théâtrales à la radio et dans des journaux nationaux tels que *ABC*, *Primer Plano*, *El Debate* ou *Ya*⁵⁴². On compte également parmi ces membres un certain nombre d'hommes de lettres et d'écrivains, dramaturges ou poètes, qui, eux aussi, ont été officiellement décorés par le régime⁵⁴³. Manuel

⁵³⁸ Manuel Torres López est professeur de droit à l'Université de Madrid dès 1942.

⁵³⁹ Fermín del Amo est enseignant en sciences politiques à l'école d'ingénieurs industriels de Madrid dès 1945.

⁵⁴⁰ Nicolas González Ruiz dirige l'école officielle de journalisme de l'Église espagnole dès 1939 et Patricio González de Canales est professeur à l'école officielle de journalisme à partir de 1957.

⁵⁴¹ Par exemple, José María Alfaro Polanco obtient le prix de journalisme « Mariano Cavia » en 1972 ainsi que le prix « Rodríguez SantaMaría » de l'Association nationale de la Presse, Pedro Mourlane Michelena reçoit le prix « Luca de Tena », Xavier de Echarrí reçoit le prix du journalisme « Pedro Antonio de Alarcón » en 1935 et en 1946 le prix national du journalisme « Francisco Franco ».

⁵⁴² Gabriel García Espina est critique de théâtre pour *Radio Madrid* entre 1943 et 1944 puis au sein des revues *Informaciones* (1945-1946) et *El Alcázar*, puis critique de cinéma pour *ABC* entre 1961 et 1964. En 1971, il reçoit le prix national de théâtre pour les critiques qu'il a écrit tout au long de sa carrière au sein de la *Hoja del Lunes*. Gumersindo Montes Agudo ou encore Bartolomé Mostaza Rodríguez livrent de nombreuses critiques théâtrales et littéraires au cours de leur carrière journalistique. Il faut également compter la critique cinématographique catholique dont les principaux représentants siègent aux commissions de censure : Mauricio de Begoña, Constancio de Aldeaseca et Antonio García del Figar.

⁵⁴³ Une demi-douzaine d'artistes siègent en tant que censeurs aux commissions de la JSOC et de la JCCP entre 1946 et 1962. Pedro Mourlane Michelena a ainsi reçu plusieurs prix littéraires pour son œuvre, José María Sánchez Silva a obtenu le prix Andersen en 1968 et Antonio Fragas Saavedra un prix littéraire en 1963 pour son roman *Cuesta Arriba*. Luis Domínguez de Igoa publie plusieurs romans dont *Iris con sus maridos* pour lequel il reçoit le second prix national de littérature en 1950. Concernant les dramaturges, Antonio Fragas Saavedra reçoit

Machado Ruiz constitue ainsi un exemple emblématique des artistes que le régime intègre à ses commissions censurales et des intellectuels qui collaborent à la politique artistique du régime.

Les commissions sont ainsi constituées d'individus intimement liés aux milieux culturels, leur assurant le partage commun d'une certaine culture artistique et académique. L'importance des journalistes au sein des commissions peut être comprise comme la volonté d'impliquer ces acteurs de la diffusion culturelle dans la promotion du cinéma national. Cela constitue également un moyen pour le régime d'étendre sa politique informative à d'autres médias, tels que le cinéma. Le septième art constitue en effet un enjeu de taille pour le pouvoir : au regard de l'exceptionnelle audience dont il jouit auprès des populations, le régime entend bien l'intégrer à son appareil propagandiste. Dans un souci d'efficacité, on constate d'ailleurs que l'administration franquiste recrute des spécialistes et des professionnels du monde cinématographique au sein des commissions censurales. On trouve également un petit groupe de censeurs travaillant en parallèle dans des métiers du cinéma au moment où ils siègent dans les commissions⁵⁴⁴. Scénaristes, directeurs de photographie, producteurs ou directeurs de studios, il semble difficile d'imaginer que ces acteurs du milieu cinématographique aient considéré leur travail de censure ou de classification comme une simple charge secondaire. Les décisions prises au sein des commissions ont en effet des conséquences directes sur leur secteur d'activité. Ces individus ont sans doute accepté cette charge dans le but d'agir sur certaines pratiques. Il semble donc difficile de maintenir l'affirmation de Neüschäffer selon laquelle les censeurs se contenteraient d'appliquer les directives du régime sans qu'ils tentent, à leur échelle, d'influencer la politique cinématographique du régime.

le prix national de théâtre en 1943 pour sa pièce intitulée *Cumbres y simas*. Manuel Machado Ruiz, poète et dramaturge, est l'auteur de nombreux recueils de poésie et de pièces de théâtre, dont certaines d'entre elles ont d'ailleurs été adaptées à plusieurs reprises au cinéma dans les années quarante et cinquante, telles que *La Lola se va a los puertos* ou encore *La duquesa de Benamejí*.

⁵⁴⁴ Rafael Casenave, représentant technique à la section de censure de la JCCP est directeur de photographie et producteur ; Santos Alcocer Badenas, José María Sánchez Silva et Domínguez Igoa ont déjà écrit des scénarios lorsqu'ils siègent aux commissions censurales. José Luís Navasqües, représentant du ministère de l'Industrie au sein de la JCCP, est producteur au sein de la maison de production Lais Cinematografica S.A. et directeur général des studios Chamartín ; Vicente Guíllo García, exploitant cinématographique emblématique de la période, représente les activités cinématographiques privées au sein de la JCCP. José María Alonso Pesquera est président du Groupe National des Coopératives cinématographiques (1949 -1968). On compte d'autres censeurs qui ont un lien avec le monde du septième art, mais ils n'exercent pas, au moment de leur mandat, un métier du cinéma. Les chiffres présentés dans cette démonstration ne les intègrent donc pas dans ce corps professionnel.

1.2.2 - Motivations censoriales : la faculté d'action des individus en question

Il est difficile de pouvoir identifier précisément les motivations individuelles ayant poussé chacun des membres de la JSOC et de la JCCP à intégrer les commissions de censure cinématographique. Neuschäffer estime que l'on peut évacuer la question pécuniaire : selon lui, la fonction censoriale n'est pas rémunératrice. Pourtant, le chercheur ne cite aucun chiffre permettant de justifier son affirmation. Une plongée au sein de la documentation de l'AGA vient contrebalancer ce discours. Je n'ai pu identifier qu'un unique dossier mentionnant le salaire de censeurs⁵⁴⁵. Éditées entre février et décembre 1950, les feuilles de paie du personnel censorial confirment que la quinzaine de censeurs qui siègent régulièrement aux séances de la JSOC sont rémunérés selon le nombre de sessions auxquelles ils assistent. Chacune d'entre elles leur rapporte 100 pesetas brut. En moyenne, les censeurs assistent à une vingtaine de séances par mois, ce qui leur permet de compléter leurs revenus de quelque 2000 pesetas mensuelles (salaire brut) supplémentaires.

Il existe cependant de véritables disparités salariales chez les censeurs, liées au rôle que ces différents acteurs peuvent occuper au sein du système de contrôle. Les salaires mentionnés précédemment sont ceux des censeurs siégeant régulièrement au sein de la JSOC, chargés d'examiner les films espagnols et étrangers. La moitié d'entre eux perçoivent déjà un salaire de la fonction publique et occupent des postes à responsabilités. Ces censeurs « fixes » ont le titre de chef d'administration de la fonction publique, classés en première catégorie⁵⁴⁶, et gagnent en moyenne 14 000 pesetas par an⁵⁴⁷, soit 1 200 pesetas mensuelles. En d'autres termes, pour ce groupe d'individus, les assertions de Neuschäffer à propos de la faible rémunération des censeurs se révèlent fausses. Pour ces acteurs réguliers, leur action censoriale constitue en réalité un apport mensuel bien supérieur à ce que leur fonction au sein de l'administration ne peut les rétribuer.

Néanmoins, tous les individus composant le corps censorial ne disposent pas de la même rémunération. Les lecteurs de scénarios siègent beaucoup moins régulièrement au sein des commissions, c'est pourquoi ils ne sont pas mentionnés dans les fiches de salaires établis par la DGCT. Au cours de mes recherches, je ne suis parvenue à trouver qu'une seule évocation de leur rémunération, avant la mise en place de la JSOC. En 1943, Gabriel Arias

⁵⁴⁵ AGA, Cultura, (3) 49.1 21-1991, Correspondencia y acta de censura de películas (1950), "Nominas censores", février-décembre 1950

⁵⁴⁶ Il s'agit de David Jato Miranda, Fernando Galainena Herreros, Gabriel García Espina, Gustavo Navarro, Guillermo de Reyna Medina, Joaquín Soriano Rössset et Manuel Andrés Zabala.

⁵⁴⁷ La rémunération des chefs de départements et de services dépend de leur échelon au sein de la hiérarchie administrative. Les salaires sont indiqués au sein du *BOE* qui publie la liste actualisée du personnel administratif au fil des différents mouvements de personnels (cf par exemple le *BOE*, n°180, le 28 juin 1952, p. 2929-2932)

Salgado, secrétaire général du Vice-secrétariat d'Éducation populaire envoie une lettre au délégué national de la Propagande dans laquelle il nomme Bartolomé Mostaza Rodríguez lecteur de scénarios et de pièces de théâtre⁵⁴⁸. Pour cette tâche, il indique qu'il perçoit le salaire annuel de 7500 pesetas, soit 625 pesetas par mois. Le changement ministériel de 1945 a pu conduire à une modification des salaires, mais il est fort probable que la distinction des rôles entre lecteurs et censeurs se traduise par une disparité salariale puisque les lecteurs ne se cantonnent qu'à l'analyse d'œuvres nationales, contrairement aux censeurs qui se chargent également d'examiner des productions étrangères. La lecture des scénarios se révèle en effet peu rémunératrice : il s'agit plus que jamais d'une activité complémentaire, car elle ne permet pas à ces individus d'en vivre.

Pour Neuschäffer, cette faible rémunération constitue la preuve que le censeur franquiste ne serait qu'un élément secondaire du système de contrôle imposé par le régime. Mais, dans le cas des lecteurs, n'est-ce pas au contraire la preuve que d'autres intérêts motivent ces individus et les encouragent à collaborer au système répressif mis en place par le régime ? Qu'ils soient professionnels du cinéma, journalistes, écrivains, dramaturges, enseignants ou même religieux leur participation à l'effort censorial sans véritable contrepartie financière ne peut s'expliquer que par leur conviction de pouvoir agir et influencer directement sur l'orientation cinématographique du régime sur le plan idéologique, didactique, commercial ou encore artistique.

En outre, pour le groupe réduit des censeurs réguliers, appartenir à ces commissions apporte d'intéressantes compensations financières, qui se cumulent aux salaires déjà élevés de leurs fonctions à hautes responsabilités. Au regard de leur position au sein de la hiérarchie administrative et de leurs relations avec d'autres membres importants de l'appareil d'État, loin de jouer un rôle secondaire, ces derniers participent activement au déploiement de la « machine censoriale » et du système de contrôle cinématographique. L'hétérogénéité des profils professionnels et surtout des motivations des individus a ainsi de fortes répercussions sur les pratiques qui, durant tout le premier franquisme, ne sont encadrées par aucun texte officiel.

⁵⁴⁸ AGA, Cultura, (3)035.000 21/05368, lettre de Gabriel Arias Salgado au Délégué national de la Propagande, le 8 juin 1943

II – La pratique censoriale : dans les coulisses des commissions de censure et de classification franquistes

2.1 - Débats et délibérations : domination et influence au sein des commissions

Les commissions de censure cinématographique sont chargées d'examiner les films au cours d'une séance collective réunissant l'ensemble des censeurs nommés par le pouvoir (ou leur suppléant, le cas échéant). Après le visionnage d'une production espagnole, les membres exposent leur point de vue et le sort du film dépend des résultats obtenus par le vote à la majorité qui se tient en fin de séance. Restituer la nature des débats censoriaux est cependant extrêmement compliqué, car la seule trace qui perdure de ces délibérations réside dans les procès-verbaux rédigés à l'issue des sessions de censure et de classification. Très lacunaires, ils éclairent peu la véritable nature des conflits censoriaux qui ont lieu pour leur majorité à l'oral. Ils permettent tout de même de restituer quelques fragments de la parole censoriale et d'identifier le positionnement des membres lors des débats. Associés à une étude des relations interpersonnelles, ils permettent ainsi d'approcher le fonctionnement interne des commissions censoriales. L'analyse qui va suivre entend ainsi comprendre l'ensemble complexe des relations qui lient les individus de ce groupe, en identifiant les différents réseaux censoriaux qui le constitue.

2.1.1 – Relations interpersonnelles et ancienneté des censeurs au sein des commissions : les réseaux censoriaux

Les commissions de censure et de classification cinématographique voient se succéder plus d'une cinquantaine de membres au cours du premier franquisme. Néanmoins, leur importance et leur degré d'influence diffèrent fortement selon les individus qui la composent. On constate en effet l'existence d'un groupe de censeurs influents qui semble dominer les commissions et avoir accaparé les fonctions censoriales durant plus d'une quinzaine d'années. La permanence de ce même groupe d'individus témoigne de l'existence de fortes relations interpersonnelles, voire corporatistes, au sein des commissions. En 1946, un tiers des rangs de la JSOC accueillent ainsi des individus qui ont travaillé ensemble dès la *posguerra*, au sein de la délégation nationale de la Presse et de la Propagande, et plus particulièrement dans les rangs de la Commission Nationale de Censure Cinématographique (CNCC) (Volume 2, Figure 16, p. 815).

Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Machado Ruiz et Guillermo Reyna de Medina sont censeurs au sein de la CNCC de 1942 à 1945, et travaillent un an avec Manuel Torres López, le délégué national de Propagande entre 1942 et 1943 ainsi qu'Antonio Fraguas Saavedra, chef de la section de cinématographie et de théâtre, qui est lecteur pour la CNCC (1942-1943). À partir de 1943, les trois censeurs collaborent avec David Jato Miranda, le nouveau délégué national et Joaquín Argamasilla, le nouveau chef de section. Ils côtoient également Manuel Andrés Zabala, ainsi que deux autres lecteurs de scénarios, Gumersindo Agudo et Bartolomé Mostaza. Cette dizaine d'individus dispose ainsi d'une certaine expérience censoriale et est habituée à travailler conjointement, ce qui leur permet de s'imposer rapidement au sein de la JSOC et de se convertir en censeurs incontournables de la période.

On constate aussi que d'autres membres de la JSOC se connaissaient déjà avant de siéger conjointement. José María Alfaro Polanco et Santos Alcocer Bádenas ont milité ensemble durant la Guerre civile : en 1936, Alfaro Polanco intègre son futur collègue à la Junte Politique de la Phalange d'Arcos de la Frontera⁵⁴⁹. Xavier de Echarri et Pedro Mourlane sont également amis de longue date et entretiennent une correspondance qui porte essentiellement sur des questions religieuses⁵⁵⁰. D'autres censeurs cultivent des liens forts avec des personnalités importantes du régime, ce qui devait contribuer à leur assurer une certaine autorité au sein des commissions. Francisco Ortiz Muñoz est ainsi le frère de Luis Ortiz Muñoz, le sous-secrétaire d'Éducation populaire (1946-1951). Xavier de Echarri est également le frère de Miguel de Echarri, le secrétaire national du SNE. Ces liens familiaux avec de haut-responsables franquistes leur ont peut-être permis d'obtenir leur poste, mais cette hypothèse est difficilement vérifiable. Les procédures de nomination des censeurs demeurent effectivement obscures. Il est probable, comme partout au sortir de la Guerre civile, que l'ensemble des censeurs aient été recrutés sur les recommandations d'autorités franquistes, et donc selon leur capacité à mobiliser leurs réseaux et selon leur degré d'implication dans la construction du *Nuevo Estado*.

Lors du changement ministériel de 1952 et la création de la JCCP, on constate le maintien en exercice d'un certain nombre de censeurs. La moitié de la section de censure est ainsi composée de membres ayant travaillé ensemble au sein de la JSOC ou de la CNCC : Joaquín Argamasilla, Francisco Fernández y González, Antonio García del Figar, José María García Escudero, Francisco Ortiz Muñoz, Pedro Mourlane Michelena, Jesús Suevos

⁵⁴⁹ "Entrego un ínfimo de toda esta actuación en Arcos de la Frontera, a la junta Política del Partido, por mediación de José María Alfaro" (AGA, (09)009.001.002 52/13845, dossier d'épuration de Santos Alcocer Bádenas, "Historico politico y profesional", non daté)

⁵⁵⁰ GIRONELLA José María, *100 españoles y Dios*, 3^e ed., Barcelona, Ed. Nauta, 1969, p. 210

Fernández et Manuel Torres López. Dans la section de classification, fréquentée par vingt-deux membres différents entre 1952 et 1962, six anciens censeurs continuent de siéger dans cette nouvelle commission⁵⁵¹ : Joaquín Argamasilla, Manuel Casanova, Francisco Fernández y González, José María García Escudero, Jesús Suevos Fernández et Manuel Torres López. Enfin, l'ensemble des lecteurs de scénarios de la JCCP ont déjà œuvré conjointement au sein de la CNCC ou de la JSOC. Il s'agit de Francisco Fernández y González, Antonio Garau Planas et Manuel Andrés Zabala.

L'expérience de certains individus et leur ancienneté leur permet ainsi de se distinguer et de dominer les débats au sein des commissions. Il n'existe en effet aucune limite temporelle à la fonction de censeur, et ce n'est qu'à partir de 1962, sous la présidence de José María García Escudero que l'accaparement des fonctions de censure par les mêmes individus est progressivement mis en cause. Une note informative préparant la réorganisation des services de censure et de classification en 1962 conclut en la nécessité de limiter la durée d'exercice des membres de la JCCP :

« Le caractère temporaire des postes de membres de la Junta a été établi afin de la dynamiser et d'empêcher l'inévitable stagnation provoquée par la permanence de certains membres durant de longues périodes (plus de dix ans pour la majorité des membres composant la Junta) à une fonction aussi délicate que celle de la censure et la classification des films, et aussi pour assurer une meilleure collaboration, au sein de cette fonction, de l'ensemble des éléments sociaux liés au cinéma, afin de la populariser autant que possible⁵⁵² ».

Si on se réfère au nombre d'années durant lesquelles chacun des individus étudiés a été affilié à un service de censure ou de classification de 1942 à 1962, on avoisine une moyenne de 6,5 ans. Le calcul de cette moyenne ne permet pas néanmoins d'illustrer les permanences ou au contraire les passages éclairés de certains censeurs dans les commissions. Il est pourtant évident que l'ancienneté des censeurs joue sur leur degré d'influence au sein des commissions et dessine un premier réseau professionnel, composé d'individus ayant déjà travaillé ensemble.

⁵⁵¹ Dans ces chiffres, les individus siégeant à la fois aux sections de censure et de classification de la JCCP ont été pris en compte.

⁵⁵² “Se ha establecido en fin la temporalidad de los cargos de Vocales de la Junta, como medida de vitalización que impida el anquilosamiento provocado casi inevitablemente por la permanencia durante largos periodos de tiempo (más de 10 años en la mayoría de los componentes de la junta) en una función tan delicada como es la censura y la clasificación de películas, y también para asegurar una colaboración mayor en dicha función de todos los elementos sociales relacionados con el cine, popularizándola así en cuanto sea posible. También esta medida ha sido objeto de peticiones por los particulares y se puede asegurar que sería muy bien acogida”, AGA, Cultura, (3)035.000 caja 69630 TOP. 23/37.404, Ministerio de Información, Gabinete Técnico, Carpeta 53/64, Proyecto de disposiciones, Decreto de reorganización de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, “Nota informativa sobre el proyecto de decreto reorganizando la Junta de Clasificación y Censura”, 1962

On peut également établir un certain nombre de connexions entre les membres des deux commissions censurales de la période, la JSOC (1946-1952) et la JCCP (1952-1962). On constate en effet que Antonio Fraguas Saavedra (lecteur pour la JSOC entre 1946 et 1947) et Patricio González de Canales (censeur pour la JCCP entre 1957 et 1961) sont amis dès les années quarante. Patricio González de Canales adresse une lettre à son « ami » en avril 1945, afin de le féliciter pour sa nouvelle nomination en tant que secrétaire national de la cinématographie et du théâtre au sein de la Délégation Nationale de la Presse et de la Propagande⁵⁵³. Des censeurs siégeant dans ces deux commissions sont également liés par des intérêts communs : José María Alonso-Pesquera, vice-président de la JCCP de 1952 à 1956 et producteur au sein de l'entreprise CICE, produit le film d'un ancien censeur, José María Elorrieta, intitulé *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962). Ces exemples de relations interpersonnelles entre les deux commissions censurales successives sont révélateurs des liens étroits qui peuvent unir certains de leurs membres, attestant de l'existence d'un cercle d'individus fonctionnant en vase clos.

La durée d'exercice des membres et les relations interpersonnelles qui les lient ne sont pas les seuls éléments permettant d'estimer leur influence et de mettre en lumière d'éventuelles alliances dans les commissions. Les témoignages d'anciens censeurs permettent d'éclairer le fonctionnement interne des commissions et de révéler l'existence de luttes d'influence.

2.1.2 – Autorité et position hiérarchique : le degré d'influence des censeurs dans les commissions

José María García Escudero, dans son journal qu'il rédige au cours de son second mandat en tant que directeur de la DGCT (1962-1967), nous livre quelques informations éparses sur la prédominance de certains censeurs⁵⁵⁴. En janvier 1963, il évoque le « manque

⁵⁵³ AGA, Cultura, (03)035.000 21/05367, « Antonio Fraguas Saavedra », lettre de P. G. de Canales à A. Saavedra Fraguas, le 18 avril 1945

⁵⁵⁴ GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978. Cette source doit tout de même être envisagée avec un certain recul, puisque c'est l'auteur lui-même qui décide de publier ce journal de bord en 1978. Au-delà du caractère hautement subjectif du document, qui s'inscrit dans la catégorie des écrits du fort privé, sa publication par José María García Escudero interroge. Destiné à justifier la politique d'ouverture qu'il mène entre 1962 et 1967 à la tête de la DGCT (le titre de l'ouvrage se suffit à lui-même : « *La première ouverture. Journal d'un directeur général. La longue bataille de la censure au cinéma et au théâtre* »), il est légitime d'accueillir avec circonspection cet ouvrage. Les tentations de réécriture et d'omissions volontaires – ou involontaires – sont certainement légion, ce qui en fait plutôt un manifeste sur l'œuvre politique de l'auteur qu'une source de première main. Il est nécessaire de recouper les informations qu'il divulgue dans son journal avec la documentation administrative de la période, afin de déceler les moments où son discours est altéré par la mémoire subjective et individuelle de cet acteur de premier plan.

de personnalité des censeurs » en expliquant que ces derniers ont tendance à s'en remettre aux décisions du secrétaire de la JCCP ou bien au représentant ecclésiastique. J. M. García Escudero est le seul témoin à évoquer la subordination du personnel censeur aux décisions du secrétaire de la JCCP. Son constat ne semble néanmoins pas incohérent puisque le secrétaire est en réalité le principal responsable de l'organisation censoriale. Le directeur et le secrétaire général de la DGCT sont certes chargés de présider les séances, mais il est fort probable que la charge de leurs attributions ne leur permette pas de gérer pleinement le fonctionnement de l'organe censorial et qu'ils l'aient délégué. J. M. García Escudero rappelle d'ailleurs un peu plus tôt dans son journal le pouvoir parfois fantasmé qu'on prête au directeur général sur les commissions :

« Les distributeurs ne se sont toujours pas habitués au fait que je ne suis pas le grand vizir qui ordonne et dirige tout. Et que, si je siège à la Junta, c'est au même titre que tous les autres : avec une voix et un vote. Et qu'il m'arrive – et même fréquemment – d'en sortir abattu. Mais je doute fort que je puisse mettre ça un jour dans la tête de ceux qui me rendent visite⁵⁵⁵ »

Quant à la domination des représentants catholiques au sein des commissions, José María García Escudero explique en effet être confronté à « des jugements surprenants [de la part de censeurs] tels que : 'Personnellement j'approuve [le film], mais, conformément à la morale catholique, je l'interdis'⁵⁵⁶ ». Le censeur religieux dispose en effet d'une position privilégiée au sein des commissions, puisque, dès 1946, le régime lui octroie un droit de veto pour tout ce qui touche aux questions morales des films, témoignant de l'orientation progressive du régime vers le national-catholicisme⁵⁵⁷. Le positionnement des censeurs décrit par J. M. García Escudero est récurrent lorsqu'on consulte la documentation censoriale. Des lecteurs de la JSOC tels que Santos Alcocer Bádenas ou Fermín del Amo s'en remettent ainsi très régulièrement au jugement du censeur ecclésiastique avant d'autoriser le tournage de films. Le 26 juin 1950, Fermín del Amo propose ainsi de présenter le scénario de *La gran ofrenda* à l'assesseur religieux en affirmant se « soumettre de façon inconditionnelle⁵⁵⁸ » à

⁵⁵⁵ “Todavía no se han acostumbrado los distribuidores a que yo no soy el gran visir que ordena y manda. Y que si voy a la Junta, es como uno más: con una voz y voto. Y que puedo salir, y a menudo salgo, derrotado. Dudo mucho de que pueda meter esto en la cabeza de los que me visitan », dans GARCÍA ESCUDERO José María, *Op. Cit.*, 1978, p. 40, note du 17 septembre 1962

⁵⁵⁶ “Falta de personalidad. Lo corriente es la remisión de los censores a lo que decidan el secretario de la Junta o el vocal eclesiástico. A veces aparecen juicios tan sorprendentes como el siguiente: “Personalmente apruebo, pero conforme a la moral católica, no”, dans GARCÍA ESCUDERO José María, *Op. Cit.*, 1978, p. 55, note du 19 janvier 1963

⁵⁵⁷ GUBERN Román (1934-) (Auteur), *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 98

⁵⁵⁸ “Proponemos pase a informe del Sr. Asesor Religioso a cuyo juicio nos sometemos incondicionalmente, pero sin que esto suponga entrar en terreno que nos corresponda haremos las siguientes observaciones”, cité dans AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1991, p. 835

son jugement. Même des personnalités importantes et influentes du régime, telles que David Jato Miranda, subordonnent certains de leurs avis à celui du censeur religieux. En juin 1950, lors de l'examen du film *De mujer a mujer*, son procès-verbal nous révèle qu'il accepte certaines modifications d'ordre moral, « afin de satisfaire le Père⁵⁵⁹ ». Les exemples témoignant de la prédominance du jugement religieux dans les débats sont donc légion. La domination catholique dans les commissions, surtout durant les années cinquante, n'exclut pas cependant les conflits. Des censeurs et des classificateurs, nous le verrons, se sont opposés malgré tout aux représentants ultra-catholiques.

On constate cependant que même les censeurs religieux subordonnent parfois leurs décisions à celles d'autres autorités. Lors de son examen du scénario de *Balarrasa* le 7 mai 1950, le révérend père Mauricio de Begoña n'oppose aucune objection d'ordre politique au récit, mais il se demande tout de même si « les premières scènes présentant des légionnaires ne devraient pas être visionnées par une quelconque autorité militaire⁵⁶⁰ ». On constate en effet que lorsque des lecteurs ou des censeurs ont des doutes sur la validité de certains contenus politiques, ils se réfèrent à l'autorité militaire ou au représentant du ministère de l'Intérieur pour évaluer certaines scènes. En d'autres termes, les décisions de certains censeurs prédominent sur les autres en raison de leur fonction représentative au sein des commissions. Cela leur octroie un pouvoir de jugement supérieur aux autres membres, lié à leur intérêt à défendre convenablement l'institution à laquelle ils appartiennent.

Il arrive néanmoins que certains censeurs, par leur position hiérarchique et leur importance au sein du régime, parviennent à dominer les débats au détriment même des autorités institutionnelles. Mariano Daranas reconnaît par exemple la supériorité du jugement de Pedro Mourlane Michelena en matière politique, alors même qu'il représente officiellement le ministère de l'Intérieur au sein de la JCCP. Lors de la classification du film historique *Amaya* le 29 juillet 1952, il s'exprime de la façon suivante :

« Quant à l'aspect politique du Pays-Basque, la question générale, débattue par un collègue d'une compétence aussi particulière que celle de don Pedro Mourlane, peut être considérée comme une meilleure expertise que la mienne⁵⁶¹ »

⁵⁵⁹ "INFORME : Sobre alguna parrafada para satisfacer al Padre", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03382, "De mujer a mujer", compte rendu de la commission de classification, le 27 juin 1950

⁵⁶⁰ "No obstante, encontraba objeciones de tipo político, haciendo la observación de que "Las primeras escenas de los legionarios quizá deban ser supervisadas por alguna autoridad militar", dans AÑOVER DIAZ Rosa, *Op. Cit.*, 1992, p. 174

⁵⁶¹ « En cuanto a su aspecto político en el país vascos, el asunto general, acordado por un compañero de tan particular competencia como don Pedro Mourlane puede tomar criterio mejor que yo. », AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04719, "Amaya", compte rendu de classification du 29 juillet 1952

Alors que Mariano Daranas est censé incarner l'autorité compétente en matière de jugement politique, il s'efface suite à l'intervention de Pedro Murlane, homme important du franquisme. Cette réaction est assez caractéristique de la répartition des forces et des influences au sein des commissions : même nommés officiellement par l'institution qu'ils incarnent, les décisions de ces simples représentants ont moins de force que celles émanant de personnages centraux du régime. Joren Vandaele a ainsi identifié la présence dans les commissions de différents réseaux d'individus qui se distinguent par leur position au sein des structures politiques du régime et de leur implication au sein du *Movimiento*. Il mentionne un premier groupe occupant une position politique centrale dans le *Nuevo Estado* et qui, par conséquent, influe fortement sur les prises de décisions censurales : José María García Escudero, Gabriel García Espina, David Jato Miranda, Francisco Ortiz Muñoz, José María Sánchez Silva, Jesús Suevos Fernandez et Manuel Torres López. Il identifie un deuxième groupe de censeurs, qui, au regard de leur relative importance politique, s'impose, dans une moindre mesure, dans les débats : Constancio de Aldeaseca, José María Alonso-Pesquera, Mauricio de Begoña, Luis Domínguez de Igoa, Xavier Echarri de Gamundi, Antonio Fraguas Saavedra, Fernando de Galainena, Antonio Garau Planas, Antonio García del Figar, Patricio González de Canales, Nicolás González Ruiz, Alfredo Timermans Díaz, Manuel Villares et Manuel Andrés Zabala⁵⁶². Il réunit enfin dans un troisième groupe le reste des individus siégeant au sein des commissions qui se contentent, la plupart du temps, de se rallier à l'opinion dominante des commissions.

Afin d'identifier la répartition des personnalités dominantes au sein des commissions, je me suis employée à indiquer leur degré d'influence. Il a été calculé à partir des différents facteurs permettant aux individus d'acquérir une certaine autorité et prééminence au sein des groupes : leur rôle de représentant institutionnel, leur ancienneté au sein des services de censure et enfin, leur importance politique au sein du régime. Chacun de ces éléments a fait l'objet d'une notation :

- leur rôle de représentant institutionnel : représentant de ministères ou d'organismes privés (1), représentant politique ou militaire (2), représentant religieux (3) ou secrétaire des commissions (3) ;
- leur ancienneté au sein des services de censure : un à cinq ans (1), six à dix ans (2), onze à vingt ans (3) ;

⁵⁶² VANDAELE Joren, *Op. Cit.*, 2015, p. 62

- leur importance politique au sein du régime : personnage secondaire (1), relativement central (2) ou très central (3)

Le degré d'influence est alors obtenu grâce à la moyenne des différentes catégories présentées ci-dessus. Il a été reporté sur la Figure 16 (Volume 2, p. 815) sous forme d'étoiles (*) et sous forme de notation auprès de chaque biographie individuelle des censeurs présentée en annexe⁵⁶³. Les censeurs les plus influents de la période sont donc : Santos Alcocer Bádenas (secrétaire de la JSOC de 1946 à 1951), Antonio Fraguas Saavedra, Gabriel García Espina, David Jato Miranda, Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Torres López et Manuel Zabala. On compte également l'ensemble des censeurs religieux : Constancio de Aldeaseca, Mauricio de Begoña, Antonio Garau Planas Antonio García del Figar et Manuel Villares, qui jouent un rôle décisif dans le processus décisionnel. Le degré d'influence des individus dans les commissions oriente évidemment les débats, mais n'exclut pas pour autant l'existence de conflits ou de positionnements opposés. Une étude détaillée et individuelle des discours censoriaux met en effet en évidence la coexistence de différents imaginaires de l'interdit cinématographique qui peut donner lieu à de fortes oppositions entre les membres.

2.2 - Imaginaires, tabous et interdits idéologiques du monde censorial

Les lignes de démarcation entre certains discours censoriaux sont parfois poreuses et il semble, en apparence, que la majorité des censeurs partagent un imaginaire commun de l'interdit. Néanmoins, l'étude des discours censoriaux de l'ensemble des membres permet de dévoiler les obsessions et les tabous de certains membres, de révéler la variété des seuils de tolérance au sein de mêmes groupes idéologiques et de distinguer ainsi certaines pratiques et usages censoriaux les uns des autres. En d'autres termes, une analyse individuelle du discours des censeurs permet de renouveler l'approche du phénomène censorial qui, jusqu'à présent, n'a été pensé que de façon systémique. L'étude des commentaires censoriaux vise ainsi à questionner l'existence non pas d'un imaginaire collectif, mais bien *des* imaginaires réceptifs qui se complètent, s'affrontent ou s'unissent lors de l'examen des films nationaux.

⁵⁶³ Volume 2, Annexe, « Liste du personnel censorial », p. 78

2.2.1 – Appréhender l’imaginaire censorial : sources et méthode

L’analyse du discours censorial de chacun des individus siégeant aux commissions de censure a été réalisée selon deux méthodes. En ce qui concerne les censeurs qui ont œuvré entre 1946 et 1952 au sein de la JSOC, leurs commentaires ont été collectés au sein de l’imposant travail réalisé par Rosa Añover Diaz. L’historienne a en effet étudié plus de 200 rapports de censure de films espagnols produits entre 1939 et 1951. Elle s’emploie à citer régulièrement de longs extraits de leurs commentaires. La richesse de son étude et la possibilité de rechercher les censeurs de façons nominative au sein de son travail (qui a été numérisé), m’a ainsi permis de disposer d’une quantité importante de commentaires censoriaux, tout en me faisant gagner un temps précieux. Il faut effectivement préciser qu’il demeure impossible de photographier des documents au sein de l’AGA et que les délais pour obtenir leur numérisation – payante – sont particulièrement longs (plus d’un an). En raison de ces contraintes temporelles et financières, j’ai ainsi fait le choix de me centrer sur cette source indirecte plutôt que de m’astreindre à la retranscription manuelle d’une série de dossiers de censure de la JSOC. Concernant les individus travaillant au sein de la JCCP entre 1952 et 1962, aucun travail aussi descriptif que celui de Rosa Añover n’a été réalisé. Il a été nécessaire cette fois de m’immerger dans les dossiers de censure franquiste. Une dizaine de dossiers par année ont ainsi été retranscrits dans leur intégralité, afin de disposer d’un échantillon de commentaires relativement étendu pour chacun des censeurs de la JCCP.

L’ensemble de ces discours a ensuite été soumis à une analyse thématique menée grâce à l’outil NVivo. Chacun des commentaires rédigés par les agents a ainsi été classé en fonction des thématiques qu’ils soulevaient, décliné selon les catégories suivantes :

1. Mœurs et morale

- Morale sexuelle malmenée : union hors mariage, adultère, homosexualité, scènes sensuelles, allusions érotiques, nudité, baisers, etc.
- Crimes, délits, violence et délinquance
- Fins de récit jugées immorales : le message moral du film n’est pas clair, les personnages ne sont pas sanctionnés ou châtiés à l’issue du film.

2. Religion catholique et ses représentants

- la représentation des membres du clergé et de l’institution catholique
- l’utilisation des symboles religieux

- la représentation de la foi (chasse aux croyances et aux superstitions populaires ancrées dans le folklore local, acte de dévotion catholique jugé inconvenant, etc.)
3. Politique et patriotisme
 - Représentation de la nation espagnole
 - Représentation des détenteurs de l'autorité (maire, politicien, rois et reines, corps policier et militaire)
 - Représentation de certains épisodes historiques
 - Evocation de la Guerre civile
 - Traitement de l'idéologie et de la politique communiste
 4. Intérêt pour les caractéristiques technique des films
 - Photographie
 - Mouvements de caméra
 - Décors et costumes
 - Mouvements de masse et usage de figurants
 5. Intérêt pour les caractéristiques artistiques et narratives des films
 - Cohérence et intérêt du scénario
 - Valeur cinématographique du récit
 - Qualités des dialogues
 - Qualité de l'interprétation

De cette façon, il a donc été possible de déterminer les principaux centres d'intérêt des censeurs et d'appréhender pour chacun d'entre eux leur imaginaire de l'interdit cinématographique⁵⁶⁴. Il faut néanmoins préciser que certains individus ont laissé peu de commentaires au sein des procès-verbaux des commissions et que pour sept d'entre eux, il est impossible d'évaluer leur pratique censoriale⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Un résumé synthétique de leur pratique censoriale est indiqué à la fin de leur fiche biographique en annexe, Volume 2, « Liste du personnel censeur, p. 78

⁵⁶⁵ Il s'agit de José María Alfaro Polanco, Guillermo Calderon Barcena, Gabriel García de Espina, José Antonio GiménezArнау, Manuel Machado Ruiz, José Luis Navasqües et Jesús Suevos Fenandez.

2.2.2 – L’interdit cinématographique dans les factions catholiques

L’Église catholique a nourri une profonde méfiance à l’égard du cinéma dès son apparition. En 1936, la papauté enjoint les différentes églises à s’emparer du contrôle cinématographique à travers son célèbre *Vigilanti cura*. Dans ce texte, elle encourage les religieux de chaque pays à créer une « officine nationale permanente de révision » cinématographique, dans laquelle les autorités ecclésiastiques classeraient les films diffusés sur leur territoire en fonction de leur moralité. En Espagne franquiste, entre 1939 et 1946, il existe peu d’oppositions et de frictions entre la censure étatique franquiste et la censure ecclésiastique *extra muros*, pratiquée par des associations religieuses. Cela s’explique sans doute par l’orientation catholique adoptée par la commission censureuse de l’époque (la CNCC), dominée par Francisco Ortiz Muñoz. En effet, dans une conférence qu’il consacre aux normes censureuses auprès du cercle culturel phalangiste *Nosotros* en 1946, il affirme avoir « appliqué les principes de la morale catholique au problème de la censure cinématographique⁵⁶⁶ ». Dans ce court exposé des critères censureux qui, selon lui, codifient implicitement la pratique censureuse de la CNCC, il décrit le répertoire des représentations cinématographiques qui doivent être proscrites. Il s’inspire clairement du célèbre code Hays publié outre-Atlantique. Composé de plus d’une quarantaine d’articles, le code qu’il présente publiquement jette ainsi l’anathème sur de nombreuses images, symboles et actions.

Il consacre une première partie au traitement des crimes et des délits réservés à l’écran. Les scènes d’assassinat ou de meurtre, si elles ne peuvent être interdites en raison des nombreux récits reposant sur leur exécution, doivent être réduites à leur plus simple expression, en minimisant la représentation de la violence à l’écran. Le duel n’est autorisé que dans des films se déroulant dans des époques passées et ne doit jamais être présenté « comme une façon digne » de défendre son honneur (art. 7). Les scènes d’ivresse ne doivent pas être présentées de façon frivole et légère (art. 9). Les « actes privant ou abrégeant la vie », comme l’avortement, le suicide ou l’euthanasie sont interdits (art. 10). Vols, crimes passionnels, trafics et autres délits doivent être évoqués avec parcimonie. Tout épisode de violence est âprement condamné afin qu’aucun de ces éléments ne fascine les spectateurs.

La morale sexuelle occupe une place de choix dans les craintes censureuses de Francisco Ortiz Muñoz et des ultra-catholiques. Dans la deuxième partie de son règlement, il explique que les « relations illicites » - autrement dit l’adultère et les relations avant mariage –

⁵⁶⁶ “la aplicación de los principios de la moral católica al problema de la censura cinematográfica”, Ortiz Muñoz Francisco, *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*, Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946, Madrid, Ed. Magisterio español, 1946, p. 5.

doivent être fermement condamnées et ne peuvent constituer le thème central du récit. Le mariage étant unique et indissoluble, le divorce ne peut être évoqué que dans les récits qui se déroulent en dehors de l'Espagne. Dans le prolongement de ces réflexions, les « scènes passionnelles » sont vivement déconseillées, car suspectées « d'éveiller des émotions dangereuses » chez les spectateurs (art. 13). Les « baisers excessifs et sensuels, les étreintes luxurieuses, les gestes et postures provocants ne sont pas permis », étant entendu que « le baiser sur la bouche est considéré, généralement, comme sensuel » (art. 13 b). Les chambres et les dortoirs, lieux « intimement liés à la vie et au péché sexuel », doivent être évités dans la mesure du possible (art. 21). De même, la danse entre deux individus de même sexe fait l'objet d'une attention vigilante de la part des censeurs de la CNCC, car certains mouvements peuvent « exciter les réactions émotionnelles du public » (art. 24) et à ce titre être considérées obscènes et dûment interdites. Afin de préserver la morale sexuelle catholique, la représentation et la mise en scène des corps est extrêmement réglementée : la nudité totale est évidemment interdite (art. 26) et la semi-nudité tolérée selon de strictes conditions (art. 27). Les censeurs doivent également s'assurer que les acteurs et les actrices portent des tenues décentes, en pourchassant les décolletés plongeants et autres vêtements près du corps ou transparents, parfois « plus suggestifs que la véritable exhibition de corps nus » (art. 29).

Francisco Ortiz Muñoz consacre également une petite dizaine d'articles de son code à la représentation religieuse. L'ensemble des éléments liés à la religion catholique doivent « être traités avec le plus grand respect, avec dignité, intelligence ainsi que de façon didactique et exemplaire », sous peine d'être interdits (art. 34). Il est impossible de représenter les ecclésiastiques dans des situations ridicules ou amusantes (art. 35) ou sous les traits de personnages malfaisants, au risque que les spectateurs n'adoptent « une attitude de rejet à l'encontre de la religion » (art. 37). Il formule également un nombre réduit de recommandations vis-à-vis du traitement cinématographique des institutions nationales, notamment vis-à-vis de l'armée (art. 42) et des symboles nationaux (drapeaux, imagerie officielle, etc.), mais sans véritablement s'étendre. Cette ébauche de code cinématographique qui oriente la politique censoriale de la CNCC révèle en filigrane les craintes et les tabous des censeurs franquistes, qui semblent avoir fait des principes moraux catholiques leurs principales préoccupations. Durant la *posguerra*, il existe donc une certaine confiance de la censure privée catholique envers la censure étatique.

Cependant, après la nomination de la nouvelle commission censoriale en 1946, composée d'une part importante de phalangistes, le secteur catholique exprime ses craintes à l'encontre de la censure franquiste. Malgré la présence d'un censeur ecclésiastique, et du droit

de veto dont il dispose, les éditorialistes de la revue *S.I.P.E.* et d'autres instances catholiques commencent à se plaindre d'un certain « relâchement » de la censure étatique dès 1947. Ils revendiquent la nécessité d'un contrôle catholique supplémentaire et un ajustement des normes censoriales franquistes. Différentes associations catholiques décident d'unir leurs critères d'évaluation et publient leurs *Instructions et normes pour la censure morale des Spectacles* en 1950 qui devient le texte de référence pour les factions ultra-catholiques des commissions de censure. Il reprend sensiblement les mêmes recommandations que celles formulées de façon officieuse par le censeur ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz.

Les censeurs ultra-catholiques de la JSOC (Volume 2, Figure 17, p. 816) se limitent essentiellement à censurer les aspects moraux des films selon les préceptes religieux : ils sont attentifs au moindre contournement de la morale catholique, vis-à-vis des mœurs et de la sexualité. Ils ne tolèrent les comportements qualifiés d'immoraux (adultère, meurtres, crimes, etc.) que lorsqu'ils sont clairement condamnés et que les films ont une visée didactique et moralisatrice. Les censeurs ecclésiastiques veillent à la représentation de la foi, en pourchassant les représentations blasphématoires ou en supprimant les références aux superstitions populaires. Ils se montrent également intraitables envers la façon dont les ministres du culte sont présentés au grand écran, afin que rien n'entache le prestige et le pouvoir de la fonction et de l'institution ecclésiastique. Implacables sur les questions morales, ils font preuve d'une relative tolérance vis-à-vis de la mauvaise qualité d'un film ou de l'incohérence d'un scénario.

À l'inverse, il existe un groupe de catholiques plus modérés (Volume 2, Figure 17, p. 816) qui se démarquent par leur sensibilité aux innovations techniques et artistiques et une relative tolérance vis-à-vis de certains interdits moraux. José María García Escudero, bien qu'ardent défenseur du dogme catholique, se montre ainsi plus indulgent sur le plan moral que certains ultra-catholiques, notamment lorsqu'il soutient une sorte de néoréalisme « à l'espagnol ». Son premier mandat en tant que directeur de la DGCT est ainsi écourté suite au scandale du drame réaliste *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1952) qui a provoqué le courroux des éléments catholiques en dehors des murs des commissions censoriales. Le film livre un portrait sans complaisance d'une famille de paysans migrant vers la capitale pour y trouver du travail. Il nous plonge dans le Madrid populaire des années cinquante et auprès d'une population que la précarité conduit sur les chemins de la délinquance, de la prostitution et du déshonneur. Au sein même de la faction catholique, on constate donc la présence d'individus au seuil de tolérance un peu plus lâche que celui du noyau ultra-catholique. Certains censeurs, tels que Joaquín Argamasilla, Juan Esplandín, José María García Escudero

ou Manuel Andrés Zabala peuvent se montrer plus souples vis-à-vis de la morale si le film présente un intérêt esthétique, artistique ou technique.

On constate le même phénomène au sein de la JCCP, bien que cette dernière soit dominée par les catholiques. Cela peut en partie s'expliquer par le changement d'attitude de l'Église envers le cinéma. Dans les années quarante, le cinéma est perçu de façon extrêmement négative par les factions catholiques qui voient dans le grand écran le lieu de tous les vices et de tous les dangers. L'Église devient le principal détracteur du septième art, en s'employant à pourchasser la moindre contravention à l'ordre catholique au sein de la production cinématographique. Dans les années cinquante, alors que le mandat de Gabriel Arias Salgado entérine la domination catholique dans les commissions censoriales, une partie de l'Église amorce un processus d'autocritique vis-à-vis de son comportement face au cinéma⁵⁶⁷. Les catholiques abandonnent progressivement leur attitude de défiance et changent de stratégie face au succès grandissant du grand écran. En effet, les mises en garde religieuses n'ont aucunement convaincu les Espagnols de déserrer les salles obscures. Au contraire, le loisir cinématographique explose : le nombre de salles augmente sur tout le territoire et le cinéma s'est converti en principal moyen d'évasion pour l'Espagne de la pauvreté et des tickets de rationnement. Une partie des catholiques décide plutôt d'accompagner ce média populaire afin que son message s'adapte à la doctrine catholique et qu'il devienne le support de sa diffusion idéologique. Ce nouveau rapport au médium cinématographique induit un relatif assouplissement chez certains censeurs, tel Manuel Andrés Zabala ou même de certains ecclésiastiques tels que Manuel Villares. Ces deux membres intégreront par exemple la commission réformatrice menée par José María García Escudero en 1962.

L'interdit cinématographique catholique prend de multiples visages. Il s'agit d'un monde peuplé de corps dévoilés et dénudés, de passions humaines ou meurtrières, de crimes commis dans les bas-fonds décadents de la société urbaine ou encore d'images et de paroles blasphématoires venant entacher le prestige de l'institution catholique et de ses représentants. Cet imaginaire commun est néanmoins partagé à des degrés divers par les partisans catholiques des commissions censoriales, et il peut exister des tensions entre les éléments les plus intégristes et les croyants conservateurs légèrement plus modérés. Cet imaginaire peut également s'opposer à celui de la faction phalangiste.

⁵⁶⁷ MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 3

2.2.3 – L’intouchable honneur national : l’imaginaire phalangiste à l’épreuve

Les craintes et les angoisses d’ordre moral demeurent secondaires dans le discours des censeurs phalangistes. À l’inverse, les préoccupations patriotiques – qui concernent la représentation de la nation, des institutions et des autorités franquistes – occupent une place particulièrement importante dans leur imaginaire de l’interdit cinématographique. Le lecteur Gumersindo Montes Agudo exige ainsi que le scénario intitulé *La pared abierta* se déroule en-dehors de l’Espagne, car, selon lui, « l’ambiance de crapules, de tripots, de trafiquants, de gangsters ne correspond ni plus ni moins à notre Patrie⁵⁶⁸ ». Fernando de Galainena critique le film *Brigada criminal* (1950) parce qu’il « exalte de façon trop maladroite la police espagnole⁵⁶⁹ » et Francisco Narbona se demande, à la lecture du scénario de *Vendaval*, s’il est véritablement « souhaitable de faire autant de référence au roi et à la reine en cette période⁵⁷⁰ », autrement dit, à une autre forme de régime politique ou à autant de « révoltes » populaires. Ces quelques exemples témoignent de l’intérêt que les censeurs phalangistes portent à la préservation du nouvel ordre politique imposé par le *NuevoEstado*, dont ils se font les farouches gardiens. Leur pratique censoriale ne se limite néanmoins pas à de seules considérations politiques.

Ces derniers se montrent en effet particulièrement sévères vis-à-vis des scénarios qu’ils jugent faibles d’un point de vue artistique et technique. Contrairement aux censeurs ultra-catholiques, leur pratique censoriale atteste d’une véritable considération pour les qualités cinématographiques des œuvres. Les membres phalangistes font preuve d’une réelle sensibilité esthétique et poétique dans leur examen des films. Pedro Murlane Michelena apprécie ainsi fortement la « poésie légendaire » du film *Amaya*. Il estime que dans cette œuvre, « c’est l’art qui prévaut grâce à l’émergence d’un nouvel ordre esthétique⁵⁷¹ ». Il affirme aussi qu’un réalisateur parvenant à plonger les spectateurs dans le passé « avec habileté et poésie fait toujours preuve d’art⁵⁷² ».

⁵⁶⁸ “Debe exigirse que los autores centren el relato en otro país que no sea España. El ambiente de crápula, de garitos, de traficantes, de gangster, no es ni muchos menos el de nuestra Patria”, compte rendu du 2 août 1948, cité dans AÑOVER DIAZ Rosa, *Op. Cit.*, 1991, p. 762

⁵⁶⁹ “mala en su pacto incidental y de exaltación de la policía española que esta hecho patosamente”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/04718), “Brigada criminal”, compte rendu de classification, le 28 décembre 1950

⁵⁷⁰ “1) Es conveniente tantas referencias a la fidelidad al Rey y a la Reina, en ese momento? 2) ¿Es conveniente que a lo largo de la historia aparezcan tantas invocaciones a la revuelta?”, compte rendu de lecture du scénario de *Vendaval* par Francisco Narbona le 18 novembre 1948, cité dans AÑOVER DIAZ Rose, *Op. Cit.*, 1991, p. 220

⁵⁷¹ “En Amaya, la poesía legendaria vence al tiempo pero además a la historia misma con los rigores en cuanto en ciencia exacta. En Amaya es el arte de que prevalece y la llegada así de orden estético”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04719, “Amaya”, rapport de classification du 22 juillet 1952

⁵⁷² “Quien trae el ayer al momento actual con capacidad y con poesía hace siempre obra de arte”, AGA, Cultura, (3)121.003, 36/03391, “Teatro de Apolo”, compte rendu de la session de classification, le 28 octobre 1950

Les censeurs phalangistes portent ainsi un véritable intérêt au traitement esthétique des œuvres, et se montrent sensibles à l'esthétique néoréaliste. Elle constitue selon eux le meilleur outil culturel pour diffuser efficacement une vision nationale de la société espagnole sous des traits réalistes. L'enjeu consiste ainsi à « épurer » les contenus idéologiques originels du néoréalisme, fortement associé à une idéologie de gauche. L'objectif des intellectuels cinématographiques phalangistes est de créer un néoréalisme qui s'enracinerait dans une tradition culturelle espagnole, développant un discours interclassiste typique du fascisme, faisant de « l'essence nationale » un fait naturel et réel⁵⁷³. Cette défense d'une esthétique néoréaliste induit de nombreuses oppositions avec les factions catholiques qui y sont plutôt hostiles. Ces dernières ne tolèrent pas qu'une certaine réalité sociale soit présentée à l'écran.

La censure du drame réaliste *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1952) est représentative des tensions qui ont pu exister entre les deux factions. La réalité sociale qu'il projette à l'écran provoque les commentaires acerbes d'une partie des censeurs ultracatholiques. Le film n'est autorisé que grâce à la pression du nouveau directeur de la DGCT, José María García Escudero, important critique cinématographique avant de prendre la tête de la DGCT de 1951 à 1952. Le film comporte en effet une importante critique sociale puisqu'il filme la dure réalité de la vie des quartiers populaires madrilènes et qu'il porte à l'écran des comportements sociaux condamnés par l'Église (vol, délinquance, prostitution). Néanmoins, le film conclut que l'exode rural n'est pas le fruit des défaillances de la société rurale espagnole des années cinquante, mais tout simplement le produit d'une « tromperie » des classes urbaines « décadentes » qui font croire à « d'innocents » paysans castillans que la vie en ville est bien meilleure que la vie rurale. Le film occulte ainsi les véritables facteurs de la décomposition des sociétés rurales responsables de l'émigration paysanne. Il contribue également à présenter le monde des campagnes comme le contre-modèle idéal du dangereux monde urbain, en en faisant le berceau des valeurs traditionnelles et religieuses, constitutives de l'identité nationale. Ici donc, l'emploi d'une esthétique réaliste sert un discours qui tend à présenter l'essence nationale espagnole dans une ruralité idéalisée.

Cet intérêt des censeurs phalangistes pour le développement d'une poétique et d'une esthétique cinématographique n'est pas étonnant si on s'intéresse à leurs parcours intellectuels. Une partie d'entre eux ont noué des liens intenses avec des intellectuels fascistes et phalangistes. Gabriel García Espina et Pedro Murlane Michelena sont liés à Samuel Ros, un membre de la « cour littéraire » de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur de la

⁵⁷³ ORTEGO Óscar, « Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano », *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, vol. 2, Zaragoza, 2013, p. 394-407.

Phalange. Les historiens Monica et Pablo Carbajosa ont également mis en évidence les liens de Murlane avec Dionisio Ridruejo, considéré par les historiens espagnols comme l'un des plus importants poètes phalangistes⁵⁷⁴. Ridruejo devient à partir de 1937 l'un des grands organisateurs de la censure cinématographique, partageant la direction du service avec deux autres chefs censeurs, Luis Gómez Mesa et Francisco Ortiz Muñoz. Jordi Gracia a également démontré les liens étroits que Murlane entretenait avec le fondateur de la Phalange, et l'admiration que José Antonio Primo de Rivera portait au censeur⁵⁷⁵. David Jato est également connu pour ses contributions régulières aux publications phalangistes et à l'élaboration de théories esthétiques et culturelles. Ce lien étroit avec les intellectuels et le monde culturel phalangiste explique la tendance de cette faction à se concentrer sur les aspects esthétique-poétiques de la fiction cinématographique. On comprend également leur inévitable opposition aux ultra-catholiques qui conjuguent leurs efforts pour préserver à tout prix l'ordre moral et religieux. Ces tensions au sein des commissions, et les inévitables négociations entre les deux clans censoriaux, peuvent ainsi expliquer les raisons pour lesquelles la censure catholique *extra muros* a observé un « relâchement » de la part de la censure étatique, et a revendiqué l'application de normes censoriales plus restrictives.

Comme le rappelle Berta Muñoz Caliz, « en définitive, l'ensemble des censeurs et leurs différentes mentalités (conservateurs catholiques, phalangistes, « libéraux » ou partisans de « l'ouverture » face aux « immobilistes »...) reflètent d'une certaine façon, à l'intérieur du microcosme de la Junta, le conglomerat de « familles » idéologiques qui soutenaient le régime franquiste⁵⁷⁶». Ces différents imaginaires de l'interdit cinématographique qui peuvent conduire à la naissance de conflits idéologiques plus ou moins forts et qui peuvent diviser les commissions de censure, illustrent les conflits internes qui déchirent le régime et témoignent des luttes de pouvoir qui se jouent dans les coulisses gouvernementales. Néanmoins, les relations censoriales ne se caractérisent pas uniquement par leurs rapports conflictuels : une partie importante des censeurs partagent un imaginaire commun de l'interdit cinématographique.

⁵⁷⁴ CARBAJOSA Monica, CARBAJOSA Pablo, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003

⁵⁷⁵ GRACÍA Jordi, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004

⁵⁷⁶ Muñoz Caliz, Berta, « En definitiva, el conjunto de censores, con sus distintas mentalidades (conservadores católicos, falangistas, “liberales” o “aperturistas” frente a “inmovilistas”...) de algún modo, refleja, en el microcosmos de la Junta de Censura, el conglomerado de “familias” ideológicas que sostenían el régimen de Franco », *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación universitaria española, 2006, vol. I, « Introducción », p. LXIII

2.2.4 – Un imaginaire de l’interdit cinématographique commun

Si d’inévitables divisions existent au sein des commissions, il faut néanmoins noter l’existence d’une certaine union idéologique entre les individus, malgré leurs différents imaginaires et leurs appartenances politiques distinctes. Julián Casanova rappelle en effet que le catholicisme s’est converti au cours de la Guerre civile et de la *posguerra* comme le « trait d’union parfait entre les individus ayant rejoint le camp rebelle, des plus fascistes à ceux qui se proclamaient républicains de droite⁵⁷⁷ ». Les discours phalangistes et catholiques sont ainsi très fréquemment mêlés et il est parfois difficile de les séparer.

Joren Vandaele rappelle le fait qu’un système culturel bipolaire d’ordre poétique et esthétique perdure après la Guerre civile, opposant le phalangisme à l’ultra-catholicisme⁵⁷⁸. Il prend ainsi pour exemple l’opposition régulière entre deux membres de la JSOC, qui se distinguent mutuellement par leur intégrisme politique et religieux : David Jato Miranda, totalement acquis à l’idéologie phalangiste, et l’ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz. Mais il affirme que ces postures si contrastées demeurent relativement rares et si l’on peut effectivement identifier des imaginaires cinématographiques phalangistes et ultra-catholiques, on ne peut ignorer l’existence d’un large groupe d’individus partageant cette double sensibilité idéologique.

L’analyse des commentaires rédigés par chaque censeur révèle l’existence de censeurs catholiques de sensibilité phalangiste qui, s’ils sont prioritairement attentifs aux questions morales et religieuses, témoignent en parallèle de véritables préoccupations d’ordre politique et technico-artistique qui les rapprochent des phalangistes⁵⁷⁹. Joaquin Soriano Roësset prête ainsi attention à la représentation des autorités religieuses ainsi qu’à la foi, mais se montre bien plus tolérant que les ultra-catholiques quant à la moralité sexuelle des films. Il témoigne également d’un certain intérêt pour un cinéma patriotique, même s’il ne s’estime pas expert en matière politique et explique souvent dans ses rapports s’en remettre aux autorités compétentes en la matière. Enfin, il semble particulièrement vigilant vis-à-vis des caractéristiques techniques et artistiques des films, et refuse à plusieurs reprises de donner une meilleure classification aux œuvres espagnoles qui discréditent, selon lui, la production nationale. Le catholique José Luis García de Velasco se concentre autant sur la morale sexuelle que sur la politique ou les valeurs patriotiques véhiculées par les films. À l’inverse,

⁵⁷⁷ CASANOVA Julian, *La Iglesia de Franco*, Critica, Barcelona, 2005, p. 48

⁵⁷⁸ VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 62

⁵⁷⁹ Un compte rendu de la pratique censoriale de chaque censeur est indiqué dans leur fiche biographique situé en annexe, Volume 2, Liste du personnel censeur, p. 78

on trouve un certain nombre de censeurs d'obédience phalangiste qui montrent un véritable intérêt au traitement moral des films. Antonio Fraguas Saavedra veille ainsi au bon respect de la morale catholique tout en étant particulièrement attentif à la portée patriotique des films nationaux. Bartolomé Mostaza Rodríguez est sensible au développement d'un cinéma esthétique, porteur de valeurs patriotiques, qui le rapproche de la faction phalangiste. Il montre une relative tolérance vis-à-vis de la représentation de comportements immoraux, mais veille à ce que la morale catholique ne soit pas directement entachée. Il n'accepte ces comportements que si les personnages responsables sont châtiés et sanctionnés à la fin du récit. Enfin, bien que l'attention du lecteur Francisco Narbona González soit avant tout tournée autour du traitement d'événements politiques, de l'histoire nationale, de la politique sociale menée par le Caudillo et des valeurs patriotiques véhiculées par les films, il est sensible à la façon dont l'institution religieuse et les membres du clergé sont représentés. Il se montre cependant peu préoccupé par le traitement de la morale sexuelle catholique.

Au sein de la JCCP, marquée par sa forte orientation catholique, on constate le partage commun des interdits religieux par l'ensemble des censeurs. Des phalangistes de la première heure tels que Manuel Torres López, Francisco Fernández y González et Patricio González de Canales se sont ainsi accommodés de l'orientation national-catholique du régime. Le national-catholicisme est un concept qui prend racine dans les théories réactionnaires du XIX^e siècle défendant l'étroite collaboration de l'Église et de l'État en fonction d'un supposé bénéfice mutuel. Il se base sur la thèse de l'unité catholique de l'Espagne, c'est-à-dire sur l'harmonie créée grâce à la coexistence d'un État, d'une nation et d'une religion aux intérêts communs. Lors du coup d'État de Franco, l'appui de la hiérarchie catholique est indispensable à l'instauration du franquisme, car la religion est le lien le plus solide qui unit les différentes factions politiques ralliées au régime. Le régime franquiste est ainsi caractérisé par une forte interpénétration de l'État et de l'Église. Les hauts dignitaires de l'Église occupent des sièges dans toutes les instances dirigeantes de l'État et, à partir du concordat de 1953 signé entre Franco et Pie XII, le Caudillo participe à la nomination des évêques. La société espagnole quant à elle vit selon les exigences de la religion catholique. La dictature, grâce au processus de communion avec l'Église qu'elle a initié dès ses origines, a ainsi créé un véritable État confessionnel catholique. Une partie des censeurs phalangistes renouvelés en 1952 ont donc adhéré à cette idée de nation confessionnelle, en se montrant particulièrement attentifs aux questions politiques et aux représentations des institutions ecclésiastiques.

On ne peut donc se contenter d'évoquer les confits et les oppositions censoriales entre les secteurs les plus intégristes des commissions en ignorant l'existence parallèle d'un certain

consensus idéologique au sein des commissions. Il faut tout de même noter qu'une nouvelle forme d'opposition émerge dans les années cinquante, à la faveur de la réorganisation censoriale. Bien que les censeurs partagent majoritairement le même imaginaire cinématographique à la faveur de la domination catholique, on constate d'importantes tensions entre les sections de censure et de classification.

2.3 – Conflits et oppositions entre les commissions de censure et de classification

Si la censure s'emploie à préserver la pureté idéologique des films, la classification vise quant à elle à promouvoir un certain type de cinéma et de canons artistiques. Avant 1952, les membres de la JSOC ont la double responsabilité de censurer et de classer les films nationaux. Dans le cas de la censure de films espagnols, la charge censoriale repose néanmoins principalement sur les épaules des lecteurs. Des oppositions et de vives critiques peuvent ainsi naître dans les rangs de la JSOC vis-à-vis de la censure préalable des scénarios. Certains censeurs estiment ainsi que les lecteurs de scénarios ne doivent pas s'appliquer à censurer les films uniquement sur les plans idéologiques et moraux, mais qu'ils doivent également empêcher la production de films jugés trop faibles d'un point de vue cinématographique. Ainsi, en novembre 1949, Manuel Torres López réproouve le fait que les lecteurs aient autorisé le tournage du film *La Duquesa de Benamejí* :

« Je persiste à considérer qu'il s'agit d'une vulgaire et inappropriée *españolada* faite de bandits et de duchesse, et qu'elle aurait dû être interdite – avant son tournage évidemment, au regard de son scénario peu solide. Comme la Junta n'a pas tenu compte de cet argument, m'obligeant à voter son interdiction, je peux m'adapter en proposant de la classer en seconde catégorie⁵⁸⁰ »

La situation industrielle cinématographique franquiste étant particulièrement critique dans les années quarante, il est compliqué pour la JSOC de refuser la diffusion d'un film déjà tourné autrement que pour des raisons idéologiques. Son interdiction condamne en effet les producteurs à d'importantes difficultés économiques alors que les commissions censoriales sont censées jouer un rôle de soutien auprès d'un secteur industriel déjà en grande difficulté. Manuel Torres López se montre donc assez critique vis-à-vis du travail de censure préalable qui n'aurait pas réalisé convenablement son travail de filtrage, en autorisant la production

⁵⁸⁰ “Sigo considerando que el asunto es una impropriedad y vulgar *españolada* de bandoleros y duquesa y que debía haberse prohibido – mejor naturalmente, antes del rodaje, al presentar el endeble guion. No habiendo aceptarlo por la Junta este criterio que me indujo a votar la prohibición, puedo adaptarlo al que predominios autorizando su presentación y proponiendo sea clasificado en 2a categoría”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de classification, le 17 novembre 1949

d'un film dont le scénario ne remplissait pas, selon lui, les critères de qualité technique et artistique. Face à ces divergences d'ordre qualitatif, le censeur décide donc de classer le film dans une catégorie secondaire afin de ne pas encourager la production d'œuvres similaires, mais sans en interdire pour autant sa diffusion.

Avec la nouvelle organisation censoriale de 1952 et la création de la JCCP, le régime décide de dissocier les tâches de censure et de classification au sein de deux sections distinctes. Les individus qui censurent ne sont donc plus les mêmes que ceux qui classent et financent le cinéma national. Cette séparation plus marquée a ainsi tendance à accentuer certaines oppositions entre la censure idéologique et la censure technico-artistique. Des classificateurs peuvent se montrer particulièrement critiques envers les censeurs. Ainsi, Alberto Reig, membre de la section de classification entre 1952 et 1962, évoque son antipathie pour les membres de la section de censure à travers des mots durs, dans une interview qu'il donne en 1993 :

« J'ai également été membre de la Junta de Clasificación y Censura, pas pour la section de censure, que je méprisais de toutes mes forces, mais pour la section de classification. Là-bas nous visionnions les films étrangers pour évaluer les droits de douane et les films espagnols pour leur attribuer une protection [économique]. (...) Souvent, nous visionnions les films avec le groupe de censure, nous entendions et voyions ce qu'il coupait. Dès qu'ils apercevaient les cuisses d'une femme, ils criaient : « Coupez ! Coupez ! Coupez !⁵⁸¹ » .

Le portrait caricatural qu'il dresse de la section de censure, obnubilée par la préservation de l'ordre moral et la pudeur publique, traduit une véritable animosité entre certaines factions censoriales. De nombreux historiens espagnols ont évoqué les tensions d'ordre idéologique entre censeurs lorsqu'ils se sont confrontés à l'étude des dossiers de censure, mais une partie de l'historiographie espagnole a laissé au second plan les considérations d'ordre artistique et technique du personnel franquiste. Or, on constate un véritable intérêt pour la qualité cinématographique dans le discours censorial, qui peut notamment s'expliquer par les liens que de nombreux membres entretiennent avec le monde du cinéma.

⁵⁸¹ « También era vocal de la Junta de Clasificación y Censura, no por la rama de censura, a la que despreciaba con todas mis fuerzas, sino por la de clasificación. Allí veíamos las películas extranjeras a efectos arancelarios y a las españolas a efectos de protección. (...) Muchas veces veíamos las películas con el grupo de censura, oíamos y veíamos lo que se cortaba. En cuanto asomaba el muslo de una mujer decían: “¡corten!, ¡corten!, ¡corten!” », dans M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octobre 1993, p. 57

III- Les censeurs dans le monde du cinéma

3.1 - Un intérêt cinématographique indéniable

Dans son essai sur la censure, le chercheur américain Robert Darnton étudie la pratique censoriale littéraire dans trois terrains historiques différents : la France des Bourbons du XVIII^e siècle, le Raj britannique en Inde au XIX^e siècle et enfin, la République démocratique allemande de la seconde moitié du XX^e siècle. Cette étude comparée lui permet d'identifier un certain nombre de phénomènes récurrents qui traversent les pratiques censoriales de ces époques et de ces régimes politiques pourtant si différents. Il établit ainsi le constat suivant :

« La complicité, la collaboration et la négociation caractérisaient la façon dont auteurs et censeurs opéraient, au moins dans les trois systèmes étudiés ici ; aussi serait-il trompeur de décrire la censure comme un affrontement entre création et oppression. Vue de l'intérieur, en particulier sous l'angle du censeur, elle peut sembler coextensive à la littérature. Les censeurs croyaient être à la source même de la littérature. (...) Tous les régimes ont besoin de vrais croyants – sinon, sapant la foi que l'on a en eux, les systèmes autoritaires affaiblissent leur propre fonctionnement⁵⁸² »

En d'autres termes, Robert Darnton offre une vision non essentialiste de la censure, qu'il ne réduit pas à une simple lutte entre les Lumières et les ténèbres, « entre la création et l'oppression ». Il met en avant le rôle que les censeurs s'octroient dans l'amélioration du domaine artistique qu'ils sont chargés de contrôler. Une partie des censeurs franquistes croient en effet en leur participation à un projet à la fois politique, idéologique, artistique et esthétique. Beaucoup d'entre eux nourrissent un intérêt véritable pour le septième art et ne peuvent être perçus comme les gardiens aveugles de l'ordre moral, social et politique du *Nuevo Estado*. Si l'on ne peut nier certaines obsessions censoriales chez les éléments les plus intégristes des commissions, il faut noter que la majorité des membres des commissions exerce une censure autant idéologique que technique et artistique sur les œuvres qui leur sont présentées.

Le régime exige en effet que les lecteurs évaluent la « valeur littéraire » et « cinématographique » des scénarios espagnols. Ils s'emploient alors à commenter l'adéquation des dialogues à la trame générale du film ou à l'action du récit, ainsi que la cohérence narrative et la force de l'intrigue. La valeur cinématographique quant à elle est évaluée à partir du scénario technique – qui détaille et planifie les différents mouvements de

⁵⁸² DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 296

caméra, la durée des plans, etc. – et à partir des coûts de production estimés par les producteurs. Les censeurs de la JSOC se livrent également à une inévitable appréciation qualitative des films puisqu'ils sont chargés de classer les films selon leur qualité. Quant aux censeurs de la JCCP, ils disposent d'un censeur spécialisé sur le plan technique pour évaluer la qualité cinématographique du film (Rafael de Casenave) et la section de classification est exclusivement dédiée à l'appréciation technique et artistique du film. Le discours censorial recomposé pour cette étude traduit de façon explicite cet intérêt pour la qualité cinématographique des œuvres nationales puisqu'au moins vingt-sept membres des commissions commentent les caractéristiques artistiques et techniques des œuvres, de leur état embryonnaire de scénario au film achevé. La cohérence narrative et l'originalité de l'intrigue sont ainsi les éléments les plus fréquemment évoqués par le personnel censeur.

Une partie même des individus se distinguent par leur pratique censoriale qui place au second plan les considérations idéologiques et morales et se concentrent presque exclusivement sur les qualités cinématographiques des œuvres qu'ils évaluent. Il s'agit de Luis Domínguez de Igoa, Vicente Llorente Susperregui et José María Elorrieta pour la JSOC. Au sein de la JCCP, les individus qui pratiquent une censure technico-artistique siègent tous à la commission de classification (Volume 2, Figure 17, p. 816).

Cet intérêt pour la qualité cinématographique des œuvres s'explique par les relations étroites que les membres des commissions entretiennent avec le grand écran. Près de la moitié des censeurs (25 individus sur 55) pratiquent une activité liée à l'univers cinématographique au cours de leur carrière ou sont associés à des acteurs importants de l'industrie cinématographique. Parmi eux, neuf sont critiques de cinéma au sein de la presse nationale ou de la radio (Figure 11). On distingue tout d'abord le noyau particulièrement influent de la critique cinématographique religieuse, représenté par Constancio de Aldeaseca, Mauricio de Begoña, Antonio García del Figar et Manuel Villares qui livrent leurs commentaires cinématographiques au sein de la revue *Ecclesia*. D'autres censeurs publient leurs critiques au sein de la presse nationale tels que José María García Escudero et Gabriel García Espina pour *ABC* et la *Radio Nacional*. D'autres encore, comme David Jato Miranda, Gumersindo Montes Agudo ou Francisco Ortiz Muñoz, collaborent régulièrement à la revue cinématographique du régime, *Primer Plano*, dans laquelle ils promulguent un certain nombre de recommandations à propos de la voie que doit emprunter, selon eux, le cinéma national. Les commissions de censure sont donc traversés par différents réseaux de la critique cinématographique.

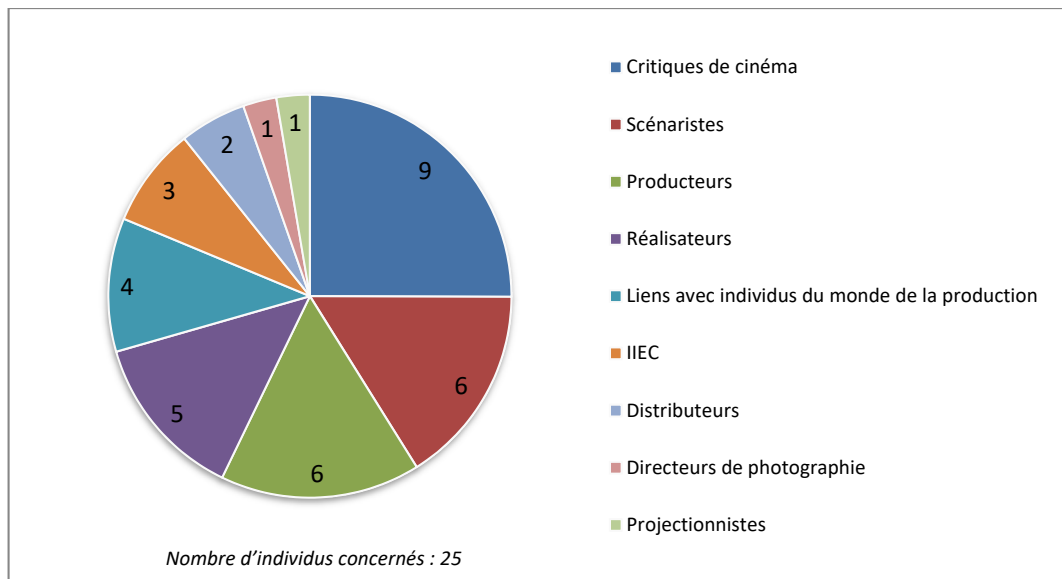


Figure 11 : Liens des censeurs avec le monde cinématographique entre 1946 et 1960 (%)⁵⁸³

Durant leur carrière, de nombreux réalisateurs vont également s'engager dans la création cinématographique. Six écrivent des scénarios et cinq passent derrière la caméra. Luis Domínguez de Igoa, membre de la JSOC, écrit ainsi une dizaine de scénarios au cours des années cinquante, notamment celui du célèbre *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem⁵⁸⁴. Fermín del Amo, lecteur emblématique de la JSOC, propose ses services au ministère de l'Industrie dans les années cinquante pour lequel il écrit quelques scénarios de court-métrage, destinés à passer aux NO-DO⁵⁸⁵. Antonio Fraguas Saavedra se dédie également au cinéma documentaire en réalisant l'un des premiers courts-métrages consacrés au folklore espagnol, intitulé *Danzas de España* (1946). D'autres que lui s'essayent à la réalisation et travaillent en tant que scénaristes pour diverses maisons de production. Santos Alcocer Bádenas débute ainsi en tant que scénariste pour l'entreprise Emisora Films en 1942 puis dirige et écrit une dizaine de films durant les années soixante⁵⁸⁶. José María Alonso-Pesquera, célèbre acteur des années vingt, mène une carrière de scénariste dès les années quarante. Il produit une douzaine de scénarios, dont celui d'*Inès de Castro*, en collaboration

⁵⁸³ Le nombre total d'individus en lien direct avec le monde cinématographique est de 25. Cependant, une dizaine d'entre eux cumulent divers fonctions dans cet univers, et ont donc étaient comptés en double dans ce graphique.

⁵⁸⁴ Dans les années cinquante, il est l'auteur d'une dizaine de scénario dont *El Tren expreso* de Lein Klimosky (1954), *El Anonimo* de José Ochoa (1956) et co-écrit le scénario du célèbre *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955), réalisateur du cinéma de dissidence des années cinquante.

⁵⁸⁵ Il écrit le scénario de deux courts-métrages d'une vingtaine de minutes pour le Ministère de l'Industrie au cours des années cinquante : *Productividad* (1955) et *Organice su trabajo* (1957), tous deux réalisé par José López Clemente.

⁵⁸⁶ Il dirige et écrit le scénario des films suivants : *La novia de Juan Lucero* (1958) ; *Puente de copla* (1961) ; *Pachín almirante* (1961) ; *Las últimas horas* (1965) ; *El enigma del ataúd* (1966) ; *Mercenarios del aire* et *El coleccionista de cadáveres* (1967) ; *Jaque mate* (1968) et *El cordero* (1969)

avec Ricardo Mazon, avec lequel il remporte le prix du SNE en 1945. José María Elorrieta, lorsqu'il intègre la JSOC, a déjà réalisé son premier long-métrage, un film de jeunesse de marionnettes (1946). Il se lance dans l'écriture et la réalisation cinématographique au cours des années quarante⁵⁸⁷. Enfin, José María Sánchez Silva a fait du cinéma pour la *Sección Femenina*⁵⁸⁸ et est l'auteur du conte *Marcelino, pan y vino* ainsi que de son adaptation cinématographique pour Ladislao Vajda (1955), qui sera déclaré d'Intérêt National par le régime. Il est également l'auteur, avec le célèbre réalisateur José Luis Sáenz de Heredia, du scénario *Franco, ese hombre* (1964), une biographie hagiographique du Caudillo.

D'autres membres des commissions sont des professionnels du cinéma. Rafael de Casenave, qui est le spécialiste technique de la section censure de la JCCP, est ainsi un important directeur de photographie espagnol, qui travaille sur plus de soixante-dix documentaires entre 1957 et 1990. On compte également un exploitant de cinéma, Vicente Guillo García, qui représente les activités cinématographiques privées au sein de la section de classification de la JCCP. Il commence son apprentissage de projectionniste dès 1909, et est considéré par le régime comme l'un des premiers promoteurs du commerce et de l'industrie cinématographique en Espagne, un « défenseur tenace, préparé et constant de l'industrie du spectacle⁵⁸⁹ ». En parallèle de ses activités d'entrepreneur cinématographique, il exerce aussi en qualité de chef opérateur au sein de divers reportages et documentaires.

Une petite minorité de censeurs sont également étroitement liés à l'Institut d'Investigations et d'Expériences Cinématographiques franquiste (IIEC), la première école officielle de cinéma créé par le régime en 1947. Antonio Fraguas Saavedra et Mauricio de Begoña y enseignent durant quelques années. Eduardo Moya, qui siège à la JCCP (section de classification) tente le concours d'entrée à l'IIEC dans la catégorie réalisation artistique en 1947, mais échoue⁵⁹⁰. Passionné de cinéma, il intègre le corps des techniciens commercial d'État et, en 1954, il est chargé de réaliser une étude sur l'industrie cinématographique espagnole et la commercialité du cinéma national pour le compte du ministère du Commerce⁵⁹¹.

⁵⁸⁷ À partir de 1948, il tourne de nombreux documentaires. Entre 1954 et 1966, il réalise plus d'une vingtaine de films. Il a une propension à cultiver certains genres et sous-genres cinématographiques, notamment des westerns spaghettis. À partir de 1955, il est également le scénariste de divers films tels que *Curra Veleta* de Ramon Torrado (1955), *Hospital de urgencia* d'Antonio Santilla (1956), *Escuela de seductoras* de Leon Klimovsky (1962), *Escalofrio diabólico* de Georges Martin (1971) et *Un dólar para Sartana* de Leon Klimovsky (1971).

⁵⁸⁸ VANDAELE, *Op. Cit.*, 2005, p. 336

⁵⁸⁹ BOE, n°184, le 3 août 1959, p. 10540

⁵⁹⁰ BOE, n°298, le 25 octobre 1947, p. 5817

⁵⁹¹ MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954

L'ensemble de ces individus sont donc intimement liés au milieu cinématographique : acteurs de premier plan directement impliqués dans la création filmique, admirateurs reconnus du septième art façonnant la critique cinématographique nationale ou enfin, enseignants désireux de transmettre leurs connaissances et leur savoir-faire à la nouvelle génération de cinéastes, tous nourrissent un intérêt indéniable pour le grand écran. Bien au-delà de la simple volonté d'épuration idéologique, les motifs qui poussent ce groupe d'individus à intégrer les commissions censurales et classificatoires sont avant tout artistiques et professionnels. Passionnés de cinéma, leur intervention sur les contenus et sur l'orientation cinématographique nationale est conditionnée par leur conviction de participer à l'amélioration du cinéma espagnol et d'aider à son développement. Au-delà de leur amour et de leur fascination pour le septième art, certains censeurs trouvent également des intérêts économiques et commerciaux à leur fonction censoriale.

3.2 - Un intérêt commercial

En effet une dizaine de membres sont intimement liés au monde de la production et de distribution cinématographique espagnole (Volume 2, Figure 18, p. 817). Certains ont même créé leurs propres maisons de production. Santos Alcocer Badenas fonde ainsi plusieurs maisons de production au cours des années cinquante : Ansara Films en 1951, puis P.C. Santos Alcocer en 1958, avec laquelle il commence à produire ses propres films. En 1959, il devient directeur de production pour Pesca Films. José María Alonso-Pesquera prend part à la production de plusieurs films au sein de diverses maisons de productions espagnoles dès la fin de la Guerre civile, au sein de la Casa Intercambio Cultural Iberoamericano et Producciones Hispánicas. Durant les années trente et quarante, il multiplie les voyages à l'étranger pour découvrir différents environnements cinématographiques : aux Etats-Unis, en France, en Allemagne ou encore en Italie. Il ne quitte plus le monde de la production et devient, de 1949 à 1968, président du Groupe National des Coopératives cinématographiques. Dans les années soixante, il dirige la maison de production CICE, où il produit notamment le film d'un ancien censeur, José María Elorrieta. Au début des années soixante-dix, il devient enfin conseiller pour la maison de production Uniespaña. José María Elorrieta est quant à lui propriétaire de la maison de production Aladino Films, directeur-gestionnaire de Universitas (1951-1955) et il intervient activement dans la gestion économique de la Cooperativa Cinematográfica Union (CCU). Dans les années soixante, il crée deux nouvelles maisons de productions : Alesanco P.C. (1962-1965) et Lacy International Films (1966). Rafael de Casenave travaille pour la

maison de production Tarfe Films en 1958. Enfin, José Luis Navasqües préside le conseil d'administration de la maison de production Lais Cinematografica S.A. dès sa fondation, en 1942. Il est également président de la Junta Rectora de Uniespaña et du Groupe Syndical de la Production du SNE. Parmi les films dont il supervise la production, on compte plusieurs œuvres de Ladislao Vajda comme *Tarde de toros* (1956) et *Marcelino, pan y vino* (1957).

Des censeurs ont également noué des liens personnels avec des producteurs. Le censeur ecclésiastique Antonio Garau Planas est ainsi en lien direct avec la maison de production Ariel – maison de production affiliée à l'Opus Dei – qui fait parfois appel à lui pour évaluer certains scénarios avant leur présentation aux commissions de censure⁵⁹². José María Elorrieta connaît personnellement un autre censeur, José María Alonso-Pesquera, qui accepte de produire son film *Usted tiene ojos de mujer fatal* en 1962. Gabriel García Espina est un ami intime de Joaquín Romero Marchent, producteur de Intercontinental FILMS⁵⁹³. Enfin, Santos Alcocer Bádenas a entretenu des liens importants avec la maison Emisora Films pour laquelle il travaille en tant que scénariste au cours des années quarante.

Leur implantation dans le monde du cinéma conduit un certain nombre de censeurs à travailler avec un cercle de réalisateurs restreints, qui constituent les réalisateurs emblématiques de la période. Luis Domínguez de Igoa connaît ainsi Juan Antonio Bardem puisqu'il a co-écrit le scénario de son film noir *Muerte de un ciclista*. José María Sanchez-Silva est l'auteur du conte *Marcelino, pan y vino* et de son adaptation cinématographique, réalisée par Ladislao Vajda (1955). Il a également écrit, avec José Luis Sáenz de Heredia, le scénario de la biographie hagiographique du Caudillo, intitulée *Franco, ese hombre* (1964)). À la lecture du journal de José María Escudero, on s'aperçoit qu'il connaît personnellement un certain nombre de réalisateurs, tels que Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga ou encore Sáenz de Heredia. José Luis Navasqües supervise quant à lui la production de plusieurs œuvres de Ladislao Vajda comme *Tarde de toros* (1956) et *Marcelino, pan y vino* (1957). Enfin, José María Elorrieta est le cousin du réalisateur espagnol Edgar Neville. Ces relations interpersonnelles (amicales ou familiales) et ces réseaux professionnels entre

⁵⁹² La maison de production le sollicite notamment pour pré-censurer le scénario de *Los jueves milagros*, écrit par Luis Garcia Berlanga, qui aurait voulu le nommer officiellement scénariste du film tant il aurait modifier le scénario.

⁵⁹³ Rosa Añover Diaz cite les extraits d'une lettre que J. Romero Marchent aurait envoyée à Gabriel Garcia de Espina le 23 juin 1949 à propos du film *La Paz*, dans laquelle il fait appel à son amitié afin de l'assurer des qualités de sa production et de ses bonnes intentions politiques. Le film aurait subi une campagne de diffamation au Mexique. Néanmoins, elle ne précise pas la nature de cette campagne ni les faits qui sont concrètement reprochés au film. Cette lettre témoigne néanmoins des relations interpersonnelles qui existent entre les censeurs et les producteurs, et la façon dont ces derniers peuvent jouer de leur relation pour défendre leurs films. (AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.* 1991, p. 206-207)

censeurs et réalisateurs ont souvent conduit les contemporains à dénoncer une certaine forme de corruption au sein des commissions de classification, sur laquelle nous reviendront dans un prochain chapitre. On constate également que certains membres semblent favoriser les cinéastes étant passés par les rangs de l’IIEC, l’école de cinéma officielle du régime. Ainsi, Vicente Llorente estime qu’il faut offrir au film *Esa pareja feliz* de Juan Antonio Bardem et José Luis Garcia Berlanga une protection importante, car :

« Le film est ambitieux dans son thème et sa réalisation. Il s’agit de la première œuvre réalisée par ceux qui ont obtenu leur diplôme au sein de l’Institut d’Investigations et d’Expériences Cinématographiques, et je considère qu’il s’agit d’une raison suffisante et d’un moyen de stimuler tous les étudiants, qu’il soit classé en première catégorie⁵⁹⁴»

On constate donc une volonté de privilégier les œuvres de certains cinéastes en raison de leur appartenance à des réseaux institutionnels, ce qui contribue à créer un cercle réduit de bénéficiaires de l’aide et de la protection du régime.

Il faut enfin noter que certains censeurs sont également des acteurs importants du secteur de la distribution. Joaquín Argamasilla dirige à partir de 1940 l’une des plus importantes entreprises de distribution espagnole et l’un des plus grands studios de tournage et de doublage en Espagne : les studios Chamartín, qui emploient plus de 250 salariés⁵⁹⁵. En 1950, il est remplacé par José Luis Navasqües, qui en prend la direction jusqu’en 1992. José María Elorrieta entretient également des liens étroits avec l’entreprise de distribution cinématographique Bengala, car il n’est autre que le neveu du propriétaire de la firme, Federico Bonet.

La proximité de ce groupe d’individus avec le secteur de la production et de la distribution cinématographique influe nécessairement sur leurs motivations et leur pratique censoriale. Intégrer ces commissions comporte pour eux de nombreux avantages. Cela leur permet de mieux appréhender le fonctionnement censorial et les processus décisionnels au sein de la section de classification, qui repose sur le libre-arbitre des membres. Connaître ainsi personnellement les membres des commissions, leurs inclinations idéologiques et leurs goûts artistiques constitue un atout de taille. Ils peuvent se préparer en amont et présenter les produits culturels les plus susceptibles de remporter l’adhésion des commissions. De même, siéger au sein de la commission de censure ou de classification leur offre la possibilité de

⁵⁹⁴ «La película es ambiciosa en su tema y en su realización. En la primera obra conseguida por los que btuvieron titulo en el Instituto de Investigacionesy Experiencias Cinematográficas, y considero razón suficiente, y estímulo de todos los alumnos, que sea clasificada en l~ categoría a efectos de protección económica», rapport de Vicente Llorente sur *Esa pareja Feliz*, le 28 juin 1952, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p.1377

⁵⁹⁵ VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rdopi, 2015, p. 325

défendre directement les œuvres qu'ils ont produites. Certains membres étant des producteurs particulièrement importants de la période, leur notoriété peut dissuader les membres désireux d'attribuer une faible classification à leurs productions.

Même au sein d'un système aussi hiérarchisé et autoritaire que celui du franquisme, on observe des pratiques et des réceptions censoriales plus hétérogènes que ce qu'ont pu suggérer les tenants d'une histoire structuraliste de la censure franquiste. La vision systémique du procédé censorial et de sa pratique monolithique s'érode lorsqu'on le confronte à la réalité discursive qui transparait dans les archives. De nombreuses monographies et études de cas avaient déjà mis en lumière cette réalité. Nommer et identifier les acteurs de la censure cinématographique demeurerait néanmoins une nécessité afin d'identifier la variété des sensibilités censoriales et des seuils de tolérances au sein de même factions. Une étude des réseaux censoriaux – professionnels, politiques, institutionnels, critiques - permet également de donner corps aux dynamiques de pouvoir qui traversaient les commissions. En interrogeant le degré d'influence des individus et les intérêts qui les ont poussés à collaborer au système de cinématographique du régime, c'est toute la complexité de l'action censoriale qui se dévoile. Les différentes commissions sont habitées par une multitude d'imaginaires réceptifs et d'intérêts cinématographiques qui, chacun à leur façon, ont contribué à modeler le visage de la censure franquiste. Enfin, la pratique censoriale ne peut être réduite à la seule fonction de préservation idéologique et morale, même si cet aspect concentre l'attention d'une part importante de l'historiographie espagnole. Le discours des censeurs est porteur de véritables considérations qualitatives. Beaucoup d'entre eux sont convaincus de participer à un programme autant artistique qu'idéologique. Dans certains cas, la pratique censoriale répond même à des intérêts privés lorsque des membres, étroitement liés au milieu de la production et de la distribution cinématographique, siègent de façon plénière aux commissions. Cette proximité de certains censeurs avec le monde du cinéma, rarement mentionnée par les historiens, a néanmoins suscité un certain nombre de critiques de la part des contemporains. Divers secteurs de la société ont en effet porté un regard amer sur la pratique censoriale et le travail de valorisation cinématographique du régime.

CHAPITRE 5



REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA PRATIQUE CENSORIALE ET CLASSIFICATOIRE

Le spectateur au cœur des débats ?

Bien que l'espace de liberté soit particulièrement réduit au sein de la société franquiste, une certaine parole à l'encontre de la censure cinématographique a pu émerger de la part de différents secteurs. Loin de satisfaire l'ensemble des forces politiques et les principaux acteurs de la cinématographie nationale, la politique cinématographique du régime a en effet fait l'objet d'une certaine défiance. Le regard des professionnels du cinéma, de la société civile ou des autorités religieuses sur le procédé censorial a ainsi pu se montrer relativement critique, voire dénonciateur. La censure catholique privée a, à de nombreuses reprises, jugé la censure étatique trop laxiste et appelée de ses vœux à un infléchissement plus strict de la censure morale. En 1947, l'éditorialiste de la revue catholique *S.I.P.E.*, qui s'emploie à classer la moralité des films projetés en Espagne, attaque ouvertement la pratique censoriale franquiste :

« Nous aimerions que la censure étatique ne se montre pas aussi généreuse envers certains spectacles qu'elle considère comme tolérables pour les mineurs de moins de seize ans. Depuis quelques temps, nous observons un laxisme regrettable à cet égard. Jusqu'à très récemment, la qualification morale tolérée garantissait la moralité d'un film et une telle classification constituait une garantie suffisante pour le public, même majeur. (...) Nous estimons que le problème est grave, et que, d'après nous et un large secteur du public, la gravité [de la situation] doit être publiquement dénoncée devant ceux qui peuvent et qui doivent la résoudre⁵⁹⁶ »

Cette dénonciation aussi ouverte de l'inefficacité du travail censorial n'est évidemment tolérée que parce qu'elle émane d'une institution aussi puissante que l'Eglise catholique, principal pilier et soutien politique du régime. Les professionnels du cinéma, eux, n'ont pu adresser au pouvoir que des critiques voilées concernant sa gestion

⁵⁹⁶ « Quisiéramos que la censura estatal no se mostrase tan generosa en considerar ciertos espectáculos como tolerables para los menores de dieciséis años. De algún tiempo a esta parte venimos advirtiendo una laxitud lamentable en este aspecto. Hasta hace muy poco, la calidad *tolerada* garantizaba en gran parte la moralidad de una película y tal calificación significaba un criterio de cierta garantía para un público, incluso mayor de edad. (...) Creemos que el problema es grave, y según nuestro propio sentir e interpretando el de un amplio sector de público, denunciamos públicamente su gravedad a quienes puedan y deba, solucionarlo », *Ecclesia*, n°304, le 10 mai 1947, p. 20

cinématographique. Ainsi, les réalisateurs espagnols ne formulent officiellement la demande d'un code de censure cinématographique qu'en 1955, lors des Conversations de Salamanque, qui réunissent les plus grands intellectuels cinématographiques de la période. L'objectif de la communauté cinéaste est que le régime définisse enfin les limites du dicible et de l'indicible, du montrable et du non présentable qui, jusqu'alors, ne reposaient que sur l'interprétation personnelle des différents censeurs. L'établissement d'un code censorial fait ainsi partie des principales revendications qui permettraient, selon les intellectuels de Salamanque, de pallier le cinéma « politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique⁵⁹⁷ » si ardemment dénoncé par le réalisateur Juan Antonio Bardem.

Du côté de la production, des acteurs importants du secteur industriel ont discuté la pratique censoriale et classificatoire des commissions franquistes. À partir de 1945, une partie des professionnels du secteur cinématographique alerte le général Franco en personne sur la situation critique dans laquelle se trouve le secteur cinématographique. Un groupe de producteurs lui transmet un rapport d'une trentaine de pages exposant les facteurs responsables selon eux de la fragilité de l'industrie filmique, qui empêcheraient le développement d'un cinéma véritablement compétitif et de qualité⁵⁹⁸. Des réalisateurs présentent quant à eux différentes mesures destinées à stimuler l'industrie cinématographique en crise⁵⁹⁹. En janvier 1946, Franco préside ainsi une réunion destinée à faire le point sur la situation délicate dans laquelle se trouve le secteur⁶⁰⁰. Parmi les facteurs responsables du marasme économique dans lequel se situe l'industrie cinématographique, ils invoquent, entre autres, l'existence d'un trop grand nombre d'institutions de contrôle et le manque de cohérence entre les décisions prises par les différents organes censoriaux du régime. Pour eux, cette réalité a des effets pervers et désastreux sur la qualité du cinéma national : la production cinématographique n'aurait plus vocation à produire des films pour les spectateurs, mais bien pour les censeurs et les divers acteurs du contrôle cinématographique.

Ainsi, ces différents détracteurs parviennent à une conclusion commune : les commissions censoriales ne prendraient pas suffisamment en compte le public et les

⁵⁹⁷ La phrase du réalisateur Juan Antonio Bardem prononcée lors des Conversations de Salamanque demeure célèbre et acte la perception extrêmement négative que se font les professionnels et les intellectuels du cinéma national. Discours rapporté par SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 58

⁵⁹⁸ Fundación Nacional Francisco Franco, Madrid, 121 (Rollo:1), « Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica », 1945

⁵⁹⁹ FNFF, Madrid, 3392 (Rollo:46), « Medidas que solicitan directores y productores cinematográficos para estimular su industria », le 11 juillet 1945

⁶⁰⁰ FNFF, Madrid, 3391 (Rollo:46), « Acta de la reunión presidida por Franco en que se trató de la grave situación de la cinematografía española », le 22 janvier 1946

spectateurs. La politique cinématographique serait responsable de l'impopularité du cinéma national pour les uns, d'une certaine colère spectatorielle face à l'immoralité d'un spectacle qu'on ne peut mettre sous les yeux de tous les publics pour les autres, ou encore de son « inefficacité politique » et idéologique. Le spectateur constitue à la fois l'argument et l'enjeu de ces discours, l'élément lésé par cette pratique censoriale incapable de le prendre véritablement en compte lorsqu'elle modifie les contenus cinématographiques. Mais quelle place le spectateur et les publics de cinéma occupent-ils véritablement dans le processus censorial et classificatoire franquiste ? À travers l'étude conjointe du discours censorial, celui des professionnels du cinéma et des rapports de surveillance cinématographique, ce chapitre vise à interroger le regard que les contemporains ont porté sur le monde censorial et son incapacité à satisfaire les besoins et les désirs des publics de cinéma.

Nous reviendrons dans un premier temps sur les revendications portées par le monde de la production cinématographique et sur le fameux manque de considération pour le grand public qu'il impute aux censeurs. Nous étudierons ensuite la place que les publics de cinéma occupent dans les délibérations censoriales, et les caractéristiques du « spectateur implicite » qui se dévoilent sous la plume des censeurs. Enfin, il s'agira de s'interroger sur l'efficacité du travail de censure et de classification des commissions grâce à l'éclairage des rapports de surveillance cinématographique, afin d'évaluer de façon alternative le succès du cinéma national en province et de revenir sur son impopularité.

I- Le cri d'alarme des producteurs espagnols : un cinéma national destiné aux censeurs plus qu'aux spectateurs

Le système censorial et classificatoire du régime est d'une importance capitale pour les producteurs espagnols, car les classifications attribuées par le régime constituent le principal moyen de financement de la production filmique. Pour comprendre les critiques formulées par les acteurs de la production à son encontre, il est nécessaire de revenir sur la crise du financement cinématographique qui caractérise le premier franquisme.

1.1 – Un secteur en crise : l’incapacité du régime à financer un cinéma national

L’impact de la Guerre civile sur le secteur cinématographique espagnol, puis l’isolement du régime franquiste dans l’Europe d’après 1945 ont profondément freiné le développement de son industrie filmique. Jusqu’au début des années cinquante, la doctrine du régime en matière d’économie – imposée par son isolement politique plus que véritablement choisie – est celle de l’autarcie. Il mise donc sur le protectionnisme pour défendre son industrie nationale et sur la limitation des importations étrangères. Néanmoins, le secteur cinématographique espagnol peut difficilement survivre sans avoir recours aux importations, à la fois de matériel vierge pour produire des films, et à la fois à des produits filmiques étrangers pour répondre à la forte demande cinématographique. Au milieu des années quarante, le régime ne produit en effet qu’une cinquantaine de films par an, ce qui est bien insuffisant pour approvisionner les 3307 salles qui couvrent son territoire⁶⁰¹. Face à cette dépendance aux marchés étrangers, le régime élabore une série de mesures destinées à privilégier la cinématographie nationale, avec l’espoir de dominer son propre marché et de développer une cinématographie concurrentielle.

1.1.1 – Protectionnisme et financement du cinéma espagnol dans les années quarante

*** *La chasse aux licences d’importation***

Le principal moyen de financement du cinéma national repose sur l’exploitation des films étrangers, qui jouissent d’une véritable popularité auprès des publics espagnols et génèrent d’importantes recettes. Afin de stimuler la production nationale et d’améliorer la qualité des films espagnols pour qu’ils supportent la concurrence, les autorités franquistes décident de soutenir le cinéma national grâce à l’exploitation de films étrangers. Dès 1941, les autorités franquistes établissent un système de classification auquel est indexé la concession de licences de doublage⁶⁰² et d’importation⁶⁰³. Pour chaque production nationale examinée puis validée par les autorités franquistes, on octroie ainsi une série de licences de doublage et d’importation dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol. L’octroi des

⁶⁰¹ Ces chiffres sont issus de la documentation statistique produite par le Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1946. D’après ce recensement, les autorités cinématographiques ont dénombré 2677 salles de cinémas en province et 630 salles dans les capitales provinciales, soit 3307 salles au total (AGA, (6) 22.04 caja 209 35/18.501-20.305, Carpeta 209/10, « Estadística y Clasificación provincial », 1946)

⁶⁰² O.M. du 31 décembre 1946, BOE, n°25, le 25 février 1947, p. 572

⁶⁰³ « O.M. 28 octobre de 1941 », cité dans POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *Op. Cit.*, 1984, p. 45

licences de doublage dépend de la Junte Supérieure d'Orientation Cinématographique (JSOC), la commission de censure des films dépendant du ministère de l'Éducation Nationale. Les films classés en première catégorie par les censeurs peuvent ainsi obtenir quatre permis de doublage, ceux en deuxième catégorie deux permis tandis que ceux de troisième catégorie n'en obtiennent aucun. Les licences d'importation, bien plus onéreuses, sont attribuées quant à elle par la Commission de Classification des Films Nationaux (CCPN) créée en 1943, qui dépend du ministre de l'Industrie et du Commerce. Ainsi, les films de première catégorie obtiennent trois à cinq licences d'importation, ceux de deuxième deux à quatre licences, alors que ceux de troisième n'en reçoivent aucune⁶⁰⁴. En 1944, le régime crée et ajoute la catégorie d'Intérêt National, attribuée aux réalisations espagnoles qui exaltent les valeurs idéologiques et morales du régime, à qui l'on octroie cinq licences.

En donnant la possibilité d'importer et de distribuer des œuvres étrangères, plus lucratives que les productions nationales, le régime entend ainsi pousser les producteurs à réaliser des films de qualité pour obtenir un plus grand nombre de licences. Autrement dit, le protectionnisme cinématographique de cette période ne repose pas sur de l'argent effectif que le producteur reçoit pour produire un film, mais sur les licences d'importation de films étrangers qui lui étaient concédées et qu'il revendait ensuite à d'autres distributeurs. L'octroi des licences d'importation et de doublage, même indexées à la qualité des films produits par les professionnels espagnols, a en réalité généré une véritable chasse aux licences : les producteurs n'ont investi dans le cinéma national que pour obtenir des licences de films étrangers, jugés plus rentables. Ce mode de fonctionnement a été particulièrement préjudiciable au cinéma espagnol, car de nombreux producteurs se sont focalisés sur l'obtention des licences d'importation qu'ils pouvaient obtenir de différentes façons : sur le marché noir, en « séduisant » les membres des commissions de classification ou en économisant pour acheter les licences de films étrangers leur garantissant des recettes exceptionnelles⁶⁰⁵. Dans le rapport qu'un groupe de producteurs espagnols adressent à Franco en 1945, ces derniers résument l'état de la situation cinématographique de cette façon :

« Cette protection, qui permet d'importer de grandes quantités de films étrangers, est, paradoxalement, celle-là même qui a réduit le cinéma espagnol à sa triste condition actuelle,

⁶⁰⁴ «O.M. de 18 de mayo de 1943», *BOE*, le 24 mai 1943. En 1947 cependant, un nouvel ordre ministériel change le nombre de licence. Les films classés en première catégorie n'obtiendront plus que deux licences d'importation et ceux en deuxième catégorie une seule (*BOE*, n°25, 25 janvier 1947, p. 573)

⁶⁰⁵ Pour comprendre en détail le fonctionnement commercial du cinéma espagnol entre 1945 et 1950, et notamment les conséquences de la chasse aux licences d'importation, consulter la thèse de LEON AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 263-276

puisque le film espagnol a cessé d'être un objet artistique pour se convertir en un simple moyen d'obtenir des permis d'importation, au bénéfice exclusif de l'industrie étrangère⁶⁰⁶ ».

La volonté de produire des films dits de « qualité » était en réalité bien secondaire pour les producteurs nationaux, qui avaient intégré l'idée que les films espagnols étaient incapables de générer de fortes recettes. En 1945, les producteurs expliquent ainsi que les coûts de production des « films espagnols ne sont pas amortis ». Ils sont donc contraints « d'attendre les bénéfices économiques générés par les films étrangers importés⁶⁰⁷ » pour obtenir un retour sur leurs investissements. Le financement du secteur cinématographique dépend ainsi totalement de l'octroi des licences d'importation.

La priorité donnée aux licences d'importation étrangères par les producteurs s'explique paradoxalement par l'application d'une autre mesure protectionniste. En 1941, dans un excès de patriotisme, le régime décide de ne projeter sur son territoire que des films dans lesquels on parle castillan⁶⁰⁸. Tous les films étrangers diffusés sur le territoire ont donc dû être doublés. Ce choix se révèle en réalité peu stratégique, car, tant que le castillan demeurait l'apanage des productions nationales, cela leur offrait l'occasion de se distinguer et de se démarquer sur le marché. En effet, les producteurs rappellent qu'avant l'imposition du doublage, les films espagnols :

« bien qu'inférieurs sur le plan technique, étaient totalement intelligibles pour le grand public et qu'il le préférerait [aux autres productions] car cela lui épargnait l'énorme effort de devoir lire les sous-titres et contempler rapidement l'écran avant que la scène ne disparaisse. À cette époque, nos modestes films étaient à la tête des distributeurs et servaient « d'appâts » aux films américains, allemands, etc. plus difficiles à comprendre pour les spectateurs⁶⁰⁹ ».

Imposer le doublage des films étrangers a ainsi eu pour conséquence de mettre en concurrence directe le cinéma national avec les productions étrangères. Ces films, de qualité souvent supérieure, sont ainsi devenus accessibles au plus grand nombre en bénéficiant de la large audience d'un public ne comprenant majoritairement que le castillan.

⁶⁰⁶ «Esta protección, que permitía importar grandes cantidades de películas extranjeras, fue, por paradoja, la que redujo el cine español a su triste condición actual, porque la película española dejó de ser un fin artístico para convertirse simplemente en un medio de obtener permisos de importación, en beneficio exclusivo de la industria extranjera», FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), «Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica», p. 1, 1945

⁶⁰⁷ «Ya que dicho que el cine español viene, o venía dependiendo de las licencias de importación. No se amortizaba la española y se esperaba el beneficio de los resultados económicos de las extranjeras importadas», FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), «Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica», p. 5, 1945

⁶⁰⁸ «O.M. del 23 abril de 1941», cité dans POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *Op. Cit.*, 1984, p. 44

⁶⁰⁹ «Carece de finalidad como espectáculo porque, aun inferior en técnica, era totalmente inteligible para el gran público y, naturalmente, preferida por éste, que se ahorra el enorme esfuerzo de leer los letreros superpuestos y contemplar el fotograma rápidamente antes de que desapareciera la escena a que se refería. Estos son los tiempos en que nuestras películas modestas encabezaban los lotes de las distribuidoras y servían de «motor de arrastre» de las americanas, alemanas, etc., más difíciles de entender y soportar por el espectador», FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), «Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica», p. 3, 1945

*** Le crédit cinématographique et les distinctions du SNE**

L'autre source de financement cinématographique mise à disposition par le régime à partir de 1941 est le crédit cinématographique proposé par le Syndicat National des Spectacles⁶¹⁰ (SNE), qui dépend du secrétariat du *Movimiento Nacional*⁶¹¹. Afin d'encourager les investissements dans le secteur cinématographique, le gouvernement propose aux producteurs de bénéficier d'un crédit avançant jusqu'à 40 % de leurs frais de production, qu'ils commencent à rembourser au moment de l'exploitation du film. Pour l'obtenir, les producteurs doivent présenter un budget prévisionnel détaillant les coûts de production de leur projet. Néanmoins, ces derniers ont tendance à surestimer ces coûts afin de toucher une avance plus importante, ce qui induit d'importantes pertes financières dans le portefeuille étatique alloué au secteur cinématographique. En outre, cette hausse artificielle des coûts de production n'est pas pensée pour améliorer la qualité du cinéma national, mais dans le but de disposer d'une plus importante liquidité. À cette même période, le SNE crée également diverses bourses et récompenses pour encourager la cinématographie nationale, dont deux prix de 400 000 pesetas, et quatre de 250 000 pesetas, octroyés annuellement à des réalisateurs.

1.1.2 – Protectionnisme et financement du cinéma espagnol dans les années cinquante

Les années 1950 se caractérisent par un renouvellement constant des dispositions législatives prises la décennie précédente vis-à-vis de la protection cinématographique. De nouveaux organes administratifs sont créés, un renouvellement des équipes et de nouvelles fonctions émergent, mais sans s'attaquer aux véritables problèmes de la protection économique du système de production cinématographique. Les mesures prises par le régime reposent en effet sur un fort sentiment paternaliste et patriotique qui se révèle parfois plus

⁶¹⁰ Le Syndicat National des Spectacles constitue une section du syndicat « vertical » franquiste. Le syndicalisme franquiste forme une unique institution à laquelle l'ensemble des entrepreneurs et des travailleurs espagnols sont contraints d'appartenir. Autrement dit, le syndicalisme officiel est conçu pour encadrer les travailleurs et les soumettre au contrôle du pouvoir. Il est vertical, non seulement parce qu'il est organisé de façon extrêmement hiérarchique, mais également parce que l'ensemble des décisions et des informations ne peuvent circuler que verticalement – entre le haut et le bas de la structure syndicale –, et aucunement de façon horizontale – entre les secteurs de productions, les entreprises et les régions. De cette façon, le régime entend limiter et contrôler l'organisation de revendications ou de manifestations de masse. En outre, les chefs du syndicat officiel de chaque secteur sont des membres importants et reconnus du *Movimiento Nacional*. On assiste ainsi à une assimilation des structures syndicales au milieu politique. Créé en juillet 1941, le SNE constitue l'unique organisation syndicale du monde artistique. Il dispose d'une section cinématographique, qui, en plus de gérer l'ensemble des relations professionnelles du monde cinématographique, dispose également de prérogatives économiques. Le SNE octroie ainsi le crédit syndical afin de soutenir la production nationale et décerne un ensemble de prix et de distinctions économiques.

⁶¹¹ "O.M. del 11 de noviembre de 1941", *BOE*, n°321, le 17 novembre 1941, p. 8974

dévastateur que protecteur⁶¹². C'est le cas par exemple du décret promulgué le 14 décembre 1951 qui contraint les entreprises cinématographiques espagnoles à disposer d'un capital exclusivement espagnol. Tout investissement provenant de l'étranger est ainsi interdit, enfonçant encore un peu plus le secteur cinématographique dans le mal endémique qui le caractérise : son manque de capitaux permettant d'investir pleinement dans l'industrie filmique.

Les années cinquante sont également marquées par l'importante évolution des relations franco-américaines et ces blocus, qui ont de fortes répercussions sur la politique cinématographique du régime. Le premier boycott américain débute en 1951 et dure plus d'un an. Il constitue la première attaque sérieuse du système de financement du cinéma espagnol, qui repose essentiellement sur les fonds provenant de l'exploitation du cinéma étranger. Il faut en effet rappeler que le cinéma hollywoodien est le cinéma le plus importé en Espagne. Les exportateurs américains accusent cependant les producteurs espagnols de vendre leurs licences d'importation à des prix abusifs et exigent que l'octroi de licence d'importation ne soit plus attribué par le régime aux producteurs, mais directement aux entreprises de distribution. Les producteurs s'y opposent farouchement et les États-Unis débutent leur boycott et n'exportent plus aucune production hollywoodienne en Espagne. L'État franquiste est alors contraint d'accepter les conditions américaines, mais parvient à négocier quelques mesures afin de protéger son industrie. En 1952, les producteurs ne peuvent plus obtenir de licences d'importation, mais seulement des licences de doublage. Les licences d'importation sont attribuées, comme convenu, par le ministère du Commerce aux distributeurs et les licences de doublage par le ministère de l'Information et du Tourisme (MIT) aux producteurs⁶¹³. Par cette action, la Direction Générale de Cinématographie et du Théâtre (DGCT) entend garder une relative forme de contrôle sur la production cinématographique. Les producteurs sont cependant dans l'incapacité d'utiliser leurs licences de doublage s'ils ne sont pas parvenus à obtenir de licences d'importation, beaucoup plus onéreuses que les licences de doublage. Ils se retrouvent donc contraints de vendre leurs permis de doublage aux distributeurs qui deviennent les principaux bénéficiaires de l'exploitation des films étrangers sur le territoire. Cette mesure provoque de nombreux conflits entre producteurs et distributeurs, mais a au moins le mérite de mettre fin à la chasse aux licences d'importation qui portait préjudice au développement de la production cinématographique nationale.

⁶¹² POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Espagne, Universitat de Barcelona, 1984, p. 89

⁶¹³ "O.M. de 16 julio de 1952", *BOE*, le 23 juillet 1952

Après avoir plié face à la puissance hollywoodienne, le régime commence néanmoins à élaborer d'autres mesures protectionnistes afin de contrecarrer la domination des distributeurs américains, qui relèguent au second plan les titres espagnols. Pour remédier à cette situation, le régime impose un quota de distribution, qui va provoquer un second et plus sévère boycott de la part des États-Unis. Le MIT établit un ordre ministériel qui impose aux distributeurs d'inclure dans leur liste de films une œuvre espagnole pour quatre films étrangers doublés (l'ordre du 14 juillet 1955). L'Espagne franquiste fixe ainsi un quota de films américains pouvant être importés et doublés sur le territoire national, mais exige une réciprocité : les firmes outre-Atlantique de la MPEA⁶¹⁴, le principal distributeur américain, devront elles aussi importer et diffuser un certain nombre d'œuvres espagnoles. La MPEA refuse néanmoins et stoppe la distribution de films *made in Hollywood* en Espagne jusqu'en mars 1958. Paradoxalement, cet embargo a eu des effets positifs sur l'industrie espagnole. Les distributeurs espagnols ont mis à profit cette période pour se réappropriier le marché et racheter certaines des grandes sociétés de distributions américaines qui opéraient en Espagne. Au lever du boycott en 1958, la position de la MPEA sur le marché espagnol s'est donc considérablement affaiblie : elle ne distribue plus directement ses propres produits, mais est contrainte de passer par des compagnies de distribution espagnole.

L'autre conséquence des deux boycotts américains a été de favoriser le développement d'une politique de coproduction avec d'autres pays, notamment européens et hispano-américains. L'objectif pour le régime est double : pallier les difficultés de financement de ses produits, et s'assurer d'un marché extérieur projetant ses films à l'étranger. Le régime multiplie donc les accords bilatéraux de coproduction, phénomène qui naît à la fin des années quarante en France et en Italie afin de concurrencer les productions hollywoodiennes sur leur marché cinématographique. Les industries européennes s'allient afin d'offrir aux publics nationaux des productions à grand budget, mobilisant d'importants moyens techniques et recrutant des étoiles internationales à l'affiche de ces films. À mesure que le régime sort de son autarcie politique, il s'engage dans une politique de coproduction destinée à combattre sa dépendance quasi exclusive aux productions et aux importations américaines, notamment à partir de 1955 et du boycott de la MPEA⁶¹⁵. Casimiro Torreiro et Esteve Rimbau considèrent que cette politique a eu des effets considérables et immédiats sur l'industrie espagnole. Elle lui a permis de réaliser des films aux coûts de production élevés, d'améliorer le niveau

⁶¹⁴ La *Motion Pictures Export Association* naît en 1945 et réunit les compagnies de distributions les plus importantes des États-Unis afin de présenter un front uni pour la conquête des marchés européens.

⁶¹⁵ PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 40

technique des œuvres nationales et d'amorcer une timide libéralisation thématique. Néanmoins, elle a aussi contribué à fragiliser le système déjà précaire des studios espagnols et à favoriser une accumulation d'argent rapide au détriment d'une véritable capitalisation du système industriel⁶¹⁶.

Enfin, le nouveau système de valorisation et de financement des films nationaux se fonde sur deux éléments : le capital investi par la maison de production espagnole et la classification attribuée par la nouvelle Junte de Censure et de Classification des Films (JCCP). Dans cette nouvelle configuration, les films classés d'Intérêt National obtiennent ainsi un remboursement de 50 % des frais de production engagés par les producteurs, les films de première catégorie A 40 %, les films de première catégorie B 45 %, les films de seconde catégorie A 30 %, et enfin les films de seconde catégorie B 25 %. Les films de troisième catégorie n'obtiennent quant à eux aucune aide économique. Le Service d'Ordonnance Économique de la Cinématographie (SOEC), qui dépend du ministère de l'Industrie, se charge d'évaluer et d'estimer le coût de production de chacun des films examinés. Cela évite ainsi que les producteurs gonflent leurs estimations comme ce fût le cas par le passé, engendrant d'importantes pertes financières pour le régime.

La protection du secteur cinématographique du régime repose ainsi essentiellement sur le système de classification des films nationaux, destiné à stimuler la production nationale afin qu'elle devienne plus compétitive. Les producteurs et réalisateurs sont ainsi contraints de négocier avec différentes commissions de classification et de valorisation, dont l'action permet d'appréhender la valeur qualitative que les autorités cinématographiques franquistes prêtent à la production nationale.

1.2 – Protection et valorisation du cinéma national : le rôle central des commissions de classification

Durant le premier franquisme, la dispersion des institutions pourvoyeuses de financements cinématographiques complique le travail des producteurs. Entre 1946 et 1952, pour obtenir l'ensemble des aides à leur disposition, ils doivent présenter leur projet et leur film à trois commissions appartenant chacune à trois institutions différentes : le secrétariat du *Movimiento Nacional*, le ministère de l'Éducation Nationale et le ministère de l'Industrie et du Commerce. Les producteurs sollicitent tout d'abord un crédit cinématographique auprès de

⁶¹⁶ RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 849-853

la commission du SNE qui examine le scénario et le budget prévisionnel de leur film ; la commission de censure, la JOSCC, classe leur film après l'avoir visionné, ce qui leur permet d'obtenir un nombre donné de licences de doublage. Et enfin, l'examen de leur film par la Commission de Classification des films Nationaux (CCPN) leur permet de solliciter un certain nombre de licences d'importation⁶¹⁷. À partir de 1952, malgré une réorganisation des services de censure au sein du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme, le financement des films nationaux dépend toujours de trois départements ministériels différents. Le secrétariat du *Movimiento*, qui, à travers le SNE, soutient l'activité cinématographique grâce à l'attribution de prix et de récompenses financières ; la nouvelle Junta de Censure et de Classification des films (JCCP) examine tous les films nationaux, en leur attribuant une classification. Cette classification influe sur la part de crédit que chaque producteur peut solliciter auprès du régime. Le montant du crédit cinématographique est ensuite attribué en fonction des coûts de production, évalués par le Service d'Ordonnance Économique de la Cinématographie (SOEC) dépendant du ministère de l'Industrie⁶¹⁸.

Le fait que l'ensemble des décisions prises à propos du cinéma national et de son industrie ne soient pas décidées par un unique organe centralisateur induit d'inévitables non-sens et conflits d'intérêts entre les différents services. Dès 1945, les producteurs dénoncent cette dépendance à différents ministères et réclament la création d'un organe exclusivement dédié à l'ensemble des activités liées à la cinématographie⁶¹⁹. La réorganisation des services en 1952 ne prend pourtant pas en compte leurs revendications et maintient ce chevauchement et ces interférences administratives. Un rapport de 1956 réalisé par le secrétariat général du MIT estime ainsi les difficultés que rencontre le secteur cinématographique sont « principalement dues au manque d'unité de commandement nécessaire au bon fonctionnement d'une politique cinématographique⁶²⁰ ». Ce document dénonce une « bureaucratie multiple et (...) contradictoire, qui donne lieu à un mélange de compétences⁶²¹ ».

⁶¹⁷ Volume 2, Figure 19, p. 818

⁶¹⁸ Volume 2, Figure 20, p. 819

⁶¹⁹ «¿No sería posible reunir en un solo Organismo, llámese Sindicato, Cámara del Cine, o lo que se quería, todos los centros que con la industria cinematográfica se relacionan?», FNFF, Madrid, 121 (Rollo:21), "Informe sobre la situación cinematográfica", 1945, p. 12

⁶²⁰ "Los problemas que tiene planteados el cine español se deben principalmente a la falta de unidad de mando, necesaria para la eficacia de una buena política cinematográfica. Dadas las características especiales y la naturaleza de la actividad cinematográfica, se exige la centralización de todos los trámites administrativos en un solo departamento, sin excluir, por otra parte, las naturales competencias de otros organismos", FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, "Información sobre la situación de la cinematografía", 1956, p. 1

⁶²¹ "En la actualidad no existe unidad de mando y por lo tanto, de política cinematográfica, sino una burocracia múltiple y en muchos casos perturbadora y contradictoria, que da lugar a una confusión de competencias que se interfieren mutuamente", FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, "Información sobre la situación de la cinematografía", 1956, p. 1

La recherche et l'obtention de financements sont ainsi tributaires des goûts et de l'orientation cinématographique de chacune des commissions et des membres qui la composent, contraignant les producteurs à s'astreindre « à une pénible pérégrination de porte en porte et d'avis en avis⁶²² ». En 1956, un rapport d'activité signale la permanence de ce fonctionnement contreproductif, en expliquant que « le producteur espagnol présente ses films non pas devant le public, mais devant la Junte de Classification⁶²³ ». De nombreux professionnels du secteur dénoncent à leur tour cette subordination aux appréciations des membres des organes de financement. José Antonio Suarez de la Dehesa, producteur phalangiste de *Cinespaña*, s'exprimait en ces termes dans une interview qu'il donnait en 1981 :

« le cinéma ne se faisait pas pour le public, mais pour la Commission de Classification, parce que ce qui intéressait [les producteurs] c'était que les messieurs de la Commission apprécient les films dans le but d'obtenir ainsi une protection⁶²⁴ ».

De même, dans une interview qu'il donne en 1993, Alberto Reig, directeur du NO-DO et ancien membre de la section de classification dans les années cinquante, évoque également l'esprit « picaresque » qui régnait au sein des commissions, autrement dit l'existence d'une certaine corruption :

« En cette époque particulièrement picaresque, certains films étaient totalement amortis à leur sortie des salles de classification⁶²⁵ ».

Par cette phrase, l'ancien classificateur de la JCCP confirme l'existence d'un certain favoritisme envers les producteurs pour des raisons personnelles, en fonction des liens qui les unissent à certains membres des commissions. Lorsqu'il estime que des films sortaient « amortis » des réunions de la JCCP, il sous-entend que, grâce aux classifications élevées attribuées par les commissions, certains films obtenaient un nombre important de licences à revendre, qui leur offraient des bénéfices parfois plus élevés que l'investissement initial. Autrement dit, connaître un membre de l'une des commissions ainsi que ses goûts constituent des atouts non négligeables pour obtenir les qualifications maximales et les aides qui leur sont allouées. Grâce aux témoignages de professionnels de l'époque, les historiens ont mis à jour la corruption administrative qui régnait dans les coulisses de ces commissions, dont le

⁶²² «evitándonos ese penoso peregrinaje de puerta en puerta, de opinión en opinión, que tanto contribuye a la paralización y entorpecimiento de nuestras actividades», FNFF, Madrid, 121 (Rollo:21), «Informe sobre la situación cinematográfica», 1945, p. 12

⁶²³ «el productor español plantea sus películas no ante el público, sino ante la Junta de Clasificación», FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, «Información sobre la situación de la cinematografía», 1956, p. 8

⁶²⁴ Extrait d'une interview réalisé par Santiago Pozo Arenas le 24 septembre 1981, qu'il retranscrit dans son ouvrage sur l'industrie cinématographique franquiste POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Espagne, Universitat de Barcelona, 1984, p. 52

⁶²⁵ «En aquella época de mucha picaresca hubo película que salió amortizada de la sala de clasificación» dans M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octobre 1993, p. 57

fonctionnement est longtemps resté occulte. Santiago Pozo Arenas est l'un des premiers historiens à évoquer ce phénomène de corruption administrative dans son étude pionnière consacrée à l'industrie cinématographique espagnole⁶²⁶. Pablo León Aguinaga a démontré encore récemment la partialité de la CCPN vis-à-vis de l'attribution des licences d'importation pour les films américains, et les tractations qu'elle entretenait avec l'ambassade américaine qui se concluaient régulièrement par l'octroi de « faveurs personnelles » aux membres de la commission⁶²⁷. L'analyse des relations interpersonnelles des censeurs confirme l'existence de liens forts entre les classificateurs et le monde de la production. On dénombre au moins cinq individus étant eux-mêmes producteurs⁶²⁸. Au total une quinzaine de maisons de productions sont intimement liées à des membres des commissions, que ce soit sur le plan professionnel, amical ou familial⁶²⁹. On constate ainsi que le réseau censorial a pu favoriser certains réalisateurs et producteurs.

Le système de protection du cinéma national est vivement critiqué par une partie de l'élite intellectuelle et cinématographique du premier franquisme car elle le juge inefficace dans la promotion d'un cinéma national de qualité. Elle estime que les commissions sont avant tout motivées par leurs intérêts et leurs goûts personnels et qu'elles n'ont pas su valoriser la production de qualité en Espagne. Néanmoins, ces opinions n'ont été récoltées qu'à travers les écrits de juristes ou spécialistes du cinéma des années soixante et soixante-dix, ou à la suite d'entretiens réalisés par des historiens après la fin de la dictature. Autrement dit, ces professionnels et intellectuels jettent un regard rétroactif sur le travail de qualification des commissions. Ils justifient notamment leur raisonnement par le fait que certaines œuvres sorties dans les années cinquante, devenues des classiques du cinéma espagnol, n'aient pas été classées parmi les catégories les plus élevées des commissions. Il en va ainsi de l'intellectuel Augusto María Torres, qui, dans les années soixante, déplore le fait que *Los Golfos* de Carlos Saura (1959) ou *Los chicos* de Marco Ferreri (1959) n'aient obtenu qu'une classification en seconde catégorie A par la JCCP⁶³⁰ ; de même, le juriste et critique de cinéma Fernando Vizcaíno Casas⁶³¹, dans ses divers ouvrages, ne cesse d'asséner que les films produits sous le

⁶²⁶ POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 82 ; FANÉS F., *El cas Cifesa : vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de Valencia, 1989, p. 265-266

⁶²⁷ LEÓN AGUINAGA Pablo, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 269

⁶²⁸ Il s'agit de Santos Alcocer Badenas, José María Alonso-Pesquera, Rafael de Casenave, José María Elorrieta et José Luis Navasqües.

⁶²⁹ Volume 2, Figure 18, p. 817

⁶³⁰ TORRES Augusto María, *Cine español años 60*, Barcelona, 1963, p. 16 et 17, cité dans POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 97

⁶³¹ Fernando Vizcaíno Casas devient critique de cinéma à la fin des années quarante en commençant à s'exprimer dans l'un des journaux du SEU, *Acción*. Il devient avocat et se spécialise dans l'univers artistique. Dans les années soixante, il publie divers ouvrages législatifs sur le monde du spectacle tels que *Summa de legislación del espectáculo* (1962), *La nueva*

franquisme étaient avant tout destinés à séduire les commissions plutôt que les spectateurs⁶³². Ces détracteurs ont ainsi contribué à forger une sorte de « légende noire » autour du travail de valorisation de ces commissions, en critiquant leur approche intellectuelle et esthétique du cinéma national. Néanmoins, il ne faut pas oublier que ces commissions, si elles contribuaient évidemment à privilégier une certaine esthétique et orientation artistique de la cinématographie nationale, étaient également animées par la volonté de promouvoir un cinéma rentable et commercial, qui puisse concurrencer les grands succès populaires *made in* Hollywood. En d'autres termes, le choix de promouvoir un cinéma que certains qualifiaient de « mauvaise qualité », « commercial » ou encore « populaire », était peut-être la preuve de leur soutien envers un cinéma prenant en compte les goûts du grand public, ou du moins de ce qu'ils se représentaient comme tel.

En réalité, cette idée que le cinéma produit durant le premier franquisme est un cinéma pensé avant tout pour plaire aux commissions de classification plus qu'aux publics ne repose sur aucune analyse objective du marché, comme le déplorait déjà Santiago Pozo dans les années quatre-vingt⁶³³. Il est en effet impossible de pouvoir confronter l'efficacité de l'action de promotion et de valorisation du cinéma sous le premier franquisme puisqu'on ne peut établir précisément l'affluence et le succès rencontré par le cinéma national de cette période de façon fiable. En effet, le régime ne s'est employé à dénombrer les chiffres de fréquentation de ses cinémas qu'à partir de 1962, laissant ainsi tout le premier franquisme dans une importante zone d'ombre. Si la corruption et les relations interpersonnelles des censeurs ont influé sur le fonctionnement interne du système censorial et classificatoire franquiste, elle n'en a pas été l'unique moteur. Les autorités cinématographiques portent en effet un intérêt indéniable au succès commercial et idéologique des productions espagnoles. Contrairement à ce qu'affirment de nombreux producteurs de la période, le public et les spectateurs occupent une place de choix dans le processus décisionnel des censeurs et constituent le véritable enjeu de leurs délibérations.

legislación cinematográfica española(1964) ou encore, en 1968, un dictionnaire du cinéma espagnol intitulé *Diccionario de cine español (1896-1966)*.

⁶³² VIZCAÍNO CASAS Fernando, *Historia y anécdota del cine español*, p. 134 et 135, cité dans POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 97

⁶³³ POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 102

II – La place des publics de cinéma dans les délibérations censuriales : le spectateur implicite

Si les censeurs suppriment certaines scènes d'un film, c'est parce qu'ils craignent la réaction des spectateurs face à ces images. Évaluer les effets qu'un film peut produire, anticiper les réactions des publics est au cœur de leur mission. Ainsi, en intervenant sur les contenus, les censeurs tentent de baliser au maximum le sens des œuvres qu'ils examinent afin de réduire le nombre de lectures potentielles d'une même œuvre. Michael Holquist précise que les censeurs sont « d'authentiques ingénieurs » qui « désirent construire plutôt que proscrire » :

« Ce qu'ils veulent, c'est un certain type de texte, un texte que l'on ne pourrait lire que d'une façon : sa forme grammaticale (ou logique) coïnciderait parfaitement avec toutes ses implications rhétoriques (ou sémiotiques)⁶³⁴ »

La façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est ainsi essentielle, car de là dépendent l'autonomie et le pouvoir de lecture qu'ils attribuent aux récepteurs. Réalisateurs et censeurs façonnent conjointement une œuvre en tenant compte de ce que Roger Chartier nomme le « lecteur implicite », c'est-à-dire le lecteur réel auquel pensent les producteurs lorsqu'ils créent une œuvre. Ils s'emploient à réduire le nombre de lectures potentielles des œuvres, afin de s'assurer qu'il n'existe qu'une seule voie interprétative, celle qu'a tracée le régime. C'est pour lui encore que certains censeurs soutiennent la production de films grand public, destinés à satisfaire et divertir les foules qui se bousculent dans les salles obscures.

Ainsi, le travail censorial est avant tout un travail d'anticipation. Par leur examen des œuvres, les censeurs s'emploient à prévoir et à envisager la façon dont les contenus cinématographiques vont être reçus et accueillis par les spectateurs. Le discours censorial franquiste témoigne de cette attention vigilante aux publics et à leurs réactions ainsi qu'aux effets que certaines images pourraient provoquer dans les salles obscures. Les rapports de censure constituent des indices précieux pour saisir la façon dont les autorités cinématographiques se représentent le public et le rôle qu'elles attribuent à leur propre fonction d'orientation cinématographique et de « préservation » des masses spectatorielles.

634 « Truly engineers, though maybe not of human souls, censors intend to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way: its grammatical (or logical) form will be seamlessly coterminous with all its rhetorical (or semiotic) implications. », HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *PMLA*, vol. 109, n^o 1, 1994, p. 22

2.1 – Censurer pour protéger les publics vulnérables : anticiper les dangers cinématographiques

De nombreux censeurs, en particulier les ultra-catholiques, font preuve d'une angoisse néo-platonicienne face à la fiction cinématographique. Pour Platon, la fiction ne serait qu'une pâle représentation de la réalité qui empêcherait d'accéder au vrai et dont il faudrait se méfier. Joren Vandaele rappelle ainsi que dans la « poétique néoplatonicienne du franquisme, la fiction ne fut pas privilégiée, et elle ne pouvait être séparée d'un discours sérieux. Selon Platon, il n'existait que la Vérité et le mensonge, et seule la Vérité pouvait ainsi constituer un discours public⁶³⁵ ». Cette attitude platonicienne a été la base philosophique de la censure cinématographique franquiste, et en particulier celle des censeurs ultra-catholiques. De cette façon, le père Mauricio de Begoña s'insurge contre les films qui ne représentent pas fidèlement la « réalité ». Il désapprouve ainsi le scénario de *Mi hija Verónica* d'Enrique Gómez (1950), au regard de la conduite du personnage central, un homme marié, mais volage. Il considère qu'il est intolérable de présenter des comportements aussi « éloignés de la loi et de la réalité du public espagnol⁶³⁶ ». Juan Esplandín explique également que les fléaux sociaux présentés dans le scénario de *Barrios Bajos* de Pedro Puche (1937) ne peuvent être portés à l'écran :

« il expose devant les publics un ensemble de fléaux, qui malheureusement existent, mais auxquels on ne peut cependant donner réalité. Il s'agit de quelque chose de si sale, qu'il convient de le cacher⁶³⁷ »

La vie des bas-fonds de la société et de ses dérives morales ne peut ainsi pas être exposée aux yeux des spectateurs. Dans une perspective néo-platonicienne, de nombreux censeurs refusent ainsi que la fiction s'oppose à la « réalité » et à la vérité du régime. On assiste ainsi à une véritable défiance envers le modèle fictionnel, et particulièrement à l'encontre du récit cinématographique qui met en scène une réalité trop sensible et saisissante à la portée de publics considérés comme vulnérables. Le censeur ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz met en évidence l'exceptionnelle dangerosité du cinéma. Il explique ainsi que :

« Si nous comparons le cinématographe au théâtre, il est évident que tout ce qui est admis dans une pièce ne peut être toléré au cinéma : a) parce qu'un public plus nombreux et hétérogène assiste aux projections de films (psychologiquement, on sait que plus le public est nombreux, plus sa résistance à la suggestion du spectacle est faible) ; b) en raison de la lumière, de la présentation, des gros plans, des effets sonores, etc., la fable ou l'histoire présentés à l'écran prennent

⁶³⁵ VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 248

⁶³⁶ “Es inmoral y repulsivo el proceder de Manen y además queda sin sanción alguna, su teoría y conducta acerca del matrimonio son del todo ajenas a la ley y a la realidad del público español”, rapport de Mauricio de Begoña à propos de *Mi hija Verónica*, le 26 avril 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 1252

⁶³⁷ “En unas palabras: es un exponente al público de las lacras, que si desgraciadamente existen, no puede dárselos estado de realidad. Es algo tan sucio que lo que procede es ocultarlo”, rapport de Juan Esplandín sur *Barrios Bajos*, le 21 juin 1949, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 483

possession plus intimement des publics que le théâtre ; c) Parce que l'enthousiasme, la sympathie et l'intérêt des spectateurs pour leurs acteurs et actrices préférés font que le public sympathise avec les personnages qu'ils représentent ou les faits dont ils sont les protagonistes. Le public en vient souvent à confondre leurs acteurs ou actrices de prédilection avec leurs personnages et est facilement sensible aux émotions. Les petites villes loin de la frivolité des grandes métropoles sont plus sensibles, face à n'importe quelle sorte de film⁶³⁸ ».

Selon lui, le cinéma exerce une véritable emprise sur les spectateurs, qui a de véritables effets physiques et psychiques sur les spectateurs (le cinéma prend « intimement possession » d'eux). C'est pour cette raison que les contenus cinématographiques doivent être dûment contrôlés et que certaines images doivent être soustraites à la vue des spectateurs. Ainsi, certains censeurs exercent leur charge comme un véritable sacerdoce et sont persuadés d'agir pour la préservation de la moralité et de la sensibilité des publics. Le spectateur occupe ainsi une place capitale dans leur discours puisqu'il justifie et légitime l'usage des ciseaux censoriaux.

Santos Alcocer Bádenas conseille ainsi que les dialogues du film *La Forastera* d'Antonio Román (1952) soient retouchés « afin qu'aucune grossièreté ou phrase ne laissent le spectateur confus⁶³⁹ ». À la deuxième lecture du scénario de la biographie sur *El Padre José*, Fermín del Amo exige que certains passages soient supprimés afin de les soustraire « à la vue du spectateur » : l'assassinat d'un prêtre (« le crime peut être suggéré, mais pas représenté ») ainsi que la « terrible mort de l'impénitent R. Mario, un être hautement désagréable qui n'a rien d'exemplaire ». Il précise qu'il ne « s'agit pas de déformer un fait historique, mais seulement d'éviter ce qui pourrait devenir pernicieux⁶⁴⁰ ». La plume censoriale abonde d'exemples similaires, dans lesquels chaque auteur tente d'anticiper les réactions des spectateurs et l'interprétation qui peut être faite de certains passages délicats.

⁶³⁸ «Si comparamos el cinematógrafo con el teatro es manifiesto que todo cuanto se admite en una obra teatral no es posible tolerarlo en el cine: a) Porque a la proyección de las películas asiste un público más numeroso y heterogéneo. (Psicológicamente está experimentado que cuanto más numeroso es el auditorio es menor su resistencia a la sugestión del espectáculo) b) Porque a causa de la luz, la presentación, los primeros planos, los efectos sonoros, etc., la fábula o la historia en la pantalla se adueñan del público más íntimamente que la obra teatral. c) Porque el entusiasmo, simpatía o interés de los espectadores por los actores y actrices favoritos del cinema, hacen que el público simpatice con los caracteres que representan u los hechos de que son protagonistas. El público llega a confundir a menudo el actor o a la actriz predilectos con los caracteres y personajes por ellos representados y con facilidad es susceptible a las emociones. Las pequeñas poblaciones alejadas de la frivolidad de las grandes ciudades son más asequibles a las impresiones de cualquier clase de películas», ORTIZ MUÑOZ Francisco, *Criterio y normas morales de Censura Cinematográfica: Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1946, p. 24

⁶³⁹ « Sin embargo, convendría suavizar el diálogo con lejanos retoques que señalo al fin de que ni se digan groserías o frases que por su sentido dejen al espectador confuso», rapport de Santos Alcocer Bádenas à propos de *La Forastera*, le 29 juin 1950, cité dans AÑOVER DÍAZ, *Op. Cit.*, p. 962

⁶⁴⁰ « Debe darse otra forma al asesinato del P. Damián, no presentándole atravesado con un puñal en el confesionario, puede sugerirse el crimen pero sin presentarlo en escena a la vista del espectador. (...) ESCENA—372. Suprimamos la aparición en la pantalla de la terrible muerte impenitente del R. Mario, sobre ser altamente desagradable no tiene naturalmente nada de ejemplar. No tratamos con ello de desvirtuar un hecho histórico solo pretendemos evitar aquello que pueda ser pernicioso», compte rendu de Fermín del Amo sur le scénario de *El Padre José*, le 13 avril 1949, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.* 1991, p. 882

En outre, on constate que l'une des préoccupations majeures des censeurs réside dans le fait que les publics ne saisissent pas pleinement le sens des films qui leur seront projetés. Certains redoutent des contresens. Mauricio de Begoña exprime ainsi régulièrement la « crainte qu'une partie des publics ne se rappelle que de l'exposition du mal [à l'écran] au lieu de saisir la morale qui est sous-entendue⁶⁴¹ ». D'autres doutent des capacités de décryptage de certaines catégories de spectateurs et exigent ainsi la modification de scénarios afin qu'ils puissent être intelligibles pour l'ensemble des publics. Fermín del Amo se demande par exemple si « les intentions de l'auteur [du documentaire *Sacromonte*] seront comprises par le spectateur moyen⁶⁴² ». Il ajoute ensuite que :

« il n'y a aucun intérêt à réaliser des films uniquement pour des connaisseurs comme ceux qui sont projetés dans les ciné-clubs, mais il est louable de choisir un thème de qualité, de réaliser un film avec un sens artistique et de le rendre "projectable" dans n'importe quel cinéma et auprès de spectateurs qui n'ont pas besoin de préparation particulière⁶⁴³ ».

De même, à la lecture du scénario de *Patapalo*, Juan Esplandín estime qu'il faut le « modifier afin de le rendre plus accessible aux masses⁶⁴⁴ ». Même si les censeurs se montrent volontiers méfiants à l'encontre du « cinématographe », ils ont pleinement conscience du caractère massif de ce loisir. Francisco Ortiz Muñoz y voit d'ailleurs un important facteur de danger puisque, selon lui, « plus le public est nombreux, plus sa résistance à la suggestion du spectacle est faible ». Le groupe censorial a néanmoins à cœur que les œuvres espagnoles qu'ils ont autorisées soient comprises par le plus grand nombre. Ils se placent ainsi dans une posture paternaliste caractéristique du régime franquiste, qui considère que l'opinion publique et l'espagnol ordinaire ne bénéficient pas de toutes les clés de compréhension dont eux-mêmes disposent. Ils se doivent donc de les protéger. À l'inverse, d'autres censeurs peuvent considérer que l'incapacité prétendue du grand public à détecter les doubles sens ou doubles lectures de certaines scènes et images peut rendre des œuvres subversives inoffensives. Dans son journal, José María García Escudero écrit la note suivante après l'examen du film français *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais (1959) par la commission censoriale :

⁶⁴¹ «La poca simpatía que nos inspiran estos temas por el temor de que una parte del público se quede con la exhibición del mal en vez de recoger la moraleja que se pretende», rapport de Fermín del Amo sur *La vida no estaba allí*, le 23 mai 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 1095

⁶⁴² «Dudamos que la intención del autor pueda ser captada por un espectador medio», rapport de Fermín del Amo sur le scénario de *Sacromonte*, le 16 février 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 933

⁶⁴³ «No interesa hacer películas solo para entendidos del tipo de las que se exhiben en los cine clubs, sino que lo laudable es tomar un tema de calidad, realizarlo con sentido artístico y hacerlo "projectable" en un cine cualquiera y para un espectador que no precise de una preparación especial», le 16 février 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 933

⁶⁴⁴ «El lector no aconseja rechazarla, pero si arreglar el guión para hacerlo más asequible a las masas», rapport de Juan Esplandín sur *Patapalo*, le 18 octobre 1951, p. 511

« comme [le film] sera insupportable pour la grande masse du public, en raison de sa lourdeur, sa dangerosité sera moindre⁶⁴⁵ ».

Convaincu que le film ne saura conquérir le grand public, José María García Escudero semble ici considérer que les potentialités subversives du film demeureront secondaires et insignifiantes. C'est d'ailleurs de cette façon que les historiens du cinéma espagnol justifient l'émergence d'un « cinéma de dissidence⁶⁴⁶ » au cours des années cinquante. Ce cinéma d'auteurs, réaliste et relativement subversif, incarné par José Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem ou, dans une moindre mesure, José Antonio Nieves Conde, est relativement toléré par les commissions censoriales. Juan Francisco Cerón Gómez estime ainsi qu'il s'agit d'une stratégie étatique visant à promouvoir à l'extérieur de ses frontières un cinéma relativement libre, tout en s'assurant qu'en Espagne, le caractère subversif de ces œuvres ne soit perçu que par une minorité d'initiés, capable de déceler les métaphores et les allusions séditieuses qui émaillent le discours filmique de ce cinéma d'auteur⁶⁴⁷. Ainsi, la façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est essentielle : ces représentations influent inévitablement sur leur pratique censoriale et classificatoire ainsi que sur leurs seuils de tolérance. Pour de nombreux censeur, leur spectateur implicite prend les traits d'un individu vulnérable qui ne dispose pas des clés de compréhension nécessaires pour accueillir certains messages de façon adéquate.

Loin de constituer un élément secondaire du discours censorial, le spectateur se trouve donc au cœur du processus décisionnel des autorités cinématographiques. L'intervention sur le sens propre des œuvres n'est pas cependant l'unique ambition des censeurs franquistes. Une partie de la politique cinématographique du régime entend aussi agir sur les contenus filmiques afin de développer une cinématographie capable de séduire les publics nationaux.

2.2 – Plaire aux spectateurs espagnols : l'enjeu de la classification et de la valorisation cinématographique

Le régime entreprend une politique de valorisation cinématographique dès la *posguerra*, et élabore un système classificatoire destiné à encourager les producteurs espagnols à développer une production cinématographique de qualité. Les exécutants directs de cette politique sont les censeurs. Durant leur mandat, les membres de la JSOC cumulent

⁶⁴⁵ « Véase el siguiente juicio sobre *Hiroshima, mon amour* : “Como sería inaguantable, por su pesadez para la gran masa del público, su peligrosidad no sería grande”, dans García Escudero José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 55

⁶⁴⁶ MONTERDE José Enrique, “Continuismo y disidencia” dans GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, 6^e éd., Madrid, Cátedra, 2009, p. 239-294

⁶⁴⁷ CERÓN GÓMEZ Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Espagne, Universidad de Murcia, 1998

ainsi à la fois une mission censoriale, et à la fois une mission de valorisation, où ils évaluent l'apport des films examinés au prestige et à la qualité du cinéma national. À partir de 1952, au sein de la nouvelle JCCP, on constate que ces deux missions sont dorénavant exécutées par deux sections différentes : la section de censure et la section de classification. Cette division des tâches est révélatrice d'un changement important de la politique cinématographique franquiste. Alors que, dans les années quarante, l'État a surtout manifesté son intérêt au cinéma pour des raisons idéologiques, dans les années cinquante il se préoccupe principalement de la portée commerciale et industrielle du septième art. Fernando González García et José Antonio Pérez Bowie expliquent ce changement de cap par le nouveau contexte cinématographique de cette période⁶⁴⁸. Les deux blocus américains imposent la nécessité de rentabiliser le marché intérieur et de s'exporter. Par la force des choses, la fonction « éducative » du cinéma a été reléguée à un plan plus secondaire par les organismes d'évaluation et de contrôle. Cela n'induit pas pour autant un désintérêt envers la portée idéologique des films ni même un relâchement censorial – les commissions de censure des années cinquante sont dominées par les catholiques qui sont particulièrement vigilants au traitement moral des films – mais cela conduit à l'émergence d'une attention bien plus accrue au succès commercial des films espagnols.

Ce changement de cap dans la politique cinématographique franquiste induit l'inévitable nécessité de prendre en compte les goûts des publics. Anticiper et évaluer le succès potentiel des œuvres qu'ils examinent ainsi que son acceptation par les spectateurs se trouvent au cœur de leur mission. Les procès-verbaux rédigés à l'issue des commissions de classifications témoignent de cet intérêt nourri pour les publics : loin de les ignorer, les censeurs les placent au centre de leur argumentation et de leurs discours d'évaluation. Santos Alcocer Badenas estime ainsi que si le film *Hombre acosado* de Pedro Lazaga (1952) « est réussi du point de vue de l'interprétation, il s'agira d'un film de grande classe et d'un véritable succès de salle⁶⁴⁹ ». De même, après avoir procédé à la censure du scénario de *Brigada criminal* d'Ignacio F. Iquino (1950), il estime que « le film sera vu avec plaisir par un public nombreux, puisque les thématiques policières attirent toujours⁶⁵⁰ » les spectateurs. À

⁶⁴⁸ PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 118

⁶⁴⁹ «Salvo este ligero reparo puede autorizarse su realización y si se consigue una acertada interpretación, bastará seguir para conseguir una película de gran clase, y de éxito de público», rapport de Santos Alcocer Badenas sur *Hombre acosado*, le 10 juin 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 691

⁶⁵⁰ «Sobre un tema policiaco de indudable interés, se ha escrito un guion muy bien ambientad, de cualidad, y en el cual triunfan los buenos, no sin la pérdida de unos de los jefes de policía, pero esta pérdida sirve para realizar y estimular la labor de una de las brigadas de nuestro acreditado Cuerpo de Policía. Si se consigue una buena realización sobre una película que será vista con agrada por gran cantidad de público al que el tema policiaco siempre atrae.», AGA, Cultura, (3)12.004 36/04718, «Brigada Criminal» rapport de Francisco Alcocer Badenas le 25 mai 1950

l'inverse certains censeurs émettent des doutes quant au succès et à la réussite commerciale de certaines productions. À la lecture du scénario de *El destino se disculpa*, Antonio García del Figar affirme ainsi que le film qui en sera tiré « ne restera à l'affiche que très peu de semaines⁶⁵¹ ». D'autres, comme Manuel Andrés Zabala, redoutent que les films moins classiques et « faciles » ne rencontrent l'adhésion des masses. Il explique ainsi que :

« bien que je ne craigne que la grâce [du film *Novio a la vista*] ne soit pas autant partagée ou appréciée par les publics que moi, il ne fait aucun doute que le film, l'intrigue et le traitement technique de l'œuvre, le rapproche du cinéma européen très éloigné des thèmes folkloriques, si courants, malheureusement, dans notre cinéma. En d'autres termes, ce film cherche sa commercialité (s'il y parvient) à travers des chemins difficiles et moins bien battus que d'autres⁶⁵² ».

L'évaluation des retombées commerciales des films par les censeurs révèle en filigrane leurs attentes, qui dépassent le seul objectif de rentabilité. Certains censeurs se montrent ainsi particulièrement critiques vis-à-vis de productions qui ne cherchent qu'à remplir les salles. Luis Domínguez de Igoa estime par exemple que le film *La Duquesa de Benamejí* ne peut être classé qu'en deuxième catégorie au regard de son caractère conventionnel. Pour lui, il s'agit d'une zarzuela typique de « l'Espagne des tambourins », un film qui « a été réalisé pour gagner de l'argent et rien de plus, et qui, effectivement, en gagnera. Mais rien de plus⁶⁵³ ». S'ils sont attentifs à la rentabilité de la production espagnole en tentant de prendre en compte les goûts des publics, les censeurs n'en veillent pas moins à évaluer l'apport prestigieux des œuvres à la cinématographie nationale. Cet intérêt pour le prestige et la qualité du cinéma espagnol est palpable dans les nombreux procès-verbaux des commissions de classification. Joaquín Argamasilla estime ainsi que le film *Aeropuerto* de Luis Lucia (1953) s'il est construit à partir d'une idée originale, a malheureusement été développé autour d'un mauvais scénario. De ce fait, « le film ne demeure qu'une production espagnole de plus qui n'apportera aucune gloire ni prestige à la cinématographie nationale⁶⁵⁴ ». Francisco Fernández y González juge quant à lui de façon extrêmement sévère le scénario de *La Paz*. Il estime que :

⁶⁵¹ «El diálogo ni es fino ni alcanza aquella perfección sugestiva que da tanto valor a estas obras. Creo firmemente que realizado el guión habría de permanecer muy pocas semanas en las carteleras», rapport de Antonio García del Figar sur *El destino se disculpa*, en août 1944, cité dans Añover Diaz, *Op. Cit.*, 1991, p. 746

⁶⁵² «En cualquier caso, y aunque temo que su gracia no sea compartida o apreciada por todos los públicos tan favorablemente como mi parte la acojo, es indudable que la película, el argumento y el tratamiento técnico de la obra, la dan un tono de cine europeo muy alejado de los tópicos folklóricos, tan al uso, por desgracia, en nuestro cine. Es decir que esta película busca su comercialidad (si es que la logra) a través de caminos más difíciles y menos trillados que aquellas», AGA, Cultura, (3)121.002 36/03473, «Novio a la vista», rapport de Manuel Andrés Zabala, le 10 mars 1954,

⁶⁵³ «Con benevolencia se puede declarar en 2a este zarzuela de «España - convencional – de panderetera» – etc. que se ha hecho para ganar dinero y nada más, y que en efecto, va a darles dinero. Y nada más.», AGA, Cultura, (3)121.00 36/04709 « La duquesa de Benameji », rapport de révision de classification de Luis Dominguez de Igoa, le 17 novembre 1949

⁶⁵⁴ « Con una idea buena se ha confeccionado un guion malo por lo que la película no pasa de ser una más de las producciones españolas que no darán gloria ni prestigio a la cinematografía nacional », AGA, Cultura, (3)121.002 36/03454, « Aeropuerto », rapport de classification de Joaquín Argamasilla, le 12 mai 1953

« non seulement, il n'apporte rien à la cinématographie espagnole, mais qu'il s'agit, qui plus est, d'une régression vers une thématique épuisée et abordée dans de nombreuses œuvres américaines et européennes (...). C'est un épisode conventionnel et arbitraire, sans accent dramatique, sans émotion ni qualité d'aucun ordre. On ne pourra en produire un film de qualité que grâce à une réalisation puissante et experte. Comme il n'est pas porteur de valeurs interdites, NOUS POUVONS AUTORISER LE TOURNAGE. Néanmoins, je considère qu'il convient d'adresser un certain nombre de réserves à la maison de production en ce qui concerne sa future classification par la Junte supérieure⁶⁵⁵ »

Les censeurs montrent ainsi un intérêt important à l'originalité des œuvres ainsi qu'à leur facture technique et artistique. A travers leur action classificatoire, ils visent à promouvoir un cinéma compétitif. Comme Francisco Fernández y González, ils réalisent régulièrement des comparaisons avec les cinématographies étrangères, qu'ils espèrent égaler et concurrencer. Ainsi Joaquín Argamasilla estime qu'avec quelques modifications, le film historique *Amaya* de Luis Marquina (1952) « pourrait être un film magnifique, comparable à n'importe quels autres films étrangers⁶⁵⁶ ». Ce sentiment d'infériorité cinématographique traverse le discours censorial durant tout le premier franquisme, et révèle la frustration des censeurs qui ne parviennent pas toujours à promouvoir le type de cinéma auquel ils aspirent. Les comptes rendus des commissions permettent ainsi de prendre conscience des attentes artistiques et idéologiques des autorités cinématographiques, contraintes d'intégrer d'inévitables notions de rentabilité : quel rendement un film peut-il obtenir dans les salles malgré son relatif intérêt politique et social ? Un film à forte portée idéologique parviendra-t-il à susciter l'intérêt des publics et à redorer le prestige de la cinématographie nationale ? Est-il judicieux d'autoriser la production et la diffusion d'un film qui ne suscitera que peu d'entrées, mais qui dispose de toutes les qualités requises pour concourir dans des festivals internationaux ?

À travers ces questionnements et ces prévisions, ce sont toutes les stratégies de la politique cinématographique du régime qui se dévoilent. On prend ainsi conscience de l'importance que le personnel censeur accorde aux spectateurs et aux publics, qui constituent l'enjeu principal de cette politique. S'il a été démontré qu'une certaine corruption

⁶⁵⁵ “No sólo no constituye ninguna clase de aportación a la cinematografía española, sino que es la regresión a un tema ya agotado en los estudios yanquis y europeos. Cualquiera recuerda media docena de films magníficos, americanos y alguno italiano que abordan el tema de la amnesia o de la postguerra. Es un asunto fuera de tiempo, aunque menos mal que carece de interés. Es un episodio convencional y arbitrario sin acento dramático, sin emoción ni calidades de cualquier orden. Sólo podría lograrse una película de cierta estimación con una realización afortunadísima y muy experta. Como no afecta a valores susceptibles de prohibición, PUEDE AUTORIZARSE EL RODAJE. Pero juzgo recomendable, no obstante, formular a la entidad productora las pertinentes reservas, en cuanto a probables efectos ulteriores de calificación por la Junta Superior”, rapport de Francisco Fernández y González sur le scénario de *La Paz*, le 7 février 1949, cité dans Añover Diaz, *Op. Cit.*, 1991, p. 201-202

⁶⁵⁶ “Con mayor movimiento de masas y con diálogos menos enfático, lo que nace a algunas escenas es un tanto teatral, sería una magnífica película que afinando algo podría compararse con cualquiera extranjera de esta clase”, AGA, Cultura, , (3)121.004 36/04719, “Amaya”, rapport de Joaquín Argamasilla, le 22 juillet 1952

administrative a bel et bien existé au sein des commissions de classification, il serait cependant réducteur de prétendre que l'ensemble des débats et des discussions furent régis uniquement par des arrangements secrets et des conflits d'intérêts. À la lecture des procès-verbaux, on constate que les censeurs cherchent aussi à privilégier les œuvres qui sauront séduire les publics nationaux par leur qualité technique, la force de leur narration et l'originalité de leur récit cinématographique. Les critères de rentabilité économique et de prestige artistique sont ainsi continuellement en jeu, dans le but de satisfaire les attentes du spectateur « implicite » qui siège dans les rangs des salles obscures.

La surveillance de la réception des films nationaux par le régime s'inscrit pleinement dans cette volonté de mieux connaître ce spectateur implicite qui concentre le regard et les efforts de l'appareil censorial. Les rapports provinciaux permettent aux censeurs de confronter leur travail à la réalité réceptive décrite par leurs relais en province. Grâce au regard rétroactif qu'ils portent sur leur action, ils peuvent s'auto-évaluer et adapter leur pratique afin d'améliorer l'efficacité du système censorial et classificatoire. Ces rapports offrent ainsi un regard alternatif sur le travail de censure et de valorisation des autorités cinématographiques.

III – L'efficacité du travail de valorisation des autorités cinématographiques en question : une évaluation alternative du succès du cinéma national

3.1 – L'histoire d'une impopularité

Les témoignages sur l'impopularité du cinéma espagnol durant le premier franquisme sont nombreux. Qu'ils émanent du monde de la production et de la distribution, des réalisateurs eux-mêmes lors des Conversations de Salamanque ou encore des rangs de la critique cinématographique, beaucoup d'intellectuels et de professionnels du cinéma pointent du doigt la faiblesse du cinéma national et ses difficultés à concurrencer les cinématographiques étrangères. Cette réalité est également mentionnée dans certains rapports de surveillance écrits par les délégués provinciaux. Les premiers rapports des années quarante dressent un bilan réceptif du cinéma national plutôt accablant. C'est le cas du délégué de Palma de Mallorca, Francisco Soriano Frade, qui s'exprime en ces termes en décembre 1946 :

« Le principal problème auquel se heurtent les films espagnols projetés dans cette province réside dans leur manque de popularité. Toutes ces années passées à ne proposer que de piètres productions cinématographiques, si on excepte de rares et honorables exceptions, ont conduit au

discrédit du cinéma national. Malgré les progrès notables de nos derniers films, au vu de la réputation des œuvres passée, il leur est difficile de rencontrer un réel succès, qu'on ne peut guère que qualifier de passable.

Le grand public, habitué, n'assiste plus aux projections de films espagnols, ou bien seulement après avoir eu vent de sa qualité ; dans ce cas, comme de coutume, il se livre consciencieusement à relever les défauts qu'il ne remarquerait pas dans des films étrangers. Un film étranger obtient ainsi une plus forte acceptation qu'un film national, même lorsqu'il est de qualité inférieure⁶⁵⁷. »

Ainsi, la défiance que les spectateurs nourriraient envers le cinéma national les ferait fuir les salles, alors que les projections de films étrangers sembleraient remporter à l'inverse les faveurs du public. La piètre qualité imputée aux œuvres espagnoles serait responsable de la désertification des salles et de la désaffection des publics provinciaux. Au milieu des années quarante, les discours des professionnels du secteur et des observateurs provinciaux convergent : le cinéma national ne parviendrait pas à trouver son public, alors même que l'activité cinématographique constitue un loisir de premier plan pour les Espagnols. Les années quarante et cinquante constituent en effet l'âge d'or du cinéma en Espagne : le pays est saisi d'une « fièvre constructrice⁶⁵⁸ » et le nombre de salles augmente sur tout le territoire. Grands consommateurs de cinéma, les publics nourriraient leurs appétits cinéphiles en se délectant avant tout des films étrangers diffusés dans les salles, face auxquels les productions nationales peineraient à rivaliser. En d'autres termes, la politique de valorisation cinématographique du régime se révélerait inefficace et les censeurs ne seraient pas parvenus à promouvoir une cinématographie capable de séduire les publics provinciaux. Néanmoins, cette croyance bien établie en l'impopularité du cinéma produit sous le premier franquisme doit être nuancée.

Valeria Camporesi rappelle dans son étude sur la consommation cinématographique à Madrid entre 1940 et 1990, qu'il existe de nombreux mythes vis-à-vis de la popularité du cinéma national en Espagne. Avant la guerre civile, d'après le discours de nombreux critiques cinéphiles, le public semble l'apprécier et accueillir avec enthousiasme les productions espagnoles. Après le conflit cependant, les critiques les plus nationalistes affirment que les spectateurs nourrissent un certain rejet à l'encontre du cinéma national. Durant les années

⁶⁵⁷ «El más importante de los problemas con que tropiezan las películas españolas que se proyectan en esta provincia, es la falta de popularidad. Varios años de servir pésimas producciones cinematográficas con sólo escasas y honrosas excepciones han hecho que el cine nacional se encuentre desprestigiado casi en absoluto. Aun cuando últimamente se observan grandes adelantos en nuestras películas, por tener en contra la fama alcanzada por sus predecesores, les resulte difícil alcanzar un éxito poco menos que regular.

El gran público, escarmentado, no asiste a la proyección de las películas españolas, sino después de contar con antecedentes sobre su calidad, y aun así, cuando lo hace, influenciado por el gran número de veces que ha hecho lo mismo, se dedica afanosamente a encontrar reparos y defectos que no advertiría en una película extranjera. Así resulta que una película extranjera tiene mucho más fácil el obtener éxito que una nacional, aun cuando sea de inferior calidad.» AGA, Cultura, (3)121,002 36/04679, «Aquel viejo Molino», rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 décembre 1946

⁶⁵⁸ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 91

quarante et cinquante, ces considérations interviennent au cœur des débats concernant la voie que doit emprunter le cinéma national, alimentés par les critiques cinéphiles, l'élite intellectuelle franquiste et les professionnels du cinéma. Dès les années quarante, les débats tournent autour de l'espagnolité⁶⁵⁹ que doit promouvoir le cinéma national, sans qu'aucun des critiques et idéologues du régime ne parvienne à trouver une forme de consensus. Du *costumbrismo* au néo-réalisme espagnol, les débats font rage. Au milieu des années cinquante, une première tentative de réflexion collective sur l'avenir du cinéma national a lieu. Lors des Conversations de Salamanque organisées en mai 1955, les professionnels du cinéma et les critiques cinéphiles sont réunis par le ciné-club de Salamanque durant plusieurs jours où se succèdent les débats théoriques. Les nombreuses difficultés faisant obstacle à l'amélioration du cinéma national sont soulevées. Le constat que dressent les professionnels du cinéma y demeure néanmoins accablant. La phrase du réalisateur Juan Antonio Bardem demeure célèbre et acte la perception extrêmement négative que se font les professionnels et les intellectuels du cinéma national : « Le cinéma espagnol actuel est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique⁶⁶⁰ ». C'est seulement à partir des années 1980 que le discours des critiques tend à donner une vision plus équilibrée de l'accueil des films espagnols par les publics⁶⁶¹.

Or, après avoir étudié le temps de permanence à l'affiche des films espagnols entre 1940 et 1990, Valeria Camporesi a démontré qu'il n'a cessé d'augmenter entre 1946 et 1959, attestant de la popularité progressive dont les films nationaux ont joui. Si le temps moyen de diffusion des films espagnols demeure néanmoins inférieur aux films américains, le cinéma espagnol au cours de cette période semble avoir disposé d'une certaine popularité et être parvenu à trouver son public. Au milieu des années soixante, une étude de l'Institut de l'Opinion Publique établit ainsi que 51 % des enquêtés estiment que « le cinéma national s'est

⁶⁵⁹ Valeria Camporesi a démontré qu'il n'existe pas de véritable consensus entre les intellectuels franquistes sur le type d'« espagnolité » qui doit être présentée au cinéma. À travers l'étude de la presse cinématographique des années quarante et cinquante, elle a ainsi identifié différentes positions parmi les intellectuels franquistes. Une première posture consiste à se centrer sur les traditions intellectuelles de l'Espagne, en s'appliquant à retranscrire à l'écran des moments glorieux de l'histoire espagnole, à adapter des classiques de la littérature espagnole et à privilégier une esthétique s'inspirant des grands peintres nationaux. Une deuxième position privilégierait la représentation des coutumes et des folklores régionaux, racines authentiques des traditions populaires et du caractère espagnol de la nation. Une troisième voix estime que le cinéma espagnol doit se tourner vers le réalisme – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » - pour incarner la société et la nation dans toute sa modernité. Une quatrième position estime que l'« espagnolité » doit s'appliquer à retranscrire le caractère passionnel de l'Espagne, en accordant un intérêt marqué au drame. Enfin, une dernière posture estime que le cinéma doit incarner la religiosité profonde du peuple espagnol et la force spirituelle qui est se trouve au fondement des racines nationales. (CAMPORESIS Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61)

⁶⁶⁰ Discours rapporté par SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 58

⁶⁶¹ CAMPORESIS Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 77-78

amélioré et qu'il est bon», tandis que 9 % d'entre eux seulement «affirment de façon catégorique qu'il est mauvais». Parmi ces insatisfaits, l'enquête précise que ce sont «les universitaires et les cadres de grade supérieur qui disposent de la plus mauvaise opinion à propos du cinéma national» ainsi que les «individus aux revenus les plus élevés⁶⁶²». Autrement dit, l'enquête conclut que le cinéma national est parvenu à conquérir une partie de ce qu'on peut appeler le «grand public» espagnol.

L'étude des rapports provinciaux permet également de nuancer l'impopularité prétendue du cinéma national sous le premier franquisme et de revenir sur l'efficacité du travail de valorisation fourni par les autorités franquistes.

3.2 - Le nouvel éclairage des rapports de surveillance : le succès du cinéma national en question

3.2.1 – Le succès apparent du cinéma national

**** Comment les rapporteurs ont-ils évalué le succès commercial des œuvres nationales ?***

Le régime franquiste ne s'étant attaché à relever les chiffres de fréquentation des cinémas qu'à partir des années soixante seulement, c'est aux observateurs provinciaux qu'incombe la tâche de juger du succès ou de l'échec commercial d'un film. Cependant, en raison du mode opératoire trop aléatoire qu'ils adoptent, cet exercice d'évaluation est difficile et la fiabilité de leurs observations souvent contestable. Dans la majeure partie des rapports, les auteurs se contentent de décrire l'accueil d'un film lors d'une unique séance, en s'intéressant rarement à son impact global durant toute sa période de projection dans une capitale provinciale. L'aperçu qu'ils offrent de l'accueil d'un film est donc incomplet, et rarement pensé dans son contexte de diffusion locale. Seule une minorité d'entre eux d'ailleurs – 15,2 % des auteurs – se permettent de juger du succès ou de l'échec général d'un film (Tableau 11). Parmi ces rapports, 74,3 % d'entre eux mentionnent le succès des films nationaux, et seulement 15,6 % signalent leur échec commercial.

662 «son los universitarios y técnicos de grado superior los que tienen una opinión del cine nacional (...) De la misma forma, las personas con ingresos más altos son las que tienen una opinión peor». Cette enquête a été réalisée en 1968 par l'*Instituto de Opinión Pública* que V. Camporesi a synthétisé dans son ouvrage (cf CAMPORESÍ Valeria, *Op. Cit.*, 1994, p. 78)

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur le corpus (%)
Rapports mentionnant le succès du film	81	74,3	11,3
<i>Succès justifié par la durée de projection dans la capitale</i>	28	34,6	3,9
<i>Succès justifié par le taux de fréquentation</i>	30	37,0	4,2
<i>Succès établi sur la seule parole des observateurs</i>	23	28,4	3,2
Rapports mentionnant l'échec d'un film	17	15,6	2,4
<i>Échec justifié par la durée de projection dans la capitale</i>	2	11,8	0,3
<i>Échec justifié par le taux de fréquentation</i>	5	29,4	0,7
<i>Échec établi sur la seule parole des observateurs</i>	10	58,8	1,4
Rapports mentionnant le succès relatif d'un film	11	10,1	1,5
<i>Succès relatif justifié par la durée de projection dans la capitale et le taux de fréquentation</i>	5	45,5	0,7
<i>Succès relatif établi sur la seule parole des observateurs</i>	5	45,5	0,7
Total	109	100	15,2

Nombre total de rapports : 717

Tableau 11 : Rapports mentionnant le succès ou l'échec commercial d'un film (1946-1960)

La majorité des auteurs justifient l'emploi des qualificatifs de « succès » ou d'« échec » commercial d'un film en s'appuyant sur deux éléments : le nombre de jours qu'un film est resté à l'affiche dans leur zone d'observation ainsi que le taux de fréquentation et d'affluence des publics dans les salles. Un film semble considéré comme un succès commercial dès lors qu'il est diffusé plus de trois jours consécutifs. Le délégué de Huelva explique ainsi que « d'ordinaire, les meilleurs films ont l'habitude de ne pas être diffusés plus de trois jours⁶⁶³ ». D'autres auteurs estiment également qu'on peut considérer que l'accueil d'un film national n'a « pas été désagréable⁶⁶⁴ » ou bien encore qu'il a été « acceptable, sans être remarquable⁶⁶⁵ » à partir du moment où il a été diffusé durant trois jours. La notion de

⁶⁶³ “Durante una semana ha estado proyectándose la película española “REINA SANTA” en esta capital. La permanencia durante tantos días en la pantalla demuestra el éxito que ha tenido, ya que de ordinario las mejores cintas no suelen durar mas de tres días”, AGA, Cultura, (3)121,002 36/04682, “Reina Santa”, Badajoz, non daté

⁶⁶⁴ “Como resumen, podemos consignar que la película soportó tres días de proyección, con lo que se pone de manifiesto que no fue desagradable para el público”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/04692, “Dos cuentos para dos”, Cáceres, rapport du 26 novembre 1947

⁶⁶⁵ “La asistencia del público a los estrenos de películas viene constituyendo la medida de su aceptación, en términos generales. No han pasado de 3 los días en que la película referida ha podido mantenerse, lo que confirma el grado de aceptación, como aceptable y sin otras notas sobresalientes”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/04677, “Drama Nuevo”, rapport de la délégation de Cáceres, le 24 mars 1947

succès commercial est systématiquement convoquée dès lors qu'un film est diffusé durant six jours et plus. Sur l'ensemble des rapports, 83,8 % des durées de diffusion sont égales ou supérieures aux trois jours moyens de diffusion. Elles constituent pour les auteurs la preuve de l'intérêt qu'ont suscité les productions cinématographiques auprès des publics, puisque les propriétaires de salles, pour répondre à la demande, ont prolongé leur période de diffusion au-delà de la durée moyenne de projection en province. À l'inverse, les rapports mentionnant l'échec commercial d'un film qui aurait été diffusé moins de trois jours demeurent minoritaires (Tableau 12). Une analyse détaillée de la programmation d'une capitale permet en effet de mettre en évidence les temps de diffusion relativement courts des films en province. Ainsi, dans la ville de Cuenca, un film est diffusé en moyenne 1,7 jours en 1946, 1,8 jours en 1950 et 2,6 jours en 1956⁶⁶⁶ (Tableau 13). Cela explique donc les raisons pour lesquelles de nombreux délégués provinciaux parlent de succès lorsque les œuvres espagnoles restent projetées plus de trois jours consécutifs.

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur le corpus (%)
Moins de trois jours	27	16,2	3,8
Trois à cinq jours	81	48,5	11,3
Six jours et plus	54	32,3	7,5
Deux semaines et plus	4	2,4	0,6
Trois semaines et plus	1	0,6	0,1
Total	167	100	23,3
Permanence à l'affiche non indiquée	558		77,8

Nombre total de rapports : 717

Tableau 12 : Durées de projection des films mentionnées dans les rapports (1946-1960)

⁶⁶⁶ Pour les besoins de cette étude, un changement d'échelle a lieu au cours de la troisième partie de thèse. Elle se centre sur le vécu cinématographique des spectateurs provinciaux, en faisant le choix de se centrer sur une seule province, Cuenca, où la programmation et les rythmes de diffusion ont été étudiés en détails. Les raisons de ce choix méthodologique seront expliqués au chapitre 7.

Nationalités	1946	1950	1956
Allemande	1,6	1	3
Argentine	1,6	2,1	2
Espagnole	1,6	1,7	2,7
Française	1,4	1,8	2,9
Italienne	1,4	2	3,2
Mexicaine	1,7	1,6	2,2
Portugaise	1,7	2	0
Britannique	1,2	2,1	2,5
Américaine	1,8	1,8	2,5
Toutes nationalités confondues	1,7	1,8	2,6

Tableau 13 : Durée moyenne de diffusion d'un film selon sa nationalité à Cuenca entre 1946 et 1956 (jours)

La faible fréquentation des salles quant à elle est rarement mentionnée par les observateurs (Tableau 14). Elle permet à certains auteurs d'explicitier l'échec commercial d'un film et d'attester de son rejet unanime par les publics. Le délégué d'Oviedo explique ainsi que le rejet du film *La Nao capitana* « a été général, comme le prouve clairement le fait qu'après les premiers jours de projection, le cinéma ait été fréquenté par un faible nombre de spectateurs⁶⁶⁷ ». Néanmoins, le faible taux de fréquentation, s'il est indéniablement le signe d'un échec commercial du film selon les auteurs, n'est pas nécessairement synonyme d'un accueil hostile de la part des spectateurs présents. Même vus par une faible proportion de spectateurs, ces derniers ont pu véritablement apprécier le film projeté à l'écran. Le délégué provincial de Palma précise, par exemple, que le film *Héroes del 95* « même s'il a attiré peu de spectateurs a plutôt été commenté favorablement⁶⁶⁸ ». On constate donc que les délégations provinciales opèrent une distinction entre les notions d'*accueil favorable* et de *succès commercial*. Les observateurs qualifient ainsi de « succès commercial » les films qui sont parvenus à générer un engouement général de la part des publics de cinéma d'une même capitale provinciale durant une période significative d'au minimum trois jours consécutifs.

⁶⁶⁷ «La repulsa, pues, ha sido general y lo prueba claramente el hecho de que, después de los primeros días de proyección, el Salón se ha visto concurrido por escaso número de espectadores», AGA, Cultura, (3)121.002 36/04685, « La Nao capitana », rapport de la délégation d'Oviedo, le 14 octobre 1947

⁶⁶⁸ «*Héroes del 95* ha tenido, por tanto, escasos espectadores, entre los cuales se ha comentado bastante favorablemente», AGA, Cultura, 121.002 36/04685, « Héroes del 95 », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 janvier 1948

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur l'ensemble du corpus (%)
Fréquentation importante	61	64,2	8,5
Fréquentation moyenne	4	4,2	0,6
Fréquentation faible	30	31,6	4,2
Total	95	100	13,2

Nombre total de rapports : 717

Tableau 14 : Evaluation du taux de fréquentation par les délégations provinciales (1946-1960)

*** Les principaux succès commerciaux de la période**

Les rapports provinciaux offrent donc des indications précieuses pour déterminer les grands succès populaires de la cinématographie nationale du premier franquisme. Ils peuvent être vus comme un moyen de pallier l'absence de chiffres de fréquentation des salles, en s'imposant comme le témoignage direct de l'accueil provincial des films espagnols. Si plusieurs observateurs affirment qu'un même film a rencontré un véritable succès dans leurs salles, l'historien peut ainsi avancer de façon relativement fiable la popularité du film et son accueil favorable par une majorité de publics provinciaux. Néanmoins, cette approche demeure limitée et ne peut concerner l'ensemble de la période du premier franquisme. En effet, on observe un fort déséquilibre dans la conservation des rapports provinciaux entre les périodes 1946-1951 et 1952-1960. Il faut rappeler que, jusqu'en 1951, les fonctionnaires de la DGCT conservent 7,6 rapports par films en moyenne. À partir de 1952, seul 1,7 rapport par films est retenu (cf chapitre 1). Il est ainsi particulièrement difficile d'évaluer l'étendue du succès d'un film sorti en Espagne à partir de 1952 à travers ces seules sources, puisqu'il est impossible de comparer son accueil au sein de plusieurs aires de réception. C'est pourquoi les résultats présentés ci-après ne concernent que les films sortis au cours de la période 1946-1951. Le classement des films à succès de cette période a été établi à partir des rapports ayant explicitement considéré un film comme un succès commercial, ainsi qu'à partir des documents estimant que le taux de fréquentation a été « important » et/ou que la durée de projection des films a été supérieure à trois jours (Volume 2, Tableau 7, p. 820-822). La liste restreinte présentée ci-après (Figure 12) ne prend en compte que les films dont au moins la moitié des rapports estiment qu'il s'agit d'un succès commercial.

1. ***Locura de amor***, Juan de Orduña (1948), qui est considéré comme un succès commercial dans 66,7% des rapports (dans dix provinces sur quinze)
2. ***Agustina de Aragón***, Juan de Orduña (1950) (61,5% des rapports, dans huit provinces sur treize)
3. ***Balarrasa***, José Antonio Nieves Conde (1951) (58,3% des rapports, dans sept provinces sur douze)
4. ***Don Juan***, José Luis Sáenz de Heredia (1950) (55,6% des rapports, dans cinq provinces sur neuf)
5. ***La mies es mucha***, José Luis Sáenz de Heredia (1949) (50% des rapports, dans sept provinces sur douze)
6. ***Currito de la Cruz***, Luis Lucía (1949) (50% des rapports, dans six provinces sur douze)

Figure 12 : Films considérés comme des succès provinciaux dans au moins la moitié des rapports provinciaux (1946-1951)

Qualifiés de « succès commercial » dans de nombreuses aires réceptives, on peut affirmer que ces six films ont connu le succès auprès des publics provinciaux. Ce classement fait d'ailleurs écho à une enquête publiée en juillet 1956 par la revue du *Sindicato Nacional de Espectáculo* (SNE) intitulée *Espectáculo*⁶⁶⁹. Elle propose les résultats d'une étude menée auprès des propriétaires de salles de cinéma sur l'ensemble du territoire, principalement auprès de ceux situés dans les zones rurales, en leur demandant d'établir le classement des plus grands succès nationaux dans leurs salles depuis 1946. *Locura de amor* se hisse en tête du classement établi par les propriétaires de salles, ce que l'analyse des rapports provinciaux semble confirmer. Le film détient d'ailleurs le record de permanence à l'affiche de notre corpus : en novembre 1948, il a été diffusé durant 21 jours consécutifs à Burgos, soit sept fois plus longtemps que la période de projection moyenne des films nationaux. Ce drame historique réalisé par Rafael Gil a constitué l'un des principaux succès cinématographiques des années quarante et s'est érigé en modèle de référence pour les spectateurs de l'époque. Une partie extrêmement réduite des rapports (3,3%) révèle en effet que les publics provinciaux réalisent une comparaison des œuvres qu'ils voient à certains référentiels cinématographiques espagnols (Tableau 15). Selon les informateurs, *Locura de amor* est le film le plus régulièrement cité par les publics afin d'établir une comparaison avec le reste de la production nationale. Le film semble avoir suffisamment marqué l'esprit des spectateurs pour qu'encre 57,5 % des individus interrogés par les équipes de Julio Montero et Ana María Paz en 2011 durant leur enquête sur la mémoire des spectateurs durant le franquisme, citent *Locura de amor* parmi les films espagnols dont ils se souviennent⁶⁷⁰.

⁶⁶⁹ *Espectáculo*, numéro de juillet 1956

⁶⁷⁰ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 117

Titre	Nombre de rapports	Représentation sur le corpus total (%)
<i>Locura de amor</i>	7	1
<i>Los ultimos de Filipinas</i>	4	0,6
<i>Pequeñeces</i>	3	0,4
<i>Raza</i>	2	0,3
<i>La Prodigia</i>	1	0,1
<i>El escandalo</i>	1	0,1
<i>Agustina de Aragon</i>	1	0,1
<i>Siguiendo mi camino</i>	1	0,1
<i>Ines de Castro</i>	1	0,1
<i>Sin novedad en el Alcázar</i>	1	0,1
<i>Bóton de Ancla</i>	1	0,1
Total	24	3,3

Nombre total de rapports : 717

Tableau 15 : Films les plus cités comme modèle de référence par les publics provinciaux (1946-1960)

Quatre autres grands succès établis grâce aux observations des délégations provinciales apparaissent également dans les résultats de l'enquête publiée dans *Espectáculo* en 1956 : *Currito de la Cruz* (classé en troisième position dans l'enquête menée par le SNE), *Agustina de Aragón* (en cinquième position) et *Balarassa* (sixième position). *La mies es mucha* n'apparaît pas dans les résultats de l'enquête réalisée par le SNE, mais semble avoir conquis une partie importante des publics provinciaux d'après les rapports, car sept délégations provinciales sur douze ont estimé que le film avait rencontré un véritable succès commercial dans leur capitale. Il a de plus été diffusé durant plus d'une semaine (8,3 jours en moyenne).

La liste établie à partir de l'analyse des rapports provinciaux fait également écho à celles réalisées par d'autres historiens. À défaut de pouvoir se fier aux chiffres de fréquentation des salles, ils ont étudié le temps de permanence à l'affiche des films nationaux afin de déterminer les plus grands succès cinématographiques du box-office espagnol. Valeria Camporesi, qui a consacré son étude aux cinémas madrilènes entre 1940 et 1990, a ainsi établi que ces six films sont restés à l'affiche au moins un mois à Madrid, attestant ainsi de l'indéniable succès qu'ils ont rencontré auprès du public de la capitale⁶⁷¹. Ainsi, malgré son impopularité tant décriée par certains secteurs professionnels, le cinéma espagnol semble être parvenu à susciter une certaine adhésion chez les publics, au moins à travers une sélection de grands succès commerciaux. En outre, lorsqu'on analyse la nature des critiques attribuées aux publics par les observateurs, on constate que les commentaires positifs dominent leurs discours.

⁶⁷¹ CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 120-121

* Une surreprésentation des commentaires positifs

Comme on l'a vu précédemment, les auteurs des rapports sont contraints de détailler les raisons d'une acceptation ou d'un rejet éventuels des films nationaux par les publics, selon des critères prédéfinis. Ils doivent ainsi renseigner les éléments d'ordre technique, artistique, narratif et idéologique présents dans le film qui ont agi sur les modes de réception. Pour rappel, les commentaires ayant trait à la technique selon les rapporteurs touchent différents éléments : la photographie, le son, la musique, le montage, les mouvements de caméra, les décors et les costumes, les mouvements de masse, c'est-à-dire les moments où l'on a recours à des groupes de figurants pour la réalisation d'une scène (généralement une scène de bataille), et le recours éventuel à certains trucages. Les délégations provinciales s'emploient à décrire la réception artistique des films à travers les éléments suivants : la réalisation du film, le scénario, les dialogues ainsi que l'interprétation. La catégorie désigne l'ensemble des éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et de l'intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme des scènes et du récit, cohérence de l'action, caractérisation des personnages, genre cinématographique, thématiques abordées dans le récit cinématographique, l'émotion que l'intrigue parvient à susciter chez les spectateurs ou encore l'atmosphère générale du récit. Enfin, la catégorie idéologique regroupe les commentaires des publics se référant au sens même du film et de sa morale (Figure 13).

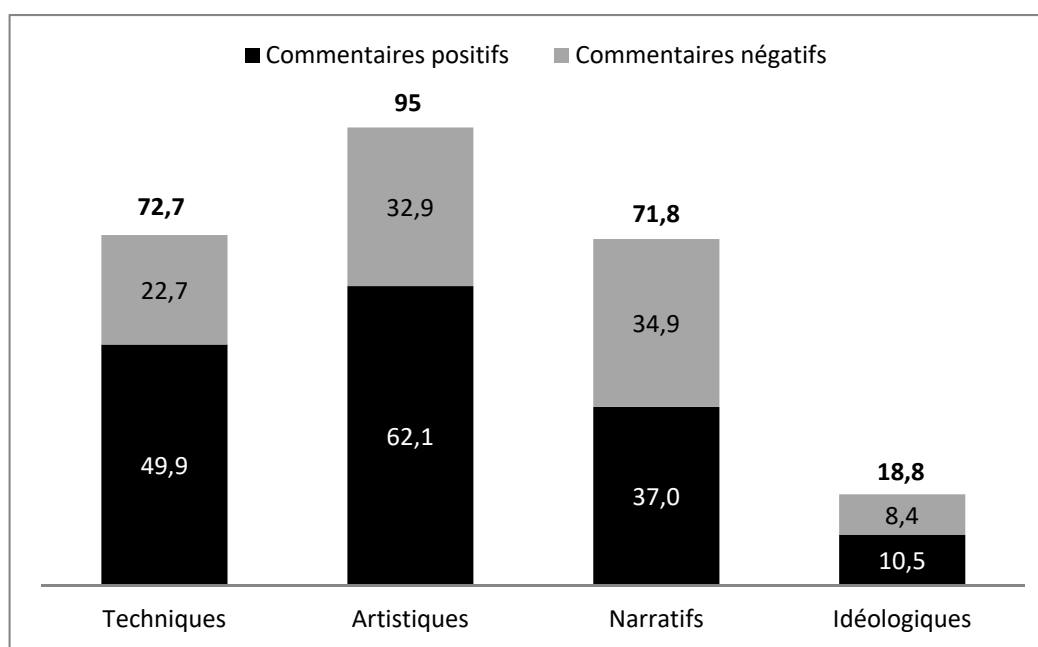


Figure 13 : Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

Si l'on se fie uniquement au décompte du nombre de commentaires positifs et négatifs émis par les publics, le cinéma espagnol semble avoir été majoritairement bien accepté par les spectateurs espagnols. Néanmoins, un commentaire positif à propos d'un élément filmique ne garantit pas la pleine acceptation de l'œuvre par les publics. Ces commentaires doivent être replacés dans leur contexte global. Des rapporteurs peuvent par exemple affirmer qu'un film ait été mal accueilli par la majorité des publics sans en détailler les raisons, mais insister sur les éléments techniques ou artistiques que certaines communautés d'interprétation minoritaires dans la salle ont pu apprécier. Ces commentaires mélioratifs seront ainsi comptabilisés parmi les commentaires d'ordre positif, tandis que les commentaires négatifs ne pourront pas être relevés puisque l'observateur n'aura pas pris le temps de les développer.

L'analyse des rapports tend tout de même à démontrer que le cinéma national a été accueilli de façon relativement favorable par la majorité des publics provinciaux (Tableau 16). Après avoir calculé la moyenne d'adhésion des 89 films de nos corpus⁶⁷², on constate en effet que seuls quatre films semblent avoir été rejetés de façon unanime par les publics⁶⁷³, alors que 21 d'entre eux ont reçu un accueil enthousiaste de la part des spectateurs provinciaux. La moyenne générale d'adhésion des publics aux films nationaux s'élève ainsi à **1,1/3** ; autrement dit, les films nationaux semblent avoir été majoritairement acceptés par les publics, mais de façon réservée.

Types d'accueil	Nombre de films	Part de films (%)	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Rejet du film (-3 à -2,1)	4	4,6	40	5,6
Rejet avec objection(s) (-2 à -1,1)	3	3,4	40	5,6
Partagé à tendance négative (-1 à -0,1)	3	3,4	31	4,3
Indifférent (0)	3	3,4	35	4,9
Partagé à tendance positive (0,1 à 1)	30	34,5	99	13,8
Acceptation avec objection(s) (1,1 à 2)	22	25,3	171	23,8
Acceptation (2,1 à 3)	22	25,3	267	37,2
Éléments non intégrés à la note			34	4,7
Total	87	100	717	100

Nombre total de films : 89 Nombre total de rapports : 717

Tableau 16: Types d'accueil recensés dans les rapports provinciaux (1946-1960)

⁶⁷² Les moyennes des films et leurs calculs apparaissent dans les diches individuelles réalisées pour chacun des films du corpus, situés en annexe à partir de la page 133. Elles sont calculées à partir de la méthodologie décrite dans le chapitre 2.

⁶⁷³ Il s'agit des films suivants : *Aventuras del capitán Guido* de Jacinto Godays Prats (1948), *Perseguidos* de José Luis Gamboa (1952), *Segundo López, aventurero urbano* (1953) et *Con la vida hicieron fuego* (1959) de Ana Mariscal.

* *Un succès à relativiser*

Pour plusieurs raisons, ces résultats doivent être interprétés avec prudence. La première d'entre elles réside dans le fait que le discours de ces sources peut agir comme un miroir grossissant non pas de la réalité réceptive des publics, mais plutôt des espoirs des acteurs de la surveillance cinématographique. On ne peut en effet exclure que la surreprésentation des mentions de « succès commercial » ou de commentaires positifs à propos des divers éléments cinématographiques des films relève d'une démarche de valorisation du cinéma national. En insistant sur le succès d'un film, les observateurs entendent démontrer, grâce à l'appui du public, la qualité du cinéma espagnol et les progrès réalisés par la cinématographie nationale. C'est sans doute pour cette raison que les durées de projection sont surtout mentionnées lorsqu'elles sont le signe d'un succès commercial et que la fréquentation est commentée lorsqu'elle est particulièrement importante. Ces éléments sont mobilisés afin d'affermir les dires de leurs auteurs qui assurent que le film dont ils parlent a rencontré un véritable succès dans leur province, voire un « *éxito de taquilla* » – autrement dit un « succès de salle⁶⁷⁴ ». Cette vision méliorative de la réception du cinéma espagnol ne semble pourtant pas correspondre à la réalité décrite par les professionnels du secteur industriel qui déplorent massivement l'échec commercial du cinéma espagnol auprès des publics et le peu de recettes qu'il génère.

Cette surreprésentation des éléments mentionnant le succès des œuvres dans les rapports s'explique sans doute par le rôle que les auteurs attribuent à leur propre travail d'observation. La surveillance des publics et la critique qu'ils livrent des films qu'ils visionnent ont pour but de fournir à l'administration les meilleures indications afin d'améliorer la qualité du cinéma national. Mettre l'accent sur les progrès qualitatifs et idéologiques de certaines productions, constitue le moyen le plus efficace d'orienter et de renouveler le cinéma national, en détectant les éléments qui ont su provoquer l'adhésion des publics. Les critiques à l'encontre du cinéma national ne sont pas pour autant absentes de leurs discours. Leurs encouragements, qui insistent sur l'exceptionnelle qualité des films, révèlent souvent en négatif les faiblesses intrinsèques du cinéma espagnol. Néanmoins, il semblerait que de nombreux auteurs aient fait le choix de mettre en avant les éléments garants d'un relatif succès cinématographique, afin d'encourager les producteurs et réalisateurs espagnols à fournir leurs efforts dans la direction qu'ils estiment préférable.

⁶⁷⁴ Seul sept films dans le corpus étudié ont pu être qualifiés par au moins un délégué provincial de « succès de salle » : *Alhucemas* de José López Rubio (1948) *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948), *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), *Fuenteovejuna* de Antonio Roman (1947), *La Duquesa de Benameji* de Luis Lucía (1949), *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947) et *La Mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredia (1947).

En outre, même si la moyenne adhésion des publics semble relativement favorable au cinéma national (1,1/3), il faut rappeler que ces résultats doivent ont été établis de façon artificielle à travers un système de notation reposant sur des critères qui se sont voulu les plus objectifs possible, mais qui peuvent parfois se révéler contraignants ou insuffisants pour retranscrire une réalité complexe. De plus, ces résultats n'éclairent la réception que de ceux qui ont vu les films en question. Autrement dit, ils ne prennent pas en compte les spectateurs espagnols qui ont sciemment fait le choix de ne pas assister aux séances projetant des films nationaux parce qu'ils n'apprécieraient pas les productions nationales. C'est ce que mentionne Julio Doblado, le délégué provincial de Huelva en 1956 dans son rapport consacré à la réception du film *Esa voz es una mina* de Luis Lucia (1955) : « le reste des spectateurs, la majorité, s'est abstenu de se rendre à la projection, car ils étaient déjà réfractaires à ce genre de films⁶⁷⁵ ». Il est vrai que certains rapports évoquent des communautés d'interprétation hostiles au cinéma national, mais il demeure extrêmement compliqué d'évaluer l'ampleur de ce sentiment auprès de l'ensemble des populations spectatoriennes. On peut donc imaginer que la relative adhésion des publics au cinéma national soit liée au fait que les salles aient été fréquentées par un public préalablement adepte du cinéma espagnol.

Si l'on constate donc une forte tendance chez les rapporteurs à mettre en évidence les progrès réalisés par la cinématographie nationale et les succès commerciaux qui ont su captiver les publics, on observe néanmoins qu'ils ne parviennent pas à masquer l'existence de voix dissonantes au sein des publics.

3.2.2 – L'hostilité des publics face aux productions nationales ?

*** La défiance préalable des publics**

D'après les comptes rendus des rapporteurs, une partie des publics provinciaux peut se montrer extrêmement sévère à l'encontre du cinéma national. Les délégations provinciales sont en effet nombreuses à évoquer une certaine défiance préalable des spectateurs à l'encontre du cinéma national. Comme l'a constaté le délégué provincial de Palma en 1946, « le grand public (...) n'assiste plus aux projections de films espagnols, ou bien seulement après avoir eu vent de sa qualité ». Il n'est pas le seul à réaliser ce constat. En 1947, la délégation de Burgos indique ainsi « qu'il existe un climat défavorable aux productions espagnoles, qui, en général, sont accueillies avec de nombreuses objections par une bonne

⁶⁷⁵ « El resto de los espectadores, la mayoría, se ha abstenido de asistir a su proyección, pues de antemano están predispuestos en contra de este género de películas », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/043539, « Esa voz es una mina », rapport de la délégation de Huelva, le 10 février 1956

partie du public qui craint de voir, une fois de plus, un film de faible valeur⁶⁷⁶ ». À la même période, le délégué d'Oviedo renchérit en écrivant qu'il « existe la conviction chez le public que les réalisateurs espagnols se préoccupent peu de faire du cinéma⁶⁷⁷ ». La description d'une atmosphère hostile au cinéma national est ainsi évoquée dans onze provinces espagnoles entre 1947 et 1951 (Tableau 17). Il faut noter que ces commentaires s'employant à décrire l'animosité ambiante à l'encontre du cinéma espagnol constituent un discours qui sort du cadre établi par le questionnaire transmis aux délégations provinciales. Il s'agit donc de réflexions annexes que les informateurs du régime jugent suffisamment importantes pour devoir les communiquer à l'administration centrale. Le fait que différents délégués évoquent à différents moments et au sein de différentes aires de réception cette réalité, alors même qu'elle ne s'intègre pas réellement aux volets du questionnaire, indique que ce phénomène est loin d'être isolé.

	Nombre de rapports	Part de rapports (%)	Nombre de films	Part de films (%)	Nombre de capitales provinciales	Part de capitales (%)
Ambiance générale hostile au cinéma national	18	2,5	13	14,6	11	29,7
Secteurs du public hostiles au cinéma national	57	7,9	27	30,3	23	62,2
Évocation d'un sentiment d'infériorité par rapport aux productions étrangères	56	7,8	29	32,6	22	59,5

Nombre total de rapports : 717 Nombre total de films : 89 Nombre total de provinces : 37

Tableau 17 : L'hostilité des publics à l'encontre du cinéma national dans les rapports provinciaux (1946-1953)

Sans forcément se référer à une atmosphère générale hostile au cinéma espagnol, les rapporteurs identifient régulièrement des groupes de spectateurs qui exposent clairement leur rejet du cinéma national jusqu'en 1953. Un peu moins de 8 % des rapports étudiés mentionnent ces communautés d'interprétation nourrissant une défiance préalable vis-à-vis du cinéma espagnol. Si cela peut paraître plutôt faible, il faut noter que ce phénomène est tout de même observé dans vingt-trois provinces différentes, soit un peu moins des deux tiers des territoires étudiés. Différents délégués décrivent ainsi des groupes de spectateurs qui, lors des

⁶⁷⁶ « No cabe duda que existe un ambiente un tanto desfavorable respecto a las películas españolas, las que se reciben, en general con ciertos reparos por buena parte del público que teme ver, una vez más, una película de escaso valor. Tal sucedió al anuncio de la proyección de la película "Senda ignorada" en su primer pase en la Sala de Cine Calatravas que estuvo casi vacía. Sin embargo, la impresión que causó su proyección, fue magnífica y tuvo gran aceptación para el público, que en días sucesivos ha asistido en mayor número a las sesiones posteriores », AGA, Cultura, 121.002 36/04680, « Senda ignorada », rapport de la délégation de Burgos, le 23 mars 1947

⁶⁷⁷ « Hay un ambiente en el público de que los directores españoles se preocupan muy poco de hacer cine. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, « Drama Nuevo », rapport de la délégation d'Oviedo rédigé vers 1947

séances, « ont pour habitude de considérer les productions espagnoles comme inférieures⁶⁷⁸ ». Ces « détracteurs du cinéma national⁶⁷⁹ » sont régulièrement suspectés par les observateurs d'être « toujours disposés à trouver des défauts dans [les] films nationaux⁶⁸⁰ ». Évoquée dans divers rapports et diverses provinces, il demeure cependant difficile de mesurer l'ampleur et le degré d'enracinement de cette défiance préalable à l'encontre du cinéma espagnol chez les publics à partir de ces seules sources.

* *La concurrence des cinématographies étrangères*

Une chose est sûre néanmoins : le cinéma produit sous le franquisme souffre de la comparaison avec les cinématographies étrangères. Malgré la mise en place de diverses mesures protectionnistes, le régime est totalement dépendant du marché cinématographique extérieur pour répondre à la demande des spectateurs espagnols, puisqu'il ne produit qu'une cinquantaine de films par an⁶⁸¹. Cela a pour conséquences de mettre en concurrence directe la cinématographie espagnole à une production étrangère de qualité supérieure, et de décourager d'éventuels investissements privés en faveur d'une cinématographie nationale peu rentable. Ainsi, 7,8 % des rapports mentionnent l'existence d'un « complexe d'infériorité nationale » profondément « enraciné chez le public espagnol⁶⁸² ». Lorsque les publics saluent la réussite d'un film espagnol, ils le comparent ainsi systématiquement aux productions étrangères. En 1947, le public de Huesca estime alors que le film *La Fe* de Rafael Gil peut « rivaliser artistiquement, et même techniquement, avec n'importe quelles autres productions étrangères⁶⁸³ ». Le modèle de comparaison est incontestablement celui du cinéma hollywoodien, qui, selon le délégué de Cuenca en 1947, « représente pour le public [espagnol]

⁶⁷⁸ « Estos comentarios, se han recogido, incluso en aquel sector del público que tiene por costumbre, considerar a las producciones españolas como inferiores, aún sin haberlas visto. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, « Mar abierto », rapport de la délégation de Huelva, le 3 mars 1947

⁶⁷⁹ « No puede consignarse núcleo alguno de espectadores ya que la totalidad la ha comentado favorablemente y hasta los mismos detractores de nuestro cine consideran deberían variar de actitud si en las demás películas nacionales se advirtiera algo de la perfección de "Mariona Rebull ». », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, « Mariona Rebull », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 avril 1947

⁶⁸⁰ « En el núcleo de espectadores, siempre dispuestos a encontrar defectos en nuestras películas, ésta se comenta favorablemente », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, « Apartado de correos 1001 », rapport de la délégation de Huelva, le 27 février 1951

⁶⁸¹ A titre de comparaison, à la même période en France, on produit en moyenne 120 films par an.

⁶⁸² « No discrepa el juicio propio expuesto, y en la presente ocasión solo cabe felicitar por este esfuerzo que enorgullece y que disipara sin duda gran parte de ese complejo de inferioridad nacional tan enraizado en el público español. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, « Locura de amor », rapport de la délégation de Pamplona, le 11 novembre 1948

⁶⁸³ « Después de verla, estoy seguro que la mayor parte de los espectadores consideran al cine nacional capaz de llevar la pantalla los mejores temas y competir artísticamente, y aun, técnicamente, con aquellas producciones extranjeras, que son consideradas como les perfeccionadas », AGA, Cultura, (3)121.002 36/04681, « La Fe », rapport de la délégation de Huesca, le 24 novembre 1947

la perfection⁶⁸⁴ », notamment sur le plan technique. 78,9 % des comparaisons opérées par les publics avec des cinématographies étrangères concernent le cinéma américain⁶⁸⁵. Ce dernier constitue ainsi le référentiel qualitatif des spectateurs, le modèle cinématographique qu'ils opposent au cinéma produit sous le franquisme. Les Etats-Unis sont les premiers exportateurs de films en Espagne et les productions hollywoodiennes dominent la programmation nationale⁶⁸⁶. Valeria Camporesi a quant à elle démontré l'importance du cinéma américain dans la programmation des cinémas madrilènes et le succès qu'il rencontre auprès des spectateurs espagnols en comparant le temps de permanence à l'affiche des films selon leurs nationalités (Figure 14). Jusqu'en 1958, trois cinématographies étrangères semblent remporter les suffrages : les cinémas américain, français et italien, dont la durée de diffusion est majoritairement supérieure aux films espagnols.

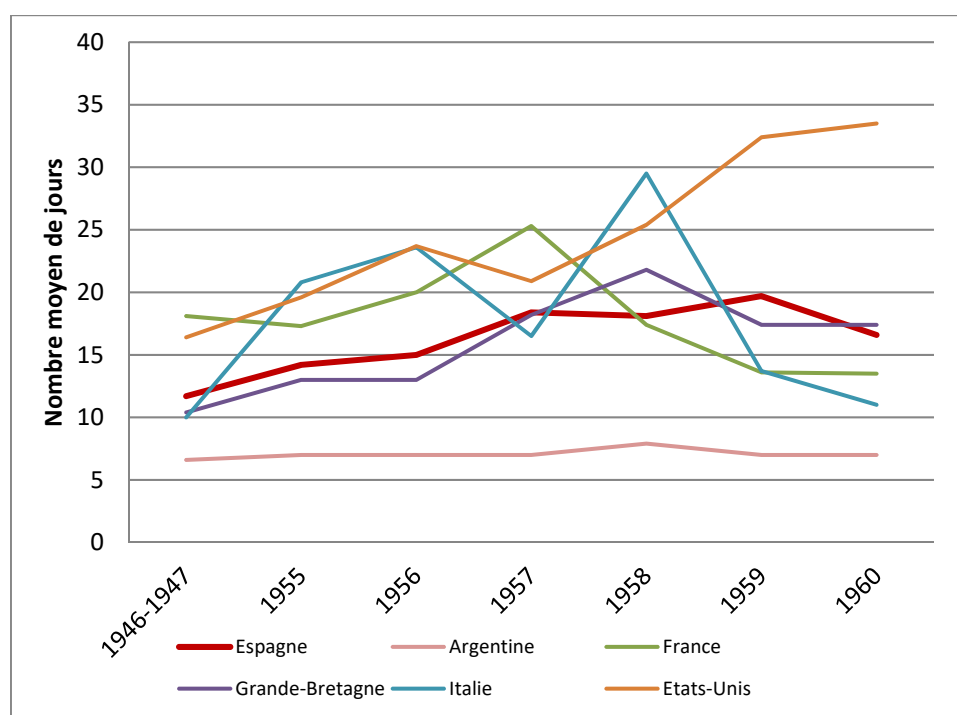


Figure 14: Temps de permanence à l'affiche des films selon leur nationalité dans les cinémas madrilènes (1946-1960)⁶⁸⁷

Cette fascination pour le cinéma américain s'explique de différentes façons par les rapporteurs provinciaux. Les spectateurs espagnols semblent apprécier tout d'abord la

⁶⁸⁴ « Es muy corriente valorarla en relación con la producción norteamericana, que representa para el público español la perfección o por lo menos la primacía », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, « Culpable », rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

⁶⁸⁵ 19 rapports mentionnent la nationalité des productions étrangères avec lesquelles les publics provinciaux établissent des comparaisons. Quatre nationalités sont représentées : américaine (78,9% des rapports), britannique (10,5%), argentine (5,3%) et italienne (5,3%).

⁶⁸⁶ La programmation provinciale sera étudiée en détail dans le chapitre 7.

⁶⁸⁷ D'après les résultats de CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos : un cine por los españoles, 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994

maîtrise technique des studios hollywoodiens qui ont habitué les publics à une certaine facture filmique. Le délégué de Palma estime ainsi que les spectateurs « sont habitués et influencés par le luxe technique et artistique des productions américaines⁶⁸⁸ ». Le dynamisme et le caractère spectaculaire de certaines de leurs superproductions ont marqué une partie des publics espagnols et ont imposé certains canons esthétiques et genres cinématographiques, tournés vers le divertissement et les effets spectaculaires. Le film historique *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) semble ainsi avoir été particulièrement apprécié des spectateurs tarragonnais car il a su « mettre en scène des foules pour produire des effets guerriers de l'époque médiévale », digne « des plus spectaculaires productions américaines⁶⁸⁹ ». Les actrices et les acteurs américains ont également suscité une certaine fascination chez les spectateurs espagnols⁶⁹⁰.

Les producteurs et réalisateurs espagnols, qui ont conscience de la forte inclination des publics envers les productions hollywoodiennes, tentent parfois d'imiter les genres classiques du grand divertissement américain, tels que les films de gangsters et de bandits, les comédies sentimentales et légères ou encore les films noirs. Néanmoins, les publics, nourris de cette culture cinématographique provenant d'outre-Atlantique, considèrent souvent que ces pastiches filmiques sont peu convaincants. *Senda ignorada* est ainsi qualifiée de « copie exacte » des films « de pistolets [américains] qui se faisaient déjà il y a quelques années⁶⁹¹ » et la comédie *Si te hubiese casado conmigo*, réalisée en 1951, est considérée comme une imitation « des comédies nord-américaines dans leurs pires aspects⁶⁹² ».

Cette mise en concurrence désavantageuse pour le cinéma espagnol est renforcée par la programmation des cinémas. Le système protectionniste élaboré par le régime oblige les propriétaires de salles à diffuser l'équivalent d'une semaine de films nationaux pour cinq semaines de projection de films étrangers. Il entend ainsi lutter contre la tendance des distributeurs et des propriétaires de cinéma espagnols à ne diffuser que des films étrangers, plus rentables. Cependant, cette contrainte a un effet préjudiciable sur les films espagnols, car

⁶⁸⁸ «Solamente aquellas personas acostumbradas e influidas por el lujo técnico y artístico de las producciones americanas de tipo parecido a "Me quiero casar contigo", la han comentado como realizada muy pobremente en todos los aspectos.», AGA; Cultura, (3)121.002 36/04722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 6 juin 1951

⁶⁸⁹ «La anterior es debido principalmente a la riqueza de presentación de que se reviste la cinta, siendo muchos los comentarios que la comparan a las más espectaculares producciones norteamericanas por las masas puestas en juego para obtener algunos efectos guerreros medievales, efectos en los que se consigue soslayar acertadamente toda sensación de ridículo.», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Tarragona, le 26 mai 1947

⁶⁹⁰ Cf chapitre 3.

⁶⁹¹ «En esta película, copia casi exacta de la serie americana de pistoleros de hace ya algunos años, ha alabado el público la movilidad y agilidad con que esta conseguida, así come el ambiente y el desarrollo de su trama», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Palma, le 23 avril

⁶⁹² «se critica que en ella se imita a las comedias norteamericanas en sus peores aspectos», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, "Si te hubieses casado conmigo", rapport de la délégation de Huelva, le 29 juillet 1951

le public a parfaitement identifié le caractère obligatoire de ces diffusions. Ainsi, en 1947, le public salmantin estime que le film espagnol *Aquel viejo Molino* constitue « un film de plus du “remplissage” obligatoire⁶⁹³ » imposé aux programmeurs. Les spectateurs ont clairement identifié que le film n’est projeté que pour respecter la législation en vigueur. Cela a pour conséquence de renforcer le sentiment de défiance à l’encontre du cinéma national. Pour parer à l’éventuel manque à gagner dû à la projection de films nationaux qui n’attirent pas suffisamment de spectateurs, certains propriétaires sont prévoyants. Le délégué de Palma explique ainsi que le propriétaire du cinéma Salon Rialto, « prévoyant une faible affluence [pour le film *Aquel viejo molino*], a constitué son programme de deux films : l’un espagnol et l’autre américain⁶⁹⁴ ». Il entend ainsi compenser la faiblesse supposée du nombre d’entrées que le film espagnol suscitera, en proposant en alternative un film américain, qui lui garantira une certaine recette.

En d’autres termes, une partie non négligeable des spectateurs semble donc accoutumée à « bouder » les productions espagnoles, leur préférant de loin les productions *made in Hollywood*. L’échec commercial de certains films évoqués dans les rapports n’est ainsi pas nécessairement lié à leurs caractères propres, mais plutôt aux préjugés des spectateurs qui décident sciemment de ne pas se rendre aux séances diffusant des productions espagnoles. Cela pose donc le problème de l’attractivité du cinéma national et de son image chez les spectateurs, qui constituent les premiers freins à la réorientation cinématographique tant désirée par les délégations provinciales et les services ministériels au milieu des années quarante.

Il serait néanmoins incomplet de mentionner les différents comportements des publics envers le cinéma espagnol sans évoquer, en contrepartie, la présence d’un sentiment opposé : celui de « bienveillance » de la part de certains spectateurs.

*** La bienveillance des publics ?**

Le délégué de Palma de Mallorca, alors qu’il dresse le bilan général de la réception cinématographique de sa province en 1946, explique ainsi qu’hostilité et bienveillance envers les productions nationales cohabitent dans les salles obscures des Baléares :

⁶⁹³ “Por las razones antes dichas, las reacciones no han sido ni parciales ni totales, por lo tanto se puede resumir diciendo que ha sido una película más del relleno obligado en la contratación de los lotes.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Aquel viejo molino”, rapport de la délégation de Salamanca, le 3 février 1947

⁶⁹⁴ “No obstante, cabe señalar que “Aquel viejo molino” no he llegado, como tantas producciones nacionales, a la mayoría del público palmesano, aun cuando el empresario de la sala que la ha proyectado, previniendo la escasa concurrencia, formó el programa con dos películas: la española y una americana.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Aquel viejo molino”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 décembre 1946

« on observe chez le public une certaine bienveillance vis-à-vis de nos films, ce qui laisse supposer qu'il serait relativement facile de s'attirer de nouveau ses faveurs, grâce à la réalisation de films de qualité, puisqu'on a relevé des réactions favorables chez le public après la projection de certains films récents⁶⁹⁵. »

Selon lui, les publics ne seraient donc pas farouchement hostiles aux productions espagnoles, et même plutôt ouverts au fait d'accueillir favorablement le cinéma national, pourvu qu'il soit de qualité. Dans certains rapports, les auteurs évoquent ainsi des publics qui semblent faire preuve d'une certaine tolérance pour les productions nationales, comme le rappelle la délégation de Palma de Mallorca en 1949 qui explique que le film *El capitán de Loyola* a été accueilli favorablement par les spectateurs, car « pour un film espagnol, il est bien réalisé⁶⁹⁶ ». De même, José Corts Grau, délégué de la province de Valence estime que la raison pour laquelle certains spectateurs ont bien reçu *Borrasca de Celos* réside là aussi dans le fait « qu'il soit espagnol⁶⁹⁷ ».

En d'autres termes, les publics semblent avoir conscience des difficultés rencontrées par le cinéma national et peuvent parfois adapter leur attitude réceptive face aux productions espagnoles. La croyance en l'infériorité du cinéma national induit des comportements et des modes de réception différents de ceux qu'ils apposent en règle générale sur les productions étrangères. Néanmoins, ce comportement bienveillant semble plutôt relever de l'anecdotique puisque seuls six rapports de notre corpus l'évoquent.

3.2.3 – La zone grise réceptive : les films passés « *sin pena ni gloria* »

La moyenne d'adhésion obtenue après l'analyse des différents rapports montre, on l'a dit, une nette prédominance d'accueils positifs. En effet, si l'on cumule la part de films ayant été acceptés favorablement, avec ou sans réserve de la part des publics, on constate que 50,6 % des films de nos corpus ont suscité l'adhésion des spectateurs (Figure 15, ci-après). Néanmoins, une part non négligeable des films étudiés semblent avoir été acceptés de façon partagée. Rappelons que l'accueil qualifié de « partagé » a été attribué à partir des rapports dans lesquels les auteurs ne parvenaient pas à émettre un avis tranché sur la façon dont les publics avaient reçu les films. Les accueils partagés à tendance positive ou négative ont été

⁶⁹⁵ « No obstante, se observa en el público cierta benevolencia en el trato a nuestras películas, lo cual hace suponer que sería tarea relativamente fácil recuperar su favor, con la realización de algunas buenas películas, ya que se ha notado una favorable reacción después de la proyección de las últimas cintas. » AGA, Cultura, (3)121.002 36/04679, rapport du délégué de Palma de Mallorca à propos de *Aquel viejo Molino*, le 28 décembre 1946

⁶⁹⁶ « Además ha ayudado a ello la circunstancia de "estar bien hecha por tratarse de una película española" según opiniones escuchadas al final de la cinta. » AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El capitán de Loyola", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 3 mars 1949

⁶⁹⁷ « Incluso los que admitían que estaba bien, lo hacían aclarando que, "para ser española ..." », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation provinciale de Valencia, le 12 février 1947

déterminés en fonction de la proportion de critiques positives et négatives qui étaient formulées dans les rapports. Ces deux tendances ne sont en aucun cas synonymes d'acceptation ou de rejet, et j'insiste sur le fait que cette qualification vise à traduire les tiraillements des publics face à ces œuvres, qui disposaient selon eux d'autant de raisons de les apprécier que de les rejeter, même si une tendance positive (ou négative) se dégageait de leur discours. On constate donc que 33,3 % des films de nos corpus ont reçu un accueil partagé à tendance positive. Cette tendance positive est sans doute, là encore, le fruit de la démarche de valorisation des rapporteurs, qui peuvent avoir volontairement mis en avant les éléments positifs du discours réceptif des publics.

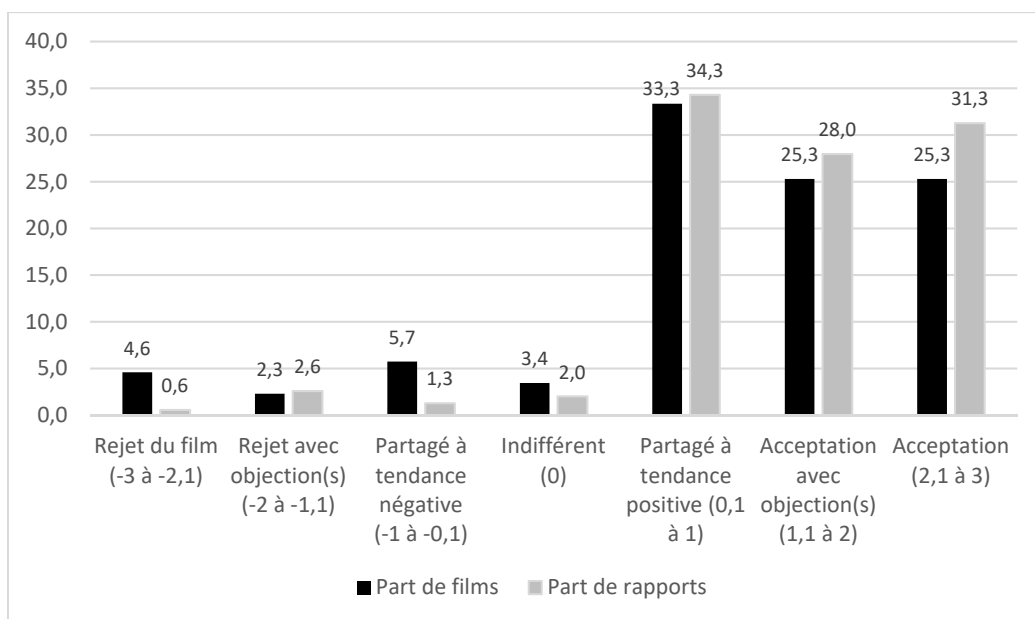


Figure 15: Les types d'accueil réservé au cinéma national par les publics provinciaux dans les corpus A et B entre 1946 et 1960 (%)

Une part minoritaire des rapports — 2 % des rapports et 3,4 % des films du corpus — mentionnent également l'indifférence des publics provinciaux. Autrement dit, certaines productions espagnoles n'auraient pas su toucher les spectateurs, les laissant de marbre et ne provoquant chez eux aucune réaction permettant aux observateurs de qualifier l'accueil qu'ils auraient réservé au film. Ainsi, après la projection de *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), le rapporteur de Salamanque explique qu'il est impossible « de préciser les réactions [du public] parce que le film est passé inaperçu⁶⁹⁸ ». Une petite dizaine de rapports évoquent

⁶⁹⁸ "Las reacciones no se pueden precisar porque es una película que se ve sin pena ni gloria", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Salamanque, le 3 juin 1947

ces films passés « *sin pena ni gloria* », ces œuvres qui seraient passées sur les écrans sans se faire véritablement remarquer et sans susciter l'intérêt véritable des spectateurs.

L'accueil réservé au cinéma espagnol par les publics provinciaux semble donc se répartir principalement entre l'acceptation, l'acceptation avec réserve ou bien dans une sorte de « zone grise réceptive », où les spectateurs, partagés, ne parviennent pas à adhérer pleinement aux œuvres qu'ils ont visionnées sans pour autant en arriver à les rejeter. Si l'on s'intéresse à l'évolution réceptive du corpus A, qui analyse la réception d'une cinquantaine de films entre 1946 et 1960, on constate ainsi que la moyenne d'adhésion est supérieure à 1 sur presque la totalité de la période (Figure 16).

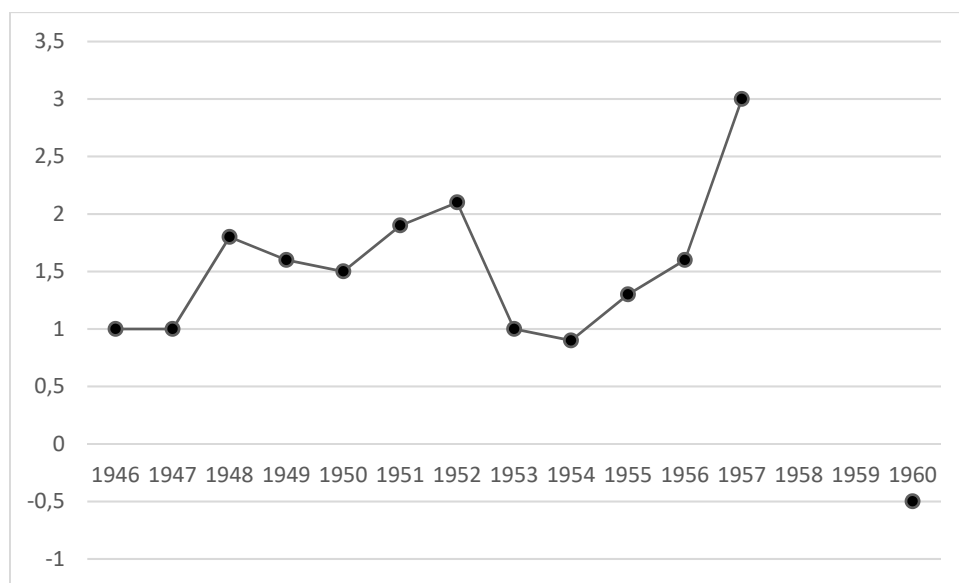


Figure 16: Évolution de la moyenne d'adhésion des films du corpus A (1946-1960)

En 1946 et 1947, les films projetés divisent et partagent les publics provinciaux. Entre 1948 et 1953 cependant, les films du corpus A semblent relativement satisfaire les Espagnols qui acceptent l'ensemble de la production — avec une certaine réserve néanmoins. Dans les années cinquante, seule l'année 1954 témoigne d'un accueil un peu plus timoré des œuvres du corpus A. Il faut également noter qu'à partir de 1957, la conservation des rapports provinciaux devient épisodique : seuls deux rapports sont retenus à propos d'un unique film de Ana Mariscal, *Con la vida hicieron fuego* (1959). L'accueil partagé à tendance négative ne peut donc être considéré comme étant représentatif de l'accueil moyen des productions en 1960.

Les films du corpus A ont donc majoritairement été acceptés par les publics provinciaux durant le premier franquisme. Les rapports offrent ainsi une vision moins

alarmiste de l'impopularité du cinéma que ce que les professionnels du cinéma et les détracteurs de la politique cinématographique adoptée par le régime ont pu en donner. Les rapports provinciaux démontrent également que les publics espagnols montrent une certaine sensibilité au travail de valorisation et de classification entrepris par les autorités franquistes.

3.3 - Un travail de valorisation en adéquation avec les goûts des publics ?

3.3.1 – Le regard des publics sur l'action classificatoire du régime

Une partie minoritaire des rapports font en effet part de l'opinion des publics sur l'orientation cinématographique adoptée par le régime. Il semble tout d'abord important de préciser que des spectateurs témoignent d'une connaissance certaine des difficultés, voire de la situation critique dans laquelle se trouve l'industrie cinématographique au milieu des années quarante. Le manque de moyen économique est une réalité qui saute aux yeux d'une partie d'entre eux, et qui constitue souvent l'argument de premier ordre des détracteurs du cinéma national. La délégation de Pamplune évoque ainsi ces spectateurs ayant conscience de la « pénurie bien connue de moyens⁶⁹⁹ » dans le cinéma espagnol, tandis que le public de Zaragoza déplore « le manque de crédit économique suffisant pour gommer les quelques défauts⁷⁰⁰ » techniques présents dans *Reina Santa* de Rafael Gil. Le manque de moyen de l'industrie cinématographique nationale, en grande partie responsable de la différence qualitative avec les autres productions étrangères, induit parfois des commentaires sévères envers certaines productions nationales.

En effet, des publics s'insurgent du fait que certaines productions — qu'ils estiment de mauvaise qualité — aient pu recevoir une aide financière de l'État. Ainsi, le public le plus cinéophile de Huelva, après avoir visionné *Doña María la Brava* de Luis Marquina (1949), déplore le « coût que suppose une production de ce type, pour n'obtenir qu'un résultat artistique nul, doublé d'un véritable échec commercial⁷⁰¹ ». À Huelva, les « partisans du cinéma national se lamentent du temps, du travail et de l'argent perdus dans ces productions

⁶⁹⁹ “Todo hace presumir que el público estima esta realización como una continuación de ensayos laudables que el cine español viene haciendo con la penuria de medios conocida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “Héroes del 95”, rapport de la délégation de Pamplona, le 17 novembre 1947

⁷⁰⁰ “faltándole únicamente el suficiente crédito económico para salvar algunos defectos consecuencia únicamente de esta causa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Zaragoza, le 5 mai 1947

⁷⁰¹ “Por haber sido proyectada la película en cuestión, en días entre semana, ésta acogida se ha producido en el sector de público que asiste más asiduamente a los cines, lamentándose del gasto que supone una producción de éste tipo, para obtener un resultado artístico nulo y desde luego fracaso completo de taquilla”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Doña María la Brava”, rapport de la délégation de Huelva, le 31 octobre 1949

discréditant [la] production cinématographique⁷⁰² » nationale. À Cuenca enfin, certains spectateurs s'interrogent sur les raisons pour lesquelles « on ne censure pas les films de la qualité [de *Ole, torero!*], qui bénéficient du crédit syndical, alors que, selon eux, ils ne devraient être octroyés qu'en fonction de leur valeur artistique⁷⁰³ ». Son classement en première catégorie déconcerte ainsi une partie des spectateurs. En raison du manque de moyens endémique du système de production espagnol, il semble donc incompréhensible pour ces spectateurs que le régime contribue, même sommairement, à financer ces films qu'ils jugent de mauvaise qualité.

Les prix et les diverses distinctions cinématographiques qu'il attribue font également l'objet de l'attention des spectateurs. Là encore, on trouve dans des rapports une certaine exaspération chez les publics. Selon le délégué d'Oviedo, les spectateurs estiment « que le cinéma espagnol n'a aucunement progressé avec [le film] *Drama Nuevo*, et que le fait qu'il ait été primé par le Syndicat National des Spectacles constitue un véritable motif d'indignation, tout comme celui projeté antérieurement, *El crimen de la calle de Bordadores*⁷⁰⁴ ». À Huelva, une partie des publics estiment que « les réalisateurs et les producteurs cinématographiques gaspillent l'argent qu'ils reçoivent grâce aux prix et aux aides du Syndicat, en produisant des films médiocres⁷⁰⁵ ».

Ces rares commentaires démontrent qu'une partie des publics est non seulement sensible au travail de valorisation et de promotion du cinéma espagnol, mais également critique à son égard. En ayant pleinement connaissance des difficultés rencontrées par le cinéma national, notamment celles liées à son financement, ils semblent avoir conscience du rôle que le régime et ses institutions cinématographiques peuvent jouer dans le développement d'un cinéma de qualité. Néanmoins, il faut prendre en compte que les commentaires exposés ci-dessus demeurent extrêmement minoritaires dans l'ensemble des corpus étudiés, et qu'ils accompagnent un discours préalablement hostile au cinéma national.

⁷⁰² “En los simpatizantes de nuestro cine, los comentaristas se lamentan del tiempo, trabajo y dinero perdido en estas producciones que desacreditan nuestra producción cinematográfica”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, “Borrasca de Celos”, rapport de la délégation de Huelva, le 24 novembre 1947

⁷⁰³ “Esta Delegación recoge los comentarios hechos, según los cuales se censura que películas de la calidad de esta que nos ocupa gocen de los beneficios del crédito sindical, que, según esas opiniones, deberían concederse a las que por sus valores artísticos lo merezcan”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, “Ole torero!”, rapport de la délégation de Cuenca, le 25 octobre 1950

⁷⁰⁴ “Y para resumir, que el pensamiento del público, es que el cine español no ha dado ningún paso adelante con “Drama Nuevo” y es motivo de indignación el que esta película, como “anteriormente Crimen de la Calle de Bordadores”, hayan sido premiadas por el sindicato Nacional del Espectáculo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, “Drama Nuevo”, rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

⁷⁰⁵ “Los comentarios desfavorables afirman que los directores y productores cinematográficos, malgastan el dinero que reciben mediante premios y ayudas del Sindicato, produciendo películas mediocres que, como la que nos ocupa, no están a la altura del tema elegido”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, “Alhucemas”, rapport de la délégation de Huelva, le 30 janvier 1950

Si on s'intéresse aux moyennes d'adhésion des publics en fonction de la classification attribuée par l'État, on constate en réalité une certaine adéquation entre les choix du régime et l'accueil que leur réservent les publics.

3.3.2 – La réception des films selon leur classification

L'analyse de la réception des films en province selon leur classification s'emploie à comparer l'accueil des films selon les catégories établies par la JSOC entre 1946 et 1952 (Figure 17).

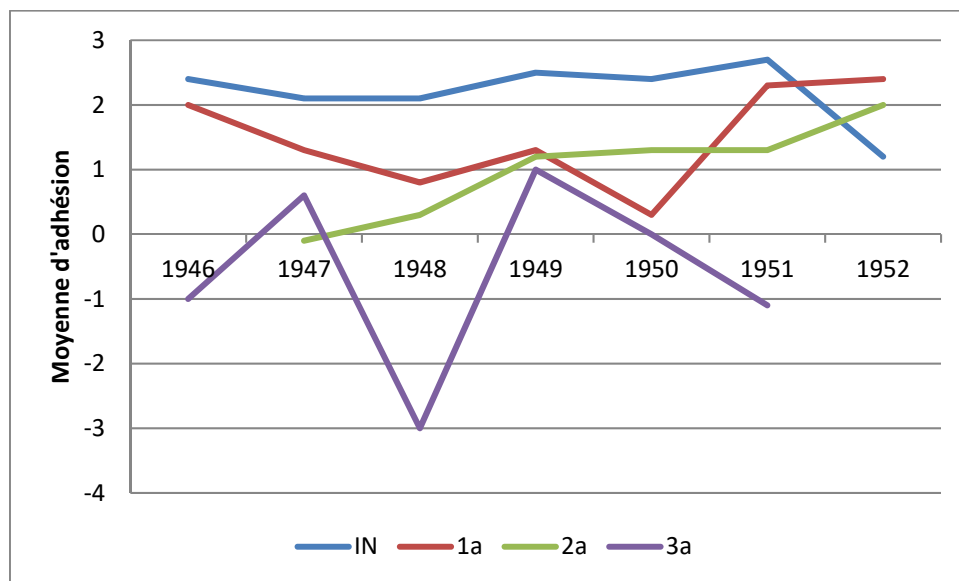


Figure 17 : Moyenne d'adhésion des publics selon les catégories établies par la JSOC à partir du corpus B (1946-1952)

Entre 1946 et 1952, il semblerait que la valorisation économique réalisée par la JSOC entre en adéquation avec l'accueil réservé aux films par les spectateurs. On constate en effet que les films les plus valorisés par le régime, ceux classés d'Intérêt National, ont été pleinement acceptés par les publics provinciaux, puisque leur moyenne d'adhésion est comprise entre 2,1 et 3. Créé en 1944, ce label est destiné à promouvoir un cinéma d'un haut niveau technique et artistique, « exaltant les valeurs raciales et les enseignements des principes moraux et politiques » du régime. En d'autres termes, le cinéma placé sous la protection de ce label devient le modèle cinématographique du régime dont les producteurs et réalisateurs doivent s'inspirer pour développer et promouvoir la cinématographie nationale. Seule l'année 1952 fait figure d'exception dans la moyenne d'adhésion des publics. Les spectateurs semblent avoir été déçus par un film classé d'Intérêt National : *Amaya* de Luis

Marquina (1952), qui a obtenu respectivement une moyenne d'adhésion de 0,6. Ce film clôt le cycle de cinéma historique qui caractérise les années quarante, mais qui semble dorénavant laisser les publics provinciaux. La délégation de Palma explique ainsi que « le cinéma national a fini dernièrement par fatiguer le public avec un excès de films historiques et d'époque⁷⁰⁶ ». Le délégué de Valladolid quant à lui estime que « les thèmes historiques ne sont pas les plus appropriés au tempérament des réalisateurs espagnols ». Selon lui, « la production espagnole doit se concentrer sur des thèmes religieux, qui, jusqu'à présent, sont ceux qui ont obtenu le plus grand triomphe⁷⁰⁷ » auprès des publics. Les autorités administratives semblent avoir prêté attention aux observations de leurs informateurs provinciaux, car, à partir des années cinquante, le régime opère un changement de cap dans son orientation cinématographique.

Face au désintérêt des publics pour le genre historique, le régime commence à privilégier d'autres thématiques, notamment le cinéma religieux. En 1951 par exemple, une partie des publics provinciaux découvrent *Balarasa*, un film religieux classé d'Intérêt National, réalisé par José Antonio Nieves Conde un an plus tôt. À l'inverse des derniers films historiques promus par le régime, l'histoire de ce drame narrant la vie d'un prêtre missionnaire rencontre un véritable succès auprès des spectateurs provinciaux (sa moyenne d'adhésion est de 2,9/3), et le cinéma national ouvre un nouveau cycle : celui du cinéma religieux. Ce nouveau genre cinématographique connaît ainsi son heure de gloire durant les années cinquante, car plus d'un quart des films classés d'Intérêt National entre 1950 et 1960 sont des films d'ordre religieux⁷⁰⁸. Ce changement d'orientation du régime n'est évidemment pas qu'à attribuer à l'évolution des goûts des publics. Il dépend aussi du nouveau contexte censorial des années cinquante. Les commissions de censure et de classification se trouvent en effet dominées par les factions catholiques, qui perçoivent le cinéma de façon moins négative que la décennie passée. Elles ne voient plus nécessairement en lui un médium dangereux, mais plutôt un véhicule de premier ordre de l'idéal et du dogme catholique, ce qui favorise le développement d'un cycle de cinéma religieux.

⁷⁰⁶ “Además han podido ser recogidos comentarios circulados en el sentido de que el cine nacional ha llegado a cansar últimamente al público por el exceso de películas históricas, de época, etc.”, AGA, Cultura, (3) 121 36/04694, “Doña María la Brava”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 février 1949

⁷⁰⁷ “Decididamente los temas de tipo histórico no son los más apropiados al temperamento de los directores españoles. (...) Creemos que la producción española debería encaminar sus pasos hacia los temas de ambiente religioso, que hasta la fecha es donde ha obtenido sus más resonantes triunfos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04719, “Amaya”, rapport de la délégation de Valladolid, le 12 janvier 1953

⁷⁰⁸ Sur les 51 films classés d'Intérêt National entre 1950 et 1960, identifiés grâce à la liste établie par Emeterio Diez Puertas (ref. ci-dessous), treize se déroulent autour d'une thématique religieuse ou ont pour personnage principal un ou une religieux.se, soit 25,4 % des films produits durant cette période.

Le régime et les commissions de classification portent un intérêt particulier à la réception des films classés d'Intérêt National. Emeterio Díez Puertas a établi que l'âge d'or de ce label constitue la période qui s'est tenue entre 1944 et 1954. Plus de 14 % de la production espagnole a été classée d'Intérêt National. À l'inverse, de 1955 à 1964, seuls 4 % de la production nationale obtient ce label. Dans une période où l'Espagne franquiste sort progressivement de son autarcie et où surgissent de nouveaux questionnements sur les valeurs du régime dont les films d'Intérêt National se faisaient jusqu'à présent les apôtres, le canon cinématographique promu par le pouvoir tombe quelque peu en désuétude. Le label perd de son prestige aux yeux de l'administration et des critiques, car une partie des films qu'il a promus par les années passées vieillissent mal, tandis que certains, peu valorisés par le régime, connaissent une étonnante reconnaissance auprès des critiques et des publics⁷⁰⁹. À partir de 1955, les autorités franquistes décident donc de ne l'attribuer qu'avec parcimonie.

L'accueil des films par les publics peut ainsi influencer la politique classificatoire du régime, puisque, à l'aune du nouveau contexte cinématographique des années cinquante, le succès commercial des œuvres nationales acquiert une importance encore jamais égalée sous le premier franquisme. Cela tord ainsi le cou à la croyance d'un cinéma produit dans le seul but de plaire aux commissions de classification afin d'obtenir un maximum de licence d'importation. Le traitement des films classés d'Intérêt National est évidemment à mettre à part, puisque le régime entend faire de ces produits les promoteurs de ses valeurs, grâce notamment à une maîtrise technique et artistique au-dessus de la moyenne cinématographique nationale. On comprend ainsi tout à fait l'intérêt des agents franquistes pour la réception de ces œuvres aux messages idéologiques plus forts que dans le reste de la production nationale. Il est dès lors moins risqué pour des producteurs de se spécialiser dans le cinéma d'évasion, moins contraignant en termes d'exigences techniques et idéologiques.

On constate tout de même que la classification opérée par la JSOC vis-à-vis des films des autres catégories semble entrer en adéquation avec l'accueil des publics. Plus la classification attribuée aux films est élevée, plus l'acceptation est forte. Les films classés en première catégorie ont majoritairement été acceptés par les publics provinciaux puisque leur moyenne d'adhésion oscille entre 1,1 et 2 en 1946, 1947 et 1949, et ont même été pleinement acceptés par les publics en 1951 et 1952 avec une moyenne d'adhésion comprise entre 2,1 et

⁷⁰⁹ DIEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

3. Il n'y a qu'en 1948 et 1950 que l'accueil des films de première catégorie est majoritairement partagé.

Les films de seconde catégorie quant à eux divisent les publics entre 1947 et 1948. Les spectateurs leur réservent un accueil partagé. À partir de 1949 néanmoins, ils sont relativement acceptés par les publics avec une moyenne d'adhésion oscillant entre 1,1 et 2. Enfin, les films de troisième catégorie — c'est-à-dire ceux qui ne reçoivent aucune aide ni protection de la part du régime — sont massivement rejetés par les publics nationaux. Le classement et l'aide économique apportée à la cinématographie nationale jusqu'en 1952 semblent donc proportionnels au degré d'adhésion des publics. S'il est évident que l'action classificatoire de certains membres pouvait être influencée par des pressions extérieures ou des tentatives de séduction de la part de certaines entreprises cinématographiques, il serait exagéré de faire de ces comportements la norme. Le travail de classification a su prendre en compte les goûts des publics, en favorisant la production de films qui ont visiblement su répondre à leurs attentes.

À partir de 1953, il devient néanmoins difficile d'établir de façon fiable le degré d'acceptation des publics aux films projetés dans leur province. Comme cela a été évoqué dans le premier chapitre de cette thèse, le nombre de rapports conservés par films diminue drastiquement à partir du changement ministériel, et une portion extrêmement réduite de la production nationale est représentée à travers ces rapports. De plus, cette analyse repose sur une méthode d'échantillonnage particulière. Le corpus A est composé d'une cinquantaine de films sortis entre 1946 et 1960, qui retient un film de chacune des nouvelles catégories de classification par année, afin d'avoir une approche plus équilibrée de la réception durant cette période moins documentée. Il est néanmoins extrêmement discutable d'établir des conclusions sur la réception des films selon leur catégorie à partir d'une seule œuvre par année. Estimer par exemple que les films classés en première catégorie A aient été pleinement acceptés par les publics provinciaux en 1954 alors que ces résultats se fondent sur trois rapports portant sur le même film – *El Alcalde de Zalamea* de José Gutierrez Maseo - soulève de véritables objections méthodologiques.

L'établissement d'un corpus représentatif est nécessaire à toute étude relevant d'une démarche scientifique, mais il est parfois difficile pour l'historien de parvenir à le reconstituer. Dans ce cas présent, la différence de représentativité entre les deux périodes étudiées (1946-1952 et 1952-1960) ainsi que certains choix méthodologiques qui ont présidé mon approche, ne me permettent malheureusement pas de pouvoir comparer le degré

d'acceptation des publics en fonction de la classification opérée par la nouvelle commission de classification, la JCCP.

Il n'en demeure pas moins que la corrélation entre le degré d'acceptation des publics et le niveau de classification attribué par la JSOC tend à démontrer une certaine efficacité de l'activité censoriale : peu à peu, le public adhère au système de classification des films nationaux opérée par les commissions, et lorsqu'il ne le fait plus, les commissions s'adaptent de façon à rejoindre le courant dominant des publics.

Malgré la persistance des critiques des contemporains à l'égard du système censorial et classificatoire du régime, l'étude du discours produit par les autorités cinématographiques nous prouve qu'elle ne relègue pas le spectateur à une place secondaire. La croyance en un cinéma destiné à séduire les commissions plus que les publics s'érode lorsqu'on la confronte à la réalité des sources. Au contraire, le spectateur se situe au cœur du processus décisionnel des commissions. Imaginer les lectures potentielles d'une même œuvre, anticiper son succès et le prestige des films constituent l'essence même de la mission censoriale et classificatoire. Le public cristallise toute l'attention des autorités. Loin de constituer le simple destinataire des messages validés par les commissions de censure, il constitue en réalité un élément capable d'orienter les choix opérés par les réalisateurs et les censeurs. S'il n'est pas l'unique facteur influençant la politique cinématographique du régime, il demeure néanmoins un agent fondamental de la prise de décision puisque l'accueil qu'il réserve aux œuvres constitue à la fois un enjeu idéologique et un objectif commercial. L'analyse globale des rapports de surveillance tend à démontrer une certaine efficacité du travail de valorisation entrepris par le régime, en attestant d'un relatif succès commercial et d'une certaine adéquation du système classificatoire aux goûts des publics. Néanmoins, seule une analyse fine des intentions censoriales et de la réception provinciale peuvent véritablement illustrer le fonctionnement de la surveillance réceptive et la circularité des liens entre production, censure et réception cinématographiques en Espagne en franquiste.

CHAPITRE 6



INTENTIONS CENSORIALES ET RECEPTIONS CINEMATOGRAPHIQUES SOUS LE PREMIER FRANQUISME

La plume censoriale se fait le miroir des préoccupations cinématographiques du régime, qui sont régies par trois objectifs principaux. Tout d'abord, les censeurs nourrissent d'indéniables attentes idéologiques. Ils manient les ciseaux censoriaux afin de baliser le sens des œuvres qu'ils examinent et s'assurer qu'aucune image ou scène ne puisse être interprétée à contre-courant de l'ordre idéologique imposé par le régime. Ensuite, la préservation de cet ordre est doublée de véritables attentes artistiques. Bien que le régime ne s'emploie pas à produire un cinéma d'État qui serait l'étendard de ses intentions propagandistes, il tente d'influer autant sur les contenus filmiques que sur leur forme esthétique. C'est dans ce but qu'est créé le label d'« Intérêt National ». Cette classification économique peut en effet être vue comme l'outil dont se dote le régime pour encourager les réalisateurs à se conformer à une forme de canon artistique et à une certaine exigence qualitative, destiné à servir un discours idéologique puissant. La parole censoriale témoigne de la prégnance latente d'un sentiment d'infériorité cinématographique et, par extension, de la volonté de redonner tout son prestige à la cinématographie nationale. Ce rêve de grandeur révèle enfin les attentes commerciales du régime à propos de la production nationale. Les censeurs ambitionnent en effet de concurrencer les productions hollywoodiennes et de se réappropriier leur marché national en proposant des œuvres de qualité capable de rivaliser avec les productions importées.

Pour satisfaire l'ensemble de ces attentes, les censeurs sont donc contraints d'anticiper la façon dont les publics de cinéma vont percevoir les productions nationales. La mise en

place de la surveillance cinématographique par le régime témoigne de cette volonté de mieux connaître les publics de cinéma et de s'assurer que les intentions censoriales aient été suivies d'effet. En d'autres termes, les alertes des différents professionnels cinématographiques vis-à-vis de l'insuccès prétendu de la production nationale poussent le régime à changer le regard qu'il porte sur les publics de cinéma, capables d'opposer un certain rejet aux films espagnols. Les rapports provinciaux constituent ainsi le principal outil d'évaluation de l'efficacité du travail censorial et de valorisation cinématographique entrepris par le régime.

Dans cette perspective, ce chapitre entend dépasser la seule approche intentionnaliste qui régit les nombreuses études consacrées à la censure franquiste, en s'immergeant dans le monde spectatorial. Il s'agit de déplacer son regard des seuls interdits et tabous idéologiques des censeurs, de leurs intentions artistiques et commerciales pour inclure l'agent fondamental qui focalise leur regard : le spectateur. À travers une série d'études de cas, il s'agira donc de confronter les intentions censoriales à la réception provinciale rapportée par les observateurs franquistes, afin de mettre en lumière les lectures potentielles d'une même œuvre et de questionner l'efficacité de la politique cinématographique du régime. Les démonstrations qui vont suivre se fondent sur un corpus d'œuvres pour lesquelles les rapports provinciaux mentionnent des modes interprétatifs similaires au sein de différentes aires réceptives. Il s'agira de s'intéresser aux œuvres qui ont suscité le même type d'accueil au sein d'une majorité de provinces, afin de déterminer le sens dominant que les publics de cinéma ont donné à un même film. Il s'agit ainsi de réduire au maximum les particularismes interprétatifs locaux en identifiant un corpus d'œuvres qui se distinguent en raison de leur homogénéité réceptive, et qui permettent de dessiner les traits généraux d'une réception harmonisée pour chaque film.

Dans un premier temps, nous confronterons les attentes idéologiques des censeurs à la réception de trois œuvres, qui témoignent de divers degrés d'adéquation des publics aux intentions censoriales. Dans un second temps, il s'agira d'étudier les stratégies du régime dans sa promotion d'un cinéma prestigieux et de ses difficultés à allier rêves de grandeur et succès populaires, à travers l'étude de deux genres cinématographiques qui ont divisé les autorités censoriales : l'*españolada* et le cinéma de dissidence émergent des années cinquante.

I – Baliser le sens des œuvres : des lectures orthodoxes aux lectures hétérodoxes

L'intervention des censeurs sur les films vise en effet à baliser le sens des œuvres et à limiter au maximum l'émergence de lectures hétérodoxes afin de préserver le système de valeur du régime. Néanmoins, de nombreux chercheurs issus des *cultural studies* ont montré les limites des approches intentionnalistes⁷¹⁰. Les publics ne constituent pas une cire molle en attente d'empreinte, mais donnent sens aux images animées à travers leur expérience et leur vécu cinématographiques. En 1977, Stuart Hall⁷¹¹ développe son célèbre modèle théorique « encodage/décodage ». À travers une étude du discours télévisuel, il établit qu'il n'existe pas de correspondance exacte entre le moment de la production (l'encodage) et celui de la réception (décodage), et que des lectures différentielles peuvent être faites du message pensé par l'encodeur. Il établit trois types de lecture possible du message pensé par l'auteur (*preferred meaning*) : une lecture préférentielle, conforme au sens dominant de l'encodeur ; une lecture négociée, acceptant et rejetant en même temps des éléments du message ; enfin, une lecture oppositionnelle, en rupture avec le sens dominant du message.

Malgré les tentatives acharnées des censeurs pour réduire les variations sémantiques d'une œuvre, les rapports provinciaux tendent à confirmer l'hypothèse de Stuart Hall. En s'intéressant à trois études de cas, il s'agira en effet d'illustrer la variété des lectures spectatorielles à la lumière des attentes censoriales.

1.1 - Lecture préférentielle : identification aux valeurs nationales portées par *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950)

L'analyse des documents provinciaux de notre corpus a démontré que la question idéologique demeurait un aspect secondaire du discours des publics. Seuls 18,8% des rapports étudiés font part d'un éventuel impact idéologique des films nationaux et les commentaires de cet ordre sont majoritairement positifs. Ils témoignent, au premier abord, d'une certaine

⁷¹⁰ La remise en cause des approches intentionnalistes des médias a déjà été évoquée en introduction. Pour rappel, elle émerge de différentes aires culturelles qui abordent la question de la propagande et de ses effets sur les populations en contexte autoritaire. Concernant le cinéma et la propagande nazie on compte les travaux de Imbert Schenk, Ian Kershaw, Aristotle A. Kallis ou encore Elke Fröhlich ; concernant l'Italie mussolinienne, ceux de Marie-France Courriol ; enfin de nombreuses études de cas portent sur les effets de la propagande nazie en territoires occupés, réalisées entre autres par Paul Lesch et Anthony Rescigno.

⁷¹¹ HALL Stuart, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 27-39

adhésion des publics aux messages des films nationaux qui se font le reflet de l'idéologie franquiste (chapitre 3).

Cette lecture en adéquation avec les intentions propagandistes des autorités cinématographiques est particulièrement visible dans le film historique *Agustina de Aragón*, réalisé par Juan de Orduña en 1950. Le film narre un épisode de la Guerre d'Indépendance (1808-1814). Il se centre autour d'une figure féminine, Agustina, qui quitte Barcelone pour rejoindre Saragosse et son fiancé. Sur le chemin, son convoi est intercepté par des troupes napoléoniennes. Juan, un jeune « baturro » – un paysan aragonais – lui vient en aide et il parvient à la ramener à Saragosse. Lorsqu'elle réalise que son fiancé a collaboré avec les Français, elle rompt immédiatement son engagement. Elle accepte alors ses sentiments pour Juan et entre dans la résistance. Mue par un fort patriotisme, déterminée et courageuse, lors d'un assaut français elle prend la tête des Aragonais pour défendre la ville et résister aux troupes qui l'assiègent. Encouragés par Agustina, les Aragonais parviennent à chasser de leur territoire les troupes napoléoniennes le temps que des renforts arrivent.

L'intention affichée du projet est de réaliser un film de pure exaltation nationale en se fondant sur un épisode de résistance du peuple espagnol. Néanmoins, si les censeurs ont perçu de façon évidente les intentions idéologiques du scénario, ils demeurent tout d'abord dubitatifs. Un lecteur anonyme estime en effet qu'il existe une certaine « divergence entre ce qu'il est et ce qu'il prétend être⁷¹² ». Pour lui :

« le scénario n'apporte aucun intérêt substantiel vis-à-vis de la Guerre d'Indépendance espagnole. Il manque d'une signification nationale authentique et l'épisode de Saragosse est narré de façon trop décousue, ce qui, du moins dans sa version lue, ne suscite aucun intérêt ni émotion (...). En bref, la lecture du scénario donne le sentiment qu'il a été écrit de façon précipitée, sans faire preuve de rigueur historique et documentaire, sans avoir soigné ses dialogues et sans prétendre à la qualité correspondant à un thème d'ampleur épique⁷¹³ ».

Il conclut que seule « une excellente réalisation pourra lui donner une véritable intensité et force dramatique, qu'on ne peut distinguer à la simple lecture du scénario⁷¹⁴ ». Juan Esplandín semble penser la même chose. Pour lui, « *Agustina de Aragón* prétend évoquer l'acte héroïque de la sublime défense de Saragosse durant la Guerre d'Indépendance.

⁷¹² “Importa señalar, antes que otra cualquier cosa, en este guion la divergencia entre lo que es y lo que pretende ser”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté

⁷¹³ “Es decir, que este guion no aporta ningún interés substancial respecto a la guerra de la Independencia Española. Carece de auténtica significación nacional y el asunto queda deshilvanado en cabos sueltos sobre el episodio de Zaragoza, que al menos en su versión leída no poseen interés ni emoción”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté

⁷¹⁴ “No obstante una excelente realización podrá dar la intensidad y fuerza dramática que no se advierte en la simple lectura del guion”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté

Selon l'avis du lecteur, cet événement mérite un scénario magnifique et documenté, non pas un scénario quelconque⁷¹⁵ ». Il estime ainsi qu'il s'agit d'un récit destiné aux :

« gens du peuple, simples et ignorants, mais en aucun cas d'un scénario pour tous les publics, cultes et incultes, exigeants et moins exigeants. Mais comme le film est une exaltation patriotique et qu'il n'attaque pas – au contraire – le dogme et la morale, le lecteur approuve ledit scénario⁷¹⁶ »

Si les censeurs semblent sensibles au discours idéologique de l'œuvre, la qualité littéraire et cinématographique du scénario leur semble trop faible pour pouvoir porter convenablement les valeurs nationales du film. Cette exaltation patriotique maladroite ne pourrait séduire qu'un public inculte, et ne parviendrait pas à toucher les spectateurs les plus experts. Ne présentant néanmoins aucun élément moral ou politique justifiant son interdiction, la JSOC autorise malgré tout son tournage le 25 mars 1950.

Juan de Orduña et son producteur semblent avoir bien pris en compte les recommandations et les critiques préalables des censeurs de la JSOC, car les procès-verbaux de sa classification sont d'un tout autre ton. Les censeurs encensent tous sans exception l'œuvre qui vient de leur être projetée. Ainsi, Pedro Mourlane salue « sans réserve le film, qui est d'une grande ambition et d'une grande attente⁷¹⁷ ». Gustavo Navarro estime qu'il s'agit d'une « production magnifique, pleine d'esprit patriotique et d'une réussite technique digne des plus beaux éloges⁷¹⁸ ». Xavier de Echarri considère que Juan de Orduña a su réaliser un film dans lequel « l'émotion patriotique (...) ne faibli[t] à aucun moment⁷¹⁹ ».

En effet, dès l'ouverture, le film assume son caractère idéologique à travers une voix off qui explique aux spectateurs que :

« Nous dédions ce film aux glorieux héros de l'Indépendance de l'Espagne, qui ne prétend pas faire une représentation historique exacte et détaillée de l'exploit immortel des sièges de Saragosse, mais la démonstration fervente et exaltée du courage et de la bravoure de leurs

⁷¹⁵ “Con “Agustina de Aragón” se pretende evocar la gesta heroica de la sublime defensa de Zaragoza en la Guerra de la Independencia. A juicio del lector, este hecho bien merece un documentado y magnifico guion, no un guion cualquiera para salir del paso”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de Juan Esplandín, le 20 mars 1950

⁷¹⁶ “en suma, es un argumento para gentes del pueblo, sencillos e ignorantes, pero nunca un guion para todos, cultos e incultos, exigentes y no exigentes. Como es una exaltación patriótica y no ataca – todo lo contrario – al dogma ni a la moral, el lector aprueba el presente guion, haciendo constar su opinión respecto a los valores cinematográfico y literario, expuestos más arriba”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de Juan Esplandín, le 20 mars 1950

⁷¹⁷ “Elogiamos sin reservas la película que es de gran ambición y de gran talento”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

⁷¹⁸ “Magnífica producción plena de espíritu patriótico y con una técnica digna del mayor elogio”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

⁷¹⁹ “Se ha conseguido una película en la que la emoción patriótica y el interés humano – más la primera que el segundo – no decaen en ningún momento”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

enfants, de leurs héros et héroïnes réunis dans la figure d'Agustina de Aragón, symbole de la valeur de la race et de l'incorrupible esprit d'indépendance de tous les Espagnols⁷²⁰ »

Le film ne revendique pas la représentation fidèle des événements historiques du siège, mais affirme ouvertement rendre hommage aux hommes et aux femmes qui se sont battus pour l'indépendance de l'Espagne face à la domination napoléonienne. La Guerre d'Indépendance constitue en effet un mythe fondateur de la nation espagnole. Dès 1808, les écrivains, peintres et historiens contemporains l'ont érigé en symbole de la nouvelle identité nationale, même si les diverses forces politiques de la période (libéraux, absolutistes, progressistes ou modérés) ont cherché à lui donner des significations différentes⁷²¹. Néanmoins, le fort enracinement de ce mythe auprès des couches populaires a favorisé sa permanence au sein de l'imaginaire national, et au début du XX^e siècle, il trouve un nouvel allié à sa diffusion : le cinéma. Le franquisme lui aussi cherche à s'emparer de ce mythe, et se montre sensible à la volonté des réalisateurs espagnols d'immortaliser les héros et les martyres de la légende patriotique⁷²². Cette mythologie se centre notamment autour d'une figure féminine, Agustina, qui incarne à elle seule la Patrie, les valeurs de sacrifice et de courage, constitutive de l'esprit indomptable des Espagnols et de leur « race ».

Cette personnification de la résistance espagnole et de l'esprit national n'est pas l'œuvre du franquisme, mais est contemporaine des faits historiques. Agustina *la artillera* (« l'artilleuse ») est le nom que le roi Ferdinand VII donne à Agustina Zaragoza Domenech qui aurait rejoint les combats lors d'un assaut des Français sur la vieille ville de Saragosse, en février 1809. Agustina devient une véritable icône et le sujet de nombreuses œuvres artistiques qui l'imposent dans l'imaginaire collectif espagnol. Goya immortalise ainsi à jamais cette femme du peuple et son geste en la présentant debout parmi des corps inertes et des cadavres foulant ses pieds, s'appêtant à allumer la mèche du canon avec lequel elle aurait tiré sur les armées napoléoniennes (Volume 2, Figure 21 a., p. 823). Juan de Orduña choisit à son tour d'aborder la thématique de la Guerre d'Indépendance grâce à cette figure féminine qui jouit d'une forte popularité. Il reprend toute l'iconographie qui lui est associée, comme on

⁷²⁰ «A los héroes gloriosos de la Independencia de España dedicamos esta película que no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles», ORDUÑA Juan, *Agustina de Aragón*, 1950

⁷²¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ Josefina, « La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine », dans *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n° 9, 2010, p. 192

⁷²² Le premier film historique traitant de la Guerre d'Indépendance durant le franquisme sort en 1943 (Eusebio Fernández Ardavín, *El abanderado*). Entre 1943 et 1959, quatorze films traitent d'un événement de cette guerre contre les troupes napoléoniennes (ÁLVAREZ MARTÍNEZ Josefina, « La pervivencia de los mitos... », 2010, p. 192)

peut le constater à travers le matériel publicitaire du film. Agustina est indissociable de son canon, comme en témoignent l’affiche du film ou les programmes de poche distribués par les cinémas ((Volume 2, Figure 21 c., p. 823). En outre, Juan de Orduña nourrit son discours filmique d’autres référents culturels de la Guerre d’Indépendance, notamment le célèbre *El Tres de Mayo* de Goya, qui évoque le soulèvement espagnol contre l’armée française en 1808 à Madrid (Volume 2, Figure 21 b₁., p. 823). Il décide d’intégrer une scène de fusillade s’inspirant du tableau dans son film, bien qu’elle se soit déroulée un an avant le siège de Saragosse et dans un autre lieu (Volume 2, Figure 21 b₂., p. 823). Ce manque de rigueur historique relevé par certains lecteurs du scénario est néanmoins pleinement assumé par la voix off d’ouverture. Juan de Orduña entend user de toute l’imagerie populaire et mythologique de cet événement pour en faire les supports de son message patriotique. Le programme de poche distribué par le *Teatro Florida* de Vitoria en octobre 1950, illustre parfaitement cette intention : les illustrations iconiques d’Agustina et son canon ainsi que la fusillade du *Tres de Mayo* se font face au sein du feuillet publicitaire (Volume 2, Figure 21 c., p. 823). Les équipes de production privilégient le système normatif de représentations qui entourent la Guerre d’Indépendance sans craindre de recourir à l’anachronisme. L’objectif est de parler au plus grand nombre, et de mobiliser l’ensemble des poncifs liés à cet événement, au détriment d’une quelconque fidélité historique. On constate d’ailleurs que les producteurs ont bien conscience de la maîtrise chronologique parfois approximative des publics qui fondent leur connaissance d’un événement à partir d’images d’Épinal ou de topiques caractéristiques d’une période. Le délégué de Cuenca rapporte ainsi que le public de la province a largement apprécié « la fidélité du récit historique⁷²³ » pourtant marqué par différents anachronismes. José Enrique Monterde rappelle que le cinéma historique du premier franquisme pratique un didactisme intéressé et manipulateur qui profite de la méconnaissance historique générale des populations. Il constate que les films historiques usent et abusent d’une voix off aux ouvertures et fermetures des films, du patronage « d’assesseurs » historiques (académiciens, militaires ou religieux) apportant un savoir narratif extérieur à la diégèse qui oriente la lecture de l’œuvre⁷²⁴.

Ce film a en effet une indéniable fonction d’endoctrinement. Il combine une mise en scène solennelle, associée à des référents culturels hétérogènes et populaires où priment la

⁷²³ “No ha podido pasar desapercibida, con elogio, la fidelidad al relato histórico, sin concesiones a la galería patriotería”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

⁷²⁴ MONTERDE José Enrique, “Un modelo de reapropiación nacional : el cine histórico” dans BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 93

lutte épique et commune contre un ennemi extérieur ainsi que l'affrontement personnel contre un ennemi intérieur. Dans le film, l'ennemi intérieur est incarné par le fiancé d'Agustina qui sympathise avec les troupes napoléoniennes, et qu'elle quitte immédiatement après avoir appris sa trahison. L'ennemi extérieur apparaît sous les traits de l'envahisseur français, qui désire faire main basse sur le territoire espagnol. L'ensemble de ces éléments vise à construire l'essence d'un imaginaire national intrinsèquement mêlé au discours franquiste, qui fait de la lutte contre les ennemis extérieurs et intérieurs – « *los rojos* » et les vaincus de la Guerre civile – le cœur de sa doctrine politique. Pour l'ensemble du personnel censorial, le film d'Orduña a pleinement su restituer les valeurs patriotiques de l'événement. Il est classé à l'unanimité dans la catégorie d'Intérêt National, dès son premier visionnage par les censeurs. Xavier de Echarri estime en outre que « les petits défauts que l'on pourrait reprocher [au film] ne peuvent empêcher son indiscutable succès⁷²⁵ ».

En effet, *Agustina de Aragón* constitue l'un des grands succès de la cinématographie nationale : il a été édité en une trentaine de copies et reste à l'affiche sur le territoire durant plus de trois mois⁷²⁶. L'analyse des rapports réceptifs confirme le succès que le film a rencontré en province : il a obtenu une moyenne d'adhésion de **2,8/3** (acceptation totale). Sur les treize rapports retenus par les autorités centrales, seul celui de la province de Pampelune témoigne d'une acceptation un peu plus réservée de l'œuvre, car une minorité de spectateurs « exigeants » auraient considéré que le film souffrait « des défauts inhérents à toute production nationale⁷²⁷ » d'un point de vue technique et artistique. Néanmoins, cet accueil est isolé, puisque le reste des observateurs provinciaux rapportent une acceptation totale du film (Carte 4).

Selon les informateurs, la raison d'un tel succès réside surtout dans la thématique du film et son message hautement patriotique. Ainsi, Jaime del Burgo affirme que « les scènes d'un patriotisme exalté qui transparaissent dans le récit ont constitué sans doute le principal

⁷²⁵ “Pequeños reparos que podrían ponerse no deben empeñar el éxito total indiscutible”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, compte rendu de classification de Xavier de Echarri, le 5 octobre 1950

⁷²⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ Josefina, « La administración, la crítica y el público ante las películas españolas sobre la Guerra de la Independencia » dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n° 33, 2015, p. 227

⁷²⁷ “Opiniones divergentes a la consignada las ha habido, por parte de aquellos que estiman juzgar las calidades de la película por sus méritos intrínsecos, según éstos, adolece de los mismos defectos inherentes a toda producción nacional”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, “Agustina de Aragón”, rapport de la délégation de Pamplona, non daté

motif de cet accueil favorable⁷²⁸ » à Pampelune. A Valladolid, le rapporteur estime que c'est la représentation « d'un des actes les plus héroïques de notre guerre d'indépendance, la défense de Saragosse » qui a induit un tel succès, et la capacité de l'œuvre à traduire en de si « belles images l'esprit courageux et combatif des Espagnols⁷²⁹ ». En effet, dans diverses provinces, les observateurs expliquent l'excellente réception du film par le fait que le siège de Saragosse est un épisode extrêmement populaire. À Cuenca, le délégué estime que :

« ce succès sans précédent s'explique, en premier lieu, par le récit qui plonge ses racines dans l'histoire la plus authentiquement populaire, capable de susciter des émotions toujours présentes malgré l'écoulement du temps, de sorte que, parmi nous, les Espagnols, elle constitue une expérience toujours actuelle⁷³⁰ ».



Carte 4 : Réception d'Agustina de Aragón de Juan de Orduña (oct. 1950 - juin 1951)

⁷²⁸ « Las escenas de exaltado patriotismo que se reflejan en el argumento, han constituido sin duda el motivo central de la acogida favorable », AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, « Agustina de Aragón », rapport de la délégation de Pamplona, non daté

⁷²⁹ « La magnífica realización cinematográfica de una de las más heroicas gestas de nuestra guerra de la Independencia, la defensa de Zaragoza, que plasma en bellas imágenes el espíritu valeroso y combativo de los españoles, fue plenamente aceptada y aplaudida por el público de esta capital », AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, « Agustina de Aragón », rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

⁷³⁰ « A lograr este éxito sin precedentes han concurrido, en primer lugar, el argumento que hunde sus raíces en la historia más auténticamente popular, capaz de suscitar emociones no caducadas a pesar de la distancia en el tiempo, de modo que entre nosotros, los españoles, mantiene una vivencia siempre actualizada », AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, « Agustina de Aragón », rapport de la délégation de Cuenca, le XXX.

Le siège de Saragosse jouit donc d'un profond enracinement dans l'imaginaire national sur lequel le réalisateur a su se reposer pour transmettre son discours patriotique. Il s'agit d'un épisode fondateur de la mythologie sur la guerre d'Indépendance qui a favorisé l'émergence d'un discours stéréotypé, celui d'un récit normé se fondant sur l'héroïsme des patriotes⁷³¹. Cet épisode historique est ainsi lié à toute une galerie de héros et de martyres auxquels les Espagnols sont profondément attachés. La figure d'Agustina de Aragón s'impose dans cette mythologie dès 1830, et les rapports provinciaux témoignent de l'engouement toujours actuel dont jouit l'héroïne aragoanaise. À Badajoz, le film d'Orduña « a été extraordinairement accueilli par le public, car (...) la figure de la grande héroïne de Saragosse [a été] exaltée avec précision à l'écran⁷³² ». À Valladolid, les publics estiment que « Aurora Bautista, en tant que protagoniste, réalise une performance digne d'éloges pour avoir su refléter toutes les nuances de l'extraordinaire et héroïque figure d'Agustina de Aragón⁷³³ ». Selon plusieurs délégués, l'adhésion massive des spectateurs au film s'explique par l'admiration qu'il porte à l'héroïne de Saragosse et à un fort sentiment d'identification. À Cuenca, le rapporteur signale que « l'accueil le plus passionné a eu lieu parmi la masse des spectateurs, sans doute en raison d'une solidarité non avouée entre le peuple et ses héros, et parce que les passions qui sont mises en jeu sont celles qui s'apparentent le plus à leur psychologie ».

En d'autres termes, l'utilisation de héros issus de la mythologie populaire, familiers des spectateurs, a su séduire une part importante des publics. Le cinéma historique se spécialise dans l'utilisation d'un prototype héroïque, celui du héros-caudillo érigé en véritable moteur de l'Histoire. Supérieur aux hommes ordinaires et toujours disposé à se sacrifier, il ne se sent responsable que devant Dieu et l'Histoire. Cette figure d'un héros autoritaire, rigide, intransigeant et idéaliste vise généralement à légitimer de façon directe ou subliminale l'ordre hiérarchique institué par Franco. Néanmoins, dans *Agustina de Aragón*, le héros central est une femme. Paradoxalement, malgré la traditionnelle misogynie du discours franquiste, le cinéma historique de cette période multiplie les œuvres dans lesquelles les femmes occupent

⁷³¹ Richard HOCQUELLET, « Una experiencia compleja. La "Guerra de la Independencia" a través de la trayectoria de algunos de sus actores », *Sombras de Mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 45-64

⁷³² « "Agustina de Aragón" gustó extraordinariamente al público porque, además de ver exaltada certeramente en la pantalla la figura de la gran heroína zaragozana », AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 24 mars 1951

⁷³³ « Aurora Bautista, como protagonista, realiza una interpretación digna de todo elogio al saber reflejar los matices de la extraordinaria y heroica figura de Agustina de Aragón », AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

une position centrale. José Enrique Monterde⁷³⁴ explique ce phénomène par l'association qui est faite entre la femme et la patrie. Qu'elle soit fille, épouse ou mère, la femme est la dépositaire des valeurs nationales. Elle apparaît comme la gardienne de la famille et du foyer et jouit d'un rôle social capital, car c'est elle qui pourvoie la patrie en hommes. Cependant, dans certaines circonstances, elle peut être contrainte de pénétrer dans le monde masculin de la politique ou des milices armées lorsque la nation est en danger et qu'il faut défendre les nobles idéaux dont elle est la protectrice.

Cette association de l'héroïne populaire de Saragosse à un discours profondément patriotique est présentée comme la principale raison du succès du film. La réussite technique constitue évidemment la condition nécessaire à la transmission de ces valeurs idéologiques. Le délégué de Pampelune rapporte que :

« Les prises de vues spectaculaires sont fréquentes, et cela suffit à enflammer l'humeur du spectateur ordinaire – mais prédisposé – d'une intense émotion patriotique qui empêche naturellement la formation d'un jugement critique objectif, impartial et sincère. En outre, l'immense majorité des participants ne vient pas pour juger, mais pour se laisser « emporter » par des gestes qu'ils identifient d'une certaine manière à leurs propres sentiments⁷³⁵ »

La qualité technique et artistique du film semble ici avoir servi le discours patriotique au point que les publics de Pampelune aient aveuglément adhéré aux valeurs nationales du film et se soient laissés submerger par leurs émotions. Ce témoignage atteste de la conviction que le spectateur « ordinaire » est un être vulnérable, porté par l'émotion et incapable d'opérer un véritable raisonnement face aux images projetées par le cinématographe. Ce positionnement de l'observateur réduit sans doute sa capacité à détecter des lectures hétérodoxes de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que la portée patriotique d'*Agustina de Aragón* a été relevée par la totalité des rapports rédigés à son propos, témoignant d'une certaine adhésion des publics aux valeurs nationales franquistes. Les spectateurs livrent ici une lecture préférentielle du film, en accord avec son message dominant et les intentions censoriales.

L'impact idéologique des productions valorisées par le régime n'est cependant pas toujours aussi manifeste. Les sources de surveillance nous révèlent l'existence de divers degrés de lecture, qui peuvent entrer en contradiction avec les intentions des autorités cinématographiques.

⁷³⁴ MONTERDE José Enrique, "Un modelo de reapropiación nacional : el cine histórico" dans BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 95

⁷³⁵ "Los planos espectaculares son frecuentes y ello basta para prender el ánimo del espectador corriente, pero predispuesto, de una intensa emoción patriótica que naturalmente impide la formación de un juicio crítico objetivo, desapasionado y entero. Además, la inmensa mayoría de los asistentes no acuden a juzgar, sino para dejarse "llevar" de antemano por unos gestos que en cierto modo se identifican con los sentimientos propios", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Pamplona, non daté

1.2 – Lecture négociée : *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), entre adhésion et répulsion

1.2.1 – Un exemple emblématique

À cet égard, le cas de *Reina Santa*, film historique réalisé par Rafael Gil en 1947 est particulièrement éclairant. Cette œuvre constitue le film pour lequel les services ministériels ont retenu le nombre le plus important de rapports provinciaux. Alors que la DGCT conserve en moyenne 8,7 rapports par film en 1947, elle a retenu 27 rapports différents pour ce seul film. Cette conservation particulièrement élevée s'explique par la procédure judiciaire menée par le producteur espagnol Cesáreo González Rodríguez (Suevia Films) à l'encontre de l'actrice britannique Madeleine Carroll. En effet, Rafael Gil est parvenu à la convaincre d'interpréter le rôle principal de son biopic historique. Cependant, alors que le tournage du film a débuté, elle quitte précipitamment l'Espagne et abandonne sans préavis le projet. Le réalisateur est alors contraint de la remplacer au pied levé. Il fait appel à Maruchi Fresno, une comédienne espagnole qui avait déjà joué dans un de ses précédents films, *La Prodigia* (1946). En avril 1948, le producteur porte donc l'affaire en justice et réclame une indemnisation pour la rupture de contrat de Madeleine Carroll. Il estime en effet que l'intervention de l'actrice aurait constitué « un succès économique majeur », car :

« la renommée internationale de ladite actrice, en particulier dans le monde anglophone, aurait assuré à la maison de production un fabuleux marché, qui aurait eu d'indiscutables répercussions sur le marché du cinéma espagnol⁷³⁶ »

En effet, l'actrice est liée à la maison de production Paramount : son film aurait été distribué de façon massive outre-Atlantique, assurant de généreuses recettes à Suevia Films. Le producteur estime ainsi que « la non-intervention de l'actrice anglaise a eu d'inévitables répercussions d'ordre psychologique et économique dans l'exploitation de REINA SANTA⁷³⁷ ». Il évalue les préjudices économiques à plus d'un million et demi de pesetas.

⁷³⁶ «la intervención de Madeleine Carroll en la filmación de REINA SANTA, como protagonista, hubiera supuesto, uno de los mayores éxitos económicos conocidos. La novedad que implicaba la colaboración de dicha Artista en el Cine Español, y la fama internacional de dicha Artista, especialmente en el mundo de habla Inglesa; hubiera sugerido a la Casa Productora un fabuloso negocio, que hubiera repercutido indiscutiblemente en la proporcionalidad y cuantía necesaria en el mercado del cine español», AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, «Reina Santa», rapport du jugement de première instance n°17, avril 1948

⁷³⁷ «Es natural que la no intervención de la actriz inglesa produjo un indiscutible resultado de orden psicológico y económico en los resultados de la explotación de REINA SANTA. La simple incomparecencia de Madeleine Carroll, deje reducida la producción española REINA SANTA, a una película española, cuya explotación al extranjero no puede en ningún caso ser impuesta», AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, «Reina Santa», rapport du jugement de première instance n°17, avril 1948

L'avocat de Madeleine Carroll conteste une partie de ces arguments, notamment le fait que l'on puisse « prévoir ou non les réactions psychologiques du public et l'enthousiasme que peut susciter une grande figure internationale⁷³⁸ ». C'est sans doute pour ces raisons qu'autant de rapports provinciaux ont été conservés par les autorités centrales, afin d'appuyer le discours du producteur. Un document atteste ainsi de l'effet délétère de ce changement de tête d'affiche sur la réception du film. À Palma de Mallorca, le délégué rapporte que :

« il abondait parmi les détracteurs du cinéma national la croyance que l'abandon évoqué fut motivé par l'inadéquation entre la technique cinématographique espagnole et les aspirations de l'actrice, laquelle dut abandonner (même si elle aurait pu le faire de façon plus correcte) afin de ne pas prendre part à un film qui aurait porté atteinte à son prestige artistique⁷³⁹ »

Ce rapport a pu être utilisé comme une preuve de l'impact « psychologique » de cette affaire sur les spectateurs. Il s'agit en effet d'un témoignage de choix pour démontrer ses effets négatifs sur l'exploitation du film. Cette affaire judiciaire et les traces qu'elle a laissées dans les archives nous offrent ainsi l'occasion d'explorer la réception d'une œuvre à travers plusieurs foyers réceptifs. Grâce à un échantillonnage exceptionnellement large, il est ainsi possible d'établir la récurrence de certains modes réceptifs et le sens dominant que les publics provinciaux ont prêté à l'œuvre.

1.2.2 – Une lecture négociée : un succès cinématographique en demi-teinte

Si le retrait brutal de Madeleine Carroll a surtout empêché la superproduction de profiter d'une carrière internationale, la majorité des rapports provinciaux soulignent cependant le succès que l'œuvre a rencontré dans les provinces espagnoles. En effet, le film a obtenu une moyenne d'adhésion de **2/3** (acceptation avec réserve) et seules deux provinces l'ont accueilli de façon partagée (Carte 5). On constate donc une certaine adhésion au message dominant du film, même si un peu moins de la moitié des rapports évoquent une certaine réserve chez les spectateurs qui opèrent une lecture négociée du film.

⁷³⁸ «Que emita también dictamen acerca del punto propuesto en el correlativo de la parte contraria acerca de si es posible o no prever las reacciones de orden psicológico de los públicos y si sobra el entusiasmo que puede provocar una gran figura internacional», AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, “Reina Santa”, rapport du jugement de première instance, le 8 mars 1948

⁷³⁹ “La expectación era grande, así como la diversidad de criterios, abundando entre los detractores del cine nacional la creencia de que el abandono citado fue motivado al no responder técnica cinematográfica española a las aspiraciones de la actriz, la cual tuvo que abandonar (aun cuando pudo hacerlo en forma más correcta) para no tomar parte en un cinta que no podía servir sino para desprestigiar su nombre artístico”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 18 avril 1947



Carte 5 : Réception de Reina Santa de Rafael Gil (avril 1947 - fév. 1948)

Le film nous plonge à la fin du XIII^e siècle, au sein de la cour du roi du Portugal, Dinis I. Ce dernier, afin de parvenir à une alliance avec l’Aragon pour mettre en échec son frère (soutenu par la Castille), décide d’épouser Isabelle, la fille de Pedro III. Le roi aragonais quant à lui, voit dans son nouveau gendre un allié de poids dans sa campagne sicilienne. Cependant, le roi Dinis, séducteur invétéré, multiplie les aventures sans lendemain en trompant ouvertement sa jeune épouse. La reine, qui a pardonné les nombreux écarts de son mari et a adopté à la cour ses fils illégitimes, tombe enceinte. À la naissance d’un héritier légitime, le roi Dinis se repent de ses erreurs passées. Ses fils sont éduqués ensemble à la cour. Néanmoins, son aîné demeure son préféré, ce qui provoque la colère et la jalousie de son fils légitime, l’infant Alfonso. La relation conflictuelle entre le roi et l’infant pousse Alfonso à entrer en rébellion contre son père et finit par lui déclarer la guerre. La vertueuse Isabelle tente d’empêcher le conflit, mais en vain : les deux camps s’affrontent, et les armées de l’infant prennent le dessus. Lors de l’ultime bataille, Isabelle parvient à interrompre le combat en traversant le champ de bataille, une croix à la main. À travers son action, elle rétablit la paix entre les deux hommes. Peu de temps après, le roi, vieux et fatigué, meurt. L’infant Alfonso est alors couronné. La reine décide quant à elle de rejoindre le couvent de Santa Clara

non sans avoir réalisé un dernier pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, où elle dépose sa couronne en offrande.

D'un point de vue politique, le film est un véritable succès. Les spectateurs se montrent particulièrement sensibles au discours patriotique de l'œuvre et à la sanctification de la reine. Pour les spectateurs de Cáceres, le genre historique constitue même « une école populaire où s'étudie le passé d'une race et d'un peuple qui contraste avec le manque de spiritualité des temps présents⁷⁴⁰ ». Dans le film, la reine est effectivement étroitement associée à la religion catholique dont elle se fait la protectrice et dont elle incarne les vertus. Une scène en particulier témoigne de l'association de la couronne aragonaise au catholicisme, qui a marqué l'esprit des publics de plusieurs capitales provinciales. Il s'agit de la scène du « miracle des roses », dans laquelle la reine, occupée à distribuer des pièces d'or à des mendiants, est interrompue par l'arrivée impromptue du roi Dinis. Fou de rage, il lui explique que leur fils, l'infant Alfonso, est en train de réunir une armée pour le combattre. Ignorant les desseins de son fils, Isabelle subit néanmoins les foudres de son époux qui lui reproche de passer plus de temps à ses œuvres de charité qu'à raisonner son propre fils. Il l'accuse d'utiliser l'argent du royaume à mauvais escient et tient à la prendre sur le fait : il lui demande de dévoiler les écus qu'elle cache dans un pan de sa robe, et qu'elle était en train de distribuer aux indigents. Décidée à lui tenir tête, elle lui assure que ce ne sont que de simples roses. La scène est alors baignée d'un halo de lumière : la reine dévoile son butin, qui s'est miraculeusement transformé en roses. L'intervention divine est ainsi illustrée par le halo lumineux, reflet de la grâce de Dieu, et le chant religieux *Gloria in excelsis* qui retentit au même moment. Les sœurs du couvent qui ont assisté à la scène joignent leurs mains dans un geste de prières, tandis que les mendiants déférents se dirigent vers la reine qui leur distribue les roses. À Burgos, les observateurs franquistes affirment que la scène a suscité des « applaudissements nourris⁷⁴¹ » tout comme à Jaén et à Cádiz où elle a « attiré l'attention de tout le public⁷⁴² ».

⁷⁴⁰ “la transcendencia de un género que, como el histórico, puede ser la escuela popular donde se estudie el pasado de una raza y de un pueblo que tanto contrasta con la falta de espiritualidad en los tiempos presentes”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Cáceres, le 14 avril 1947

⁷⁴¹ “El público en diversas sesiones subrayó con nutridos aplausos las escenas del “Milagro de las rosas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Burgos, le 12 février 1947

⁷⁴² “la magnífica dirección que en algunos momentos como por ejemplo – el milagro de las rosas – está plenamente conseguido y llamó poderosamente la atención de todo el público”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Cádiz, le 30 avril 1947

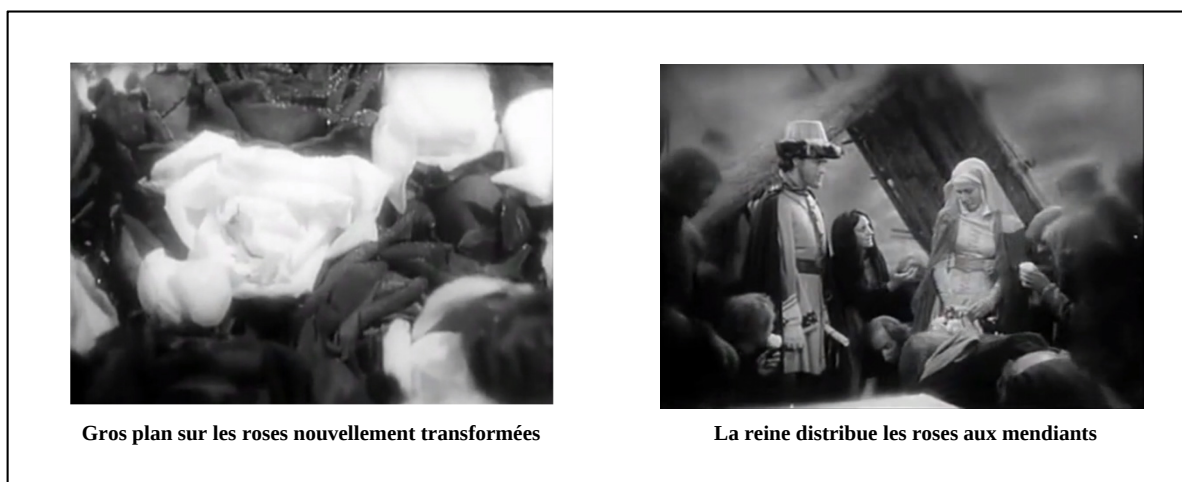


Figure 18 : Scène du "miracle des roses" dans *Reina Santa*

Cette scène réunit les principaux éléments du message idéologique du film : la reine, par son abnégation, son comportement exemplaire et sa piété inébranlable bénéficie du soutien et de l'intervention divine. Elle devient la protectrice de la foi et incarne à elle seule les vertus catholiques de l'Espagne franquiste. Archétype de l'épouse catholique, elle conduit au repentir des personnages immoraux. Le film fonctionne donc sur une succession d'épisodes dont l'unique objectif vise à mettre en exergue la vertu et la foi de la reine aragonaise face aux agissements luxurieux et immoraux du roi portugais. C'est d'ailleurs de cette façon que les spectateurs de San Sebastián interprètent l'œuvre, car ils estiment que « les vices du Roi présentés ne servent qu'à faire ressortir la beauté de l'âme de notre reine Isabelle⁷⁴³ ». Les observateurs franquistes rapportent l'acceptation enthousiaste d'autres passages du film mettant en avant le courage et la religiosité de la reine, tels que la bataille finale entre le roi et l'infant Alfonso interrompue par la reine traversant le champ de bataille, une croix chrétienne à la main, pour mettre fin au conflit, ou bien son pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle où elle dépose sa couronne avant de rejoindre les ordres.

Le film parvient donc à ses fins hagiographiques puisque les publics semblent avoir été particulièrement sensibles à la promotion de l'image de la reine Isabelle. Néanmoins, quelques scènes ont provoqué une certaine incompréhension morale chez les spectateurs, et, au sein de plusieurs provinces, des publics remettent en cause l'efficacité du travail censural. Il s'agit des scènes présentant les infidélités du roi Dinis, avant son repentir. Lors d'une de ses campagnes, le roi fait la connaissance d'une jeune paysanne, Blanca. La scène de leur rencontre a choqué une partie des publics. Se faisant passer pour l'un des pages du roi, Dinis

⁷⁴³ "los vicios del Rey, en ellos presentados no sirven sino para patentizar y hacer resaltar más y más, la belleza de alma de nuestra reina Isabel", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de San Sebastián, le 11 juin 1947

vient en aide à la belle laboureuse après qu'on lui ait volé sa charrette. Il rassure la jeune femme et l'invite dans le pavillon de chasse royal. Le roi commence alors à la séduire et se rapproche d'elle : la jeune femme semble réceptive à ses avances. Alors qu'il caresse son épaule dénudée, cette dernière regarde sa main et remarque le sceau qu'il porte au doigt. La jeune femme, surprise, comprend alors qu'elle est face au roi en personne et succombe à ses charmes, se laissant embrasser (Volume 2, Figure 22, p. 824). Une autre scène a déclenché l'ire de certains spectateurs. Amoureux de Blanca, le roi décide de la loger dans son pavillon de chasse, qui devient le lieu de leurs rencontres clandestines. Un passage du film présente donc un moment d'intimité entre les deux amants. La pièce est plongée dans l'obscurité, et éclairée à la seule lumière des bougies. Les amants s'embrassent à plusieurs reprises et le dialogue tourne autour d'un jeu de séduction clairement assumé : Blanca feint de refuser les baisers du roi pour mieux les lui autoriser ensuite, et ils font clairement référence au caractère adultérin de leur relation (Volume 2, Figure 23, p. 825).

Les rapports de surveillance d'une dizaine de provinces mentionnent le rejet de ces scènes par une partie des publics, car la classification morale attribuée par les censeurs ne leur semble pas adaptée⁷⁴⁴. À Oviedo, le délégué rapporte qu'il a :

« recueilli des impressions défavorables à l'encontre de certaines scènes – en particulier celle du pavillon de chasse du Roi Dinis – qui ont été considérées comme excessivement crues et qui n'auraient pas dû être permises dans une production « tolérée aux mineurs » ayant rencontré une telle acceptation chez les jeunes. Ces scènes ont été considérées comme très fortes, « réalisées avec excès » et il aurait fallu supprimer les moments trop réalistes⁷⁴⁵ »

À Saragosse aussi des spectateurs auraient estimé que « la coupe de [ces scènes] n'aurait en rien porté préjudice au film, parce qu'elles n'étaient pas nécessaires pour souligner la vie aventureuse du roi du Portugal⁷⁴⁶ ». En d'autres termes, il s'agit d'une critique directe à l'encontre du travail de censure et de classification du régime. Les spectateurs eux-mêmes s'insurgent que des scènes présentant aussi clairement un adultère et des rapprochements charnels soient exposées de la sorte devant des mineurs. Face à ces commentaires, le délégué provincial de Cádiz interpelle la DGCT en exigeant la révision de sa classification morale :

⁷⁴⁴ Les provinces concernées sont les suivantes : Almería, Ávila, Cádiz et Jerez de la Frontera, Granada, Jaén, Orense, Oviedo, Gupúzcoa et Zaragoza.

⁷⁴⁵ « Hemos recogido impresiones contrarias a algunas escenas – especialmente las del pabellón de caza del Rey Dinis – que son consideradas como excesivamente crudas y que no debieran permitirse en una producción “tolerada para menores” y que tanta aceptación tiene entre los muchachos. Se considera que estas escenas son muy fuertes y “están excesivamente realizadas” por lo que deberían ser acortadas suprimiendo los momentos de mayor realismo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, “Reina Santa”, rapport de la délégation d'Oviedo, le 22 avril 1947

⁷⁴⁶ “teniendo en cuenta por otra parte, que el corte de las mismas nada hubiera perjudicado a la película por considerar que ni son precisas para hacer resaltar la vida aventurera del rey de Portugal”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Saragosse, le 5 mai 1947

« Je me permets de proposer à Votre Éminence la révision du film national REINA SANTA, non pas pour y couper des scènes – car il est parfaitement réussi – mais pour modifier sa classification, puisqu’il se dégage du dialogue et de certaines scènes, des enseignements qui ne doivent en aucun cas être vus par des spectateurs de moins de 16 ans ; ces scènes auxquelles je me réfère sont celles de l’amour illicite du roi avec la paysanne, celle de leur rencontre et celle se déroulant dans le pavillon de chasse royal.

Cet avis est partagé, non seulement par cette délégation, mais également par un grand nombre de spectateurs qui ont manifesté leur surprise et leur mécontentement en constatant que le film était considéré comme acceptable pour les mineurs⁷⁴⁷ »

Une semaine plus tard, une lettre du directeur de la DGCT au secrétaire de la JSOC indique la suppression de cette classification et interdit le film aux mineurs. Comment expliquer ce relatif laxisme de la part d’une censure pourtant si pointilleuse sur les questions morales et la protection des publics vulnérables ?

1.2.3 – Les raisons d’un rejet spectatorial : les fractures au sein de l’herméneutique franquiste

Une plongée dans les archives nous indique que les deux scènes évoquées ont fait l’objet de l’attention des censeurs dès la première lecture du scénario. En ce qui concerne la scène de rencontre, le lecteur Francisco Ortiz Muñoz estime ainsi que « la scène de séduction de Blanca par le Roi (p. 38, plans 134-136) doit être simplifiée (...). La suggestion peut être réalisée de manière moins grossière. Évidemment, le baiser qui clôt la scène doit être supprimé ». La scène de leur rendez-vous clandestin doit quant à elle être totalement coupée :

« la scène dans le pavillon de chasse entre le roi et Blanca (page 73) est excessivement suggestive et incitative. Elle n’est pas fondamentale pour le récit et doit être supprimée⁷⁴⁸ ».

Malgré ces avertissements, le réalisateur et la maison de production Suevia Films ont fait le choix de conserver ces scènes de façon intacte. Ainsi, le film se trouve sanctionné par une qualification morale moins avantageuse. Bien que les censeurs lui aient attribué le label d’Intérêt National, le film a ainsi été interdit aux mineurs. Les rapports de classification ont disparu des archives, mais on trouve une lettre du producteur de Suevia Films dans laquelle on comprend que *Reina Santa* n’est autorisé qu’aux majeurs de plus de 16 ans afin de

⁷⁴⁷ “De acuerdo con las disposiciones dictadas por esa Dirección General, me permito proponer a V.I. la revisión de la película de producción Nacional “REINA SANTA”, no para que se realicen cortes de escenas en la misma, ya que está plenamente lograda- sino en cuanto a la calificación de la misma se refiere, pues del dialogo y de algunas de sus escenas se desprenden enseñanzas que en ninguno modo deben ser vistas por espectadores menores de 16 años, estas escenas a que refiero son las de los amores ilícitos del Rey con la Campesina, su encuentro con ella y las escenas en el Pabellón de Caza Real. Este criterio no es sustentado solamente por esta Delegación sino por un núcleo bastante grande de espectadores que han mostrado su sorpresa y desagrado al comprobar que la citada película estaba conceptuada como tolerada para menores”, AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, “Reina Santa”, lettre du délégué provincial de Cádiz au directeur de la DGCT, le 30 avril 1947

⁷⁴⁸ “La escena en el Pabellón de Caza entre el Rey y Blanca, (pagina 73) es excesivamente sugerente e incitante. No es fundamental para el argumento y queda suprimida”, AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, “Reina Santa”, compte rendu de Francisco Ortiz Muñoz, le 18 mai 1946

protéger les publics les plus jeunes d'éventuels « dommages moraux ». Le producteur s'en défend grâce à deux arguments. Tout d'abord, il précise que la présence de :

« scènes d'une dureté relative ou d'un réalisme d'ambiance était indispensable pour illustrer les caractéristiques et coutumes de l'époque, sans lesquelles la figure de la Sainte Isabelle serait restée imprécise, sans qu'il soit possible d'exprimer fidèlement sa vertu ; car sans un roi historiquement adultère et sensuel, il n'y aurait pas eu de place pour le sacrifice et la résignation de la reine, les deux vertus qui ont précisément fait d'elle une sainte⁷⁴⁹ »

Le recours à ces scènes « immorales » est donc présenté comme une nécessité narrative par le producteur. Son deuxième argument est d'ordre économique. Le fait que les mineurs de moins de seize ans ne puissent assister à la projection du film occasionnerait d'importantes pertes à la maison de production. Cesáreo González évalue ainsi les dommages à « environ trois cent mille pesetas, chiffre qui rend matériellement impossible un retour sur investissement⁷⁵⁰ ». *Reina Santa* constitue en effet une superproduction espagnole à grand budget : le coût de production total est élevé pour l'époque⁷⁵¹ et est évalué à quatre millions de pesetas par Suevia Films⁷⁵². Les arguments du producteur semblent donc avoir convaincu le directeur général, Gabriel García Espina, puisque le film est finalement diffusé sous la classification morale « tous publics ». On constate donc que les relations producteurs-censeurs peuvent être marquées par des actes de négociation ou de collaboration. Dans son essai sur la censure, Robert Darnton avait déjà mis en avant ce phénomène, en démontrant que dans les trois systèmes autoritaires qu'il avait étudiés, la négociation avec la censure intervenait à tous les niveaux du processus de création, et plus particulièrement aux premiers stades, quand un texte prenait forme. Pour lui, censeurs et auteurs constituent :

« les parties de deux bords compren[ant] la nature du « donnant-donnant ». Elles avaient le sentiment de participer au même jeu, en acceptaient les règles et respectaient la partie adverse. (...) Loin d'être des victimes impuissantes, les auteurs pouvaient parfois avoir des atouts en main⁷⁵³ »

⁷⁴⁹ «La existencia en la película de escenas de crudeza relativa o de realismo ambiental, se hizo imprescindible de todo punto, para determinar las características de tiempos y costumbres, sin las cuales la figura de Santa Isabel, quedaría absolutamente imprecisa sin que cupiese medio expresar fielmente su virtud, ya que sin un rey históricamente adúltero y sensual, no cabría el sacrificio y la resignación de la reina, precisamente las dos virtudes que le han hecho santa», AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, «Reina Santa», lettre de Cesáreo González Rodríguez au président de la JSOC, le 21 mars 1947

⁷⁵⁰ «una pérdida aproximada de trescientas mil pesetas, cifra que hace materialmente imposible el rescate en España de la inversión realizada», AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, «Reina Santa», lettre de Cesáreo González Rodríguez au président de la JSOC, le 21 mars 1947

⁷⁵¹ Les historiens du cinéma espagnol évaluent l'évolution des coûts de production d'un film de la façon suivante : en 1940 ils sont en moyenne de 700 000 pesetas ; en 1945 de 1 600 000 pesetas ; en 1950 de 2 500 000 ; en 1955 de 3 600 000 et en 1960 de 4 500 000 (POZO ARENAS Santiago, CAPARRÓS LERA José Maria, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, p. 94)

⁷⁵² AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, «Reina Santa», dossier technique, le 16 février 1946

⁷⁵³ DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 295

Ici, l'investissement exceptionnel dans une œuvre nationale est mis en avant par le producteur afin d'obtenir une classification morale plus avantageuse. Cet argument a un incontestable poids dans la décision du directeur de la DGCT, car l'une des plus grandes difficultés de la cinématographie espagnole réside dans le manque de moyens et d'investissements des producteurs espagnols, qui ne parviennent pas à produire des œuvres capables de rivaliser avec les productions hollywoodiennes sur le plan technique et artistique.

La réception de l'œuvre rapportée par les délégations provinciales a néanmoins provoqué un certain remous parmi les rangs censoriaux. Une semaine après la demande du délégué de Cadix, la JSOC revient sur sa classification morale et l'interdit de nouveau aux mineurs. Des télégrammes échangés entre le directeur de la DGCT (Gabriel García Espina) en déplacement à New York et le secrétaire de la JSOC (Santos Alcocer) nous permettent de reconstituer les faits. Gabriel García Espina, qui avait accepté de revenir sur la classification du film à la demande du producteur, se montre tout d'abord hostile au courrier du délégué de Cadix. Dans son télégramme destiné aux services de la JSOC, il :

« TROUVE INADMISSIBLE RIDICULO MODIFICACION ACCORD STOP (...) QUE SE PASSE-T-IL A CADIZ POUR EN ARRIVER A DE TELS EXTREMOS ABSURDOS STOP PERSONNELLEMENT JE REJETTE REVOCATION STOP⁷⁵⁴ »

Néanmoins, Santos Alcocer Badenas lui explique que l'affaire a pris un autre tournant. Dans son télégramme du 14 mai 1947, il précise que les membres de la commission de censure avaient décidé d'ignorer les remarques des différents délégués provinciaux en attendant le retour du directeur général en Espagne. Cependant, la révocation de la classification morale a été imposée par le ministre de l'Éducation Nationale en personne, José Ibáñez Martín. Il a en effet demandé à ce que l'évêque de Managua visionne le film, afin qu'il s'exprime sur la moralité du film. Accompagné du censeur ecclésiastique Mauricio de Begoña, ils constatent que « la scène débattue n'avait pas été supprimée⁷⁵⁵ ». Le censeur religieux « en colère » a ainsi convoqué le reste de la commission de censure qui s'est empressée de réviser sa classification morale.

⁷⁵⁴ “ENCUENTRO INADMISIBLE RIDICULO MODIFICACION ACUERDO STOP (...) QUE PASA EN CADIZ PARA LLEGAR TALES EXTREMOS ABSURDOS STOP PERSONALMENTE DESAUTORIZO REVOCACION STOP”, AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, “Reina Santa”, télégramme de Gabriel García Espina à Guillermo Reyna et Santos Alcocer Bádenas, le 14 mai 1947

⁷⁵⁵ “EVOCACION DE TOLERADA FUE CONSECUENCIA CASUAL VISIONADO NUESTRA SALA A INSTANCIA IBAÑEZ ANTE OBISPO MANAGUA ASISTIENDO MAURICIO STOP AL VISIONAR MISMA COPIA EXHIBESE PALACIO MUSICA COMPROBAMOS NO HABERSE SURPIMIDO ABSOLUTAMENTE NADA ESCENAS DEBATIDAS STOP MAURICIO ENFADOSE Y JUNTA ACORDO COMO MINIMO REVOCAR DICTAMEN TOLERADA NO AÑADIENDOSE SANCION DEBIDO A TU AUSENCIA STOP”, AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, “Reina Santa”, télégramme de Santos Alcocer Bádenas à Gabriel García Espina, le 14 mai 1947

Le cas de *Reina Santa* constitue donc un exemple emblématique des fractures qui existent au sein de l'herméneutique franquiste. En effet, le président de la JSOC, Gabriel García Espina, décide, contre l'avis général de la commission, d'autoriser la diffusion de l'œuvre à tous les publics dans le but de privilégier le succès commercial du film. Comme de nombreux phalangistes, sa préoccupation pour les questions morales est secondaire ce qui pourrait expliquer son revirement. C'était néanmoins sans compter la vigilance des autorités provinciales et surtout l'opposition des spectateurs eux-mêmes, dont une partie semble partager le même seuil de tolérance que les censeurs les plus conservateurs des commissions. Ainsi, bien que sur le plan idéologique les publics aient massivement adhéré au message hagiographique du film, une part non négligeable d'entre eux a opéré une lecture négociée de l'œuvre en rejetant moralement certaines scènes. L'accueil de *Reina Santa* témoigne donc de la capacité des publics à opérer un jugement qui peut entrer en contradiction avec l'action censoriale, en particulier lorsque cette dernière n'est pas unifiée.

1.3 – Lecture oppositionnelle : l'intolérable immoralité de *Una mujer cualquiera* de Rafael Gil (1949)

1.3.1 – La répulsion des publics

Dans notre corpus, le film qui semble avoir suscité le rejet le plus important sur le plan idéologique est celui de Rafael Gil, *Una mujer cualquiera*. Parmi les œuvres disposant d'au moins dix rapports provinciaux, elle dispose d'une des moyennes d'adhésion les plus basses : **0,1/3** (soit une acceptation partagée, à tendance positive). Sur les onze rapports retenus par les autorités centrales, huit mentionnent le rejet du film sur le plan moral par une partie voire la totalité des spectateurs, malgré sa large acceptation technique et narrative (Carte 6).



Carte 6 : Réception de *Una mujer cualquiera* de Rafael Gil (oct. 1949 - janv. 1951)

D'après une idée originale de Miguel Mihura, qui réalise le scénario et écrit les dialogues du film, *Una mujer cualquiera* s'inspire du cinéma noir américain et raconte l'histoire de Nieves, une femme modeste mariée à un homme d'une classe sociale plus élevée. Les deux époux passent leur temps à se disputer et leur couple éclate le jour où ils perdent leur fils, après que l'homme a refusé de payer les soins d'une clinique. Dévastée par le chagrin, Nieves décide de se séparer de lui. Elle cherche alors la protection de diverses personnes : un ami de la famille, Ricardo, ou encore son tailleur à qui elle propose ses services. Tous la lui refusent et lui rappellent qu'avec une beauté comme la sienne, elle devrait s'en sortir... La jeune femme trouve refuge pour un temps dans une pension tenue par un couple, mais ses ressources fondent dangereusement. Acculée, elle ne voit plus d'autre solution que de vendre son corps pour pouvoir survivre. Alors qu'elle erre, résignée, dans les rues madrilènes, elle rencontre Luis qui lui propose de passer la nuit avec elle. Mais le jeune homme compte en réalité utiliser cette « femme quelconque⁷⁵⁶ » afin de l'innocenter du meurtre qu'il foment. Alors qu'il tente de se racheter une conduite et de quitter ses activités illégales afin de se marier avec sa petite amie Rosa (la nièce des propriétaires de la pension), Luis subit le chantage de son ancien associé qui menace de révéler au grand jour son passé de

⁷⁵⁶ « *Una mujer cualquiera* » signifie littéralement « une femme quelconque ».

trafiquant de cocaïne. Il ne voit qu'une seule solution pour mettre fin à ces agissements : l'éliminer. Il orchestre donc son crime de façon à ce que tout accuse Nieves. Cependant, l'assassin tombe malgré lui amoureux de la jeune femme et décide, contre toute attente, de la protéger. Il la cache, mais les amants sont rapidement contraints de quitter Madrid afin d'échapper à la police. Ils décident de quitter l'Espagne et de passer la frontière portugaise. Dans leur fuite, Luis vole une voiture et élimine un homme à moto qui semblait les poursuivre. Lors d'une dernière halte dans un hôtel près de la frontière, Nieves exige qu'il se débarrasse du revolver. Sachant l'arrivée de la police imminente, Luis glisse son arme à la dérobée dans le sac de son amante. Lorsqu'elle s'en rend compte, elle comprend immédiatement qu'il envisage de quitter seul l'Espagne en lui faisant de nouveau porter la responsabilité de ses crimes. Avant de s'enfuir, Luis retrouve une dernière fois Nieves dans la chambre qu'elle occupe. En l'écoutant lui mentir ouvertement, elle l'abat à bout portant avec le revolver qu'il lui avait laissé. La police arrive et le commissaire embarque alors la jeune femme.

Le film comporte ainsi une cohorte d'éléments qui indisposent les défenseurs de la bonne morale catholique : prostitution, union hors mariage, meurtres, trahisons et mensonges constituent la toile de fond de ce drame, qui offre un portrait sans complaisance de la vulnérabilité des femmes seules et de la misère sociale qui peuple les grandes villes. En outre, la moralité du film demeure ambiguë : bien que les deux personnages principaux soient clairement châtiés à l'issue du film, le spectateur, face à la fragilité de Nieves, qui se débat tant bien que mal pour survivre, ne peut s'empêcher d'éprouver à son égard une certaine compassion. Les rapports de surveillance mentionnent un rejet parfois farouche de cette atmosphère dominée par l'immoralité et la malhonnêteté. Il semble ainsi incompréhensible pour certains spectateurs qu'un film autant en désaccord avec les principes moraux de la religion catholique ait pu être toléré par les services cinématographiques du régime, au point que certains se sont déplacés à leur délégation provinciale pour faire part de leur indignation. Le délégué de Huelva rapporte ainsi les faits suivants :

« Pour le reste des spectateurs, tant par son récit que par l'indécence de ses dialogues et de ses situations, le film entre en contradiction avec la moralité et le bon goût censés caractériser à tout moment nos productions ; ainsi, diverses personnes se sont rendues à cette délégation pour protester, se plaignant du fait que, dans un État tel que le nôtre, on ait pu permettre la production d'un tel film⁷⁵⁷ ».

⁷⁵⁷ «Por lo demás, tanto por su argumento, como por la crudeza de sus diálogos y situaciones, se separa completamente de la tónica de moral y buen gusto que debe caracterizar en todo momento a nuestras producciones, siendo varias las personas que se han dirigido a esta

Seul le rapport de Huelva mentionne un tel phénomène. Néanmoins, sept autres rapports évoquent le rejet de l'œuvre sur le plan moral. Parmi les scènes problématiques, celle du piège tendu à Nieves semble concentrer un certain nombre d'objections. Le délégué de Cuenca rapporte ainsi que les publics ont critiqué :

« l'ambiance sensuelle dans laquelle [le film] se déroule, frôlant parfois la pornographie, notamment lors de la scène où l'assassin tend son piège⁷⁵⁸ »

Dans cette scène, Luis a conduit Nieves chez elle dans le but officiel de passer la nuit avec elle. Le spectateur ignore encore tout de ses véritables intentions. Toute la tension de la scène repose donc sur le moment où les deux jeunes gens vont consommer leur amour. Si aucune image ne montre la prostituée et le jeune délinquant dans une situation équivoque, il est clairement établi que la jeune femme se trouve chez lui en tant que prostituée. Le couple est filmé en train de boire un verre dans une chambre à coucher, et les dialogues sont suffisamment explicites pour que les spectateurs comprennent de quoi il retourne, ce qui contribue à imposer cette « ambiance sensuelle » tant décriée par les publics. La simple évocation d'un désir sexuel, même subtil, peut ainsi susciter la réprobation de certains groupes de spectateurs.

La fascination voluptueuse qu'exerce le personnage de Nieves sur les personnages masculins est ainsi âprement condamnée. Le délégué de Cuenca estime que « la sensualité et l'amour passionnel qui se dégage de María Félix (...) en font un film méprisable et indéniablement désagréable, même pour les publics instruits⁷⁵⁹ ». Rafael Gil a en effet su profiter du physique avantageux de l'actrice, qui jouait déjà le rôle d'une femme fatale dans son œuvre précédente, *Mare Nostrum*. Les charmes de la belle Mexicaine ont ainsi donné lieu à des commentaires parfois acides parmi les publics. À Grenade, les spectateurs considèrent qu'elle est « totalement inexpressive, bien qu'elle soit très belle et excessivement bien vêtue⁷⁶⁰ ». Le public valençois estime quant à lui que, même si l'actrice s'est améliorée

Delegación con sus protestas, lamentando que en un Estado como el nuestro, se permita la producción de tales películas.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Huelva, le 14 décembre 1950

⁷⁵⁸ “Película de tema policíaco queda este diluido por el ambiente de sensualidad en que se desenvuelve, rayando en lo pornográfico la coartada preparada por el asesino”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

⁷⁵⁹ “la sensualidad y amor pasional que se desprende de María Félix (...) hace una película moralmente deleznable y desde luego desagradable, incluso para personas formadas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

⁷⁶⁰ « en cambio la mejicana María Félix, totalmente inexpressiva, aunque bellísima y excesivamente bien vestida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Granada, le 2 décembre 1949

comparativement « à sa piètre performance dans *Mare Nostrum*, elle demeure surtout une figure décorative plus qu'artistique⁷⁶¹ ». La qualité de son jeu subit alors les foudres de l'opinion, puisque les publics de plusieurs provinces se plaignent de sa diction⁷⁶². À Pampelune, une partie des spectateurs s'irritent de « son incorrigible habitude de prononcer à *sotto voce* les dialogues les plus intéressants (...), de sorte qu'il est presque impossible de les capter dans leur intégralité⁷⁶³ ». Cette voix basse et grave a vocation à accentuer l'aura sensuelle que dégage le personnage de Nieves : cela dérange à la fois les spectateurs sur le plan qualitatif, mais également sur le plan moral, puisque Nieves a conscience du désir qu'elle provoque chez les hommes et assume pleinement le sien lorsqu'il se présente à elle.

Pour cette raison, le public de Cuenca considère le film « sans doute comme l'un des plus immoral et cru du cinéma espagnol⁷⁶⁴ ». À Badajoz, le film n'est pas apprécié par les publics parce qu'il « se déroule dans une atmosphère des bas-fonds et qu'il présente des scènes d'un réalisme véritablement brutal⁷⁶⁵ ». À Burgos également, c'est « la crudité et l'excessif réalisme de certaines scènes [qui] ont donné lieu à des commentaires défavorables et à des reproches d'ordre moral⁷⁶⁶ ». La représentation réaliste proposée par le film semble donc poser problème à une partie non négligeable des publics provinciaux et questionne leur rapport à l'art et au réel. À travers ces commentaires, c'est la vieille polémique autour de la mimesis artistique qui est ranimée. Selon les observateurs franquistes, les publics provinciaux éprouveraient des craintes néoplatoniciennes à l'encontre du récit cinématographique : pour nombre d'entre eux, la réalité « brute » représentée par l'art devrait être soigneusement sélectionnée. En effet, *Una mujer cualquiera* emprunte beaucoup aux films noirs américains ainsi qu'aux techniques du néoréalisme italien, en se focalisant sur les quartiers populaires et les conditions de vie précaires de ses habitants. Le public de Grenade estime ainsi qu'il s'agit

⁷⁶¹ “María Félix mejora su pésima actuación en *Mare Nostrum*, pero sigue siendo figura decorativa más que artística”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Valencia, le 11 septembre 1949

⁷⁶² Les auteurs d'Avila, Grenade, Pampelune et Valladolid rapportent le mécontentement des publics vis-à-vis du son du film, et notamment des paroles inaudibles de l'actrice, qui n'a pas été doublé.

⁷⁶³ “la incorregible costumbre de pronunciar "sotto voce" los parlamentos más interesantes en que interviene la actriz ya repetida, de modo que se hace punto menos que imposible captarlos íntegramente”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Pamplona, le 16 septembre 1952

⁷⁶⁴ “Ágil de dirección y una buena fotografía, hacen técnicamente una producción nacional acertada, si bien seguramente es también de lo más inmoral y crudo del cine español”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

⁷⁶⁵ “Se desarrolla en un ambiente de bajo fondo y se presentan sus escenas con un realismo verdaderamente brutal”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Badajoz, janvier 1951

⁷⁶⁶ « la crudeza y excesivo realismo de ciertas escenas dieron lugar a comentarios desfavorables y reparos de orden moral”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1950

d'une « œuvre originale au sein de la cinématographie espagnole » et apprécie grandement le « développement de l'action en extérieur et en décors naturels ». En cela, le film se distingue des œuvres grandiloquentes des années quarante, dominées par les superproductions historiques ou autres films essentiellement tournés en studios. Ce qui dérange fondamentalement les publics, ce n'est pas tant l'emploi de techniques au service d'un certain réalisme, mais plutôt la réalité qu'il s'emploie à représenter, celle des « bas-fonds » de la société. Ce discours fait écho à celui de la critique ecclésiastique, qui reproche au néoréalisme sa tendance à privilégier la représentation des « aspects les plus troubles de la vie, comme si les étoiles n'étaient pas aussi réelles que la fange⁷⁶⁷ ». Tout comme Platon et ses craintes envers la poésie imitative, les représentations cinématographiques doivent surtout s'employer à imiter de façon réaliste les personnages et les situations vertueuses, les représentations immorales étant la source d'inévitables dangers pour les yeux et l'âme des spectateurs.

Pourtant, les films noirs et leur galerie de personnages immoraux ne sont pas inconnus des publics espagnols. L'analyse de l'ensemble des discours réceptifs de notre corpus a d'ailleurs démontré une certaine adhésion du grand public pour les films policiers américains, aux grands désespoirs des agents franquistes postés en province. Le délégué de Valence rappelle cet engouement et cette accoutumance des publics pour ce genre cinématographique venu d'outre-Atlantique. Dans sa province, il explique le succès rencontré par *Una mujer cualquiera* en raison de « son récit de type américain qui distrait le public déjà irrémédiablement influencé par ces productions⁷⁶⁸ ». On peut donc s'étonner de la virulence des propos rapportés par les observateurs et de certaines réactions dans les salles. Mais c'est peut-être parce que cette production est espagnole que son discours choque, car elle s'oppose au système de valeurs promu par le régime. Qu'un film américain centre son histoire autour de personnages aussi immoraux est de l'ordre du commun ; mais que le régime soutienne et autorise la production de ce type d'œuvre constitue pour nombre de spectateurs une contradiction qu'ils ne peuvent tolérer. Le fait que l'immoralité prégnante du film puisse être associée directement à la société espagnole est bien ce qui irrite des spectateurs de Huelva lorsqu'ils se rendent à leur délégation pour protester contre la diffusion de *Una mujer cualquiera*. Ils s'insurgent avant tout du fait que, « dans un État tel que le [leur], on ait pu

⁷⁶⁷ PALAU José, «El cine en pos de la verdad», *Imágenes*, novembre 1950, cité dans PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 73

⁷⁶⁸ «El argumento de tipo americano entretiene al público ya irremisiblemente influenciado por aquellas producciones», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», rapport de la délégation de Valencia, le 11 septembre 1949

permettre la production d'un tel film⁷⁶⁹ ». Même si la morale du film est sauve – Luis et Nieves sont tous deux condamnés – la cohorte de personnages immoraux qu'il présente offre un portrait peu vertueux de la société espagnole qui ne saurait satisfaire certains publics. L'immoralité n'est acceptée que si elle est le produit d'une autre société que celle de la vertueuse Espagne catholique. Ces réactions évoquées dans les trois-quarts des rapports concernant *Una mujer cualquiera*, témoignent là encore de la capacité des publics à opposer une certaine résistance aux œuvres qui leur sont projetées et des attentes particulières de certains spectateurs lorsqu'il s'agit de la production nationale. Le rejet récurrent du film pour des questions morales illustre également l'échec des autorités censurales qui n'ont pas su envisager l'émergence de lectures oppositionnelles.

1.3.2 – Une évaluation problématique : le travail des autorités censurales en question

Au regard des traditionnelles et scrupuleuses considérations morales des autorités franquistes, il semble donc surprenant qu'elles n'aient pas su prévoir les réactions virulentes de certains spectateurs. Ces manifestations témoignent pourtant de l'adéquation des publics au système de valeurs et de représentations promu par le régime, qui aurait été malmené par le film qu'elles étaient chargées d'examiner. Il ne faut cependant pas voir dans ce relatif laxisme un relâchement de l'attention censoriale. Dès la première lecture du scénario, la portée morale de *Una mujer cualquiera* est abordée par les deux lecteurs, Gumersindo Montes Agudo et José María Elorrieta. Le premier affirme même :

« qu'il existe certains dangers dans ce film et qu'ils continueront sans nul doute d'exister si la réalisation ne prend pas soin des moments qui malmènent moralement Nieves, en particulier sa rencontre avec Luis et les scènes du chalet auxquelles il faut enlever toutes traces de sensualité et de violence physique et verbale⁷⁷⁰ »

Il semblerait que ces indications n'aient pas été parfaitement suivies par Rafael Gil, puisque les publics de Cuenca ont vivement condamné cette scène dans laquelle Luis tend son piège à Nieves. Rappelons qu'ils s'insurgent en effet contre « l'ambiance sensuelle » de la

⁷⁶⁹ “varias las personas que se han dirigido a esta Delegación con sus protestas, lamentando que en un Estado como el nuestro, se permita la producción de tales películas”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Huelva, le 14 décembre 1950

⁷⁷⁰ “existan peligros en esta película e indudablemente siguen existiendo si la realización no cuida los momentos que moralmente ofrece Nieves, especialmente el encuentro de Nieves y Luis y las escenas del chalet a las que deberá quitarse todo rastro sensual y violencia de gesto y expresión”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

séquence, qui « frôle parfois la pornographie⁷⁷¹ ». Gumersindo Montes Agudo préconise un ensemble de recommandations et d'ajustements qui n'ont vraisemblablement pas été pris en compte par les équipes de production. Il invite à atténuer certains comportements ou certaines actions afin d'adoucir l'immoralité du film : la déchéance de Nieves, par exemple, ne doit pas être justifiée par sa seule mise au ban de la société après qu'elle ait perdu la protection de son mari⁷⁷², ou encore, Luis – meurtrier, menteur et délinquant notoire – ne doit pas être présenté de façon aussi sympathique tout au long du film⁷⁷³. Si des changements ont été opérés dans la présentation des personnages, ils demeurent subtils et ne parviennent pas à atténuer l'immoralité de la production finale.

Gumersindo Montes Agudo se montre ainsi relativement tolérant à l'égard du film, car il estime que la morale est sauve. Pour lui, le scénario :

« se conclut – et c'est une bonne chose – par un fin brute sans concession, de sorte que l'œuvre est sauvée d'un instant où une indécision (...) sentimentale aurait fait dévier la morale et transformer le film en une expérience dangereuse sur le plan moral. Par conséquent, au regard de ces éléments, je crois que le tournage peut être autorisé en toute rigueur »

En d'autres termes, la réaction impulsive de Nieves qui assassine son amant sur le point de la duper une nouvelle fois, préserve la moralité du film : les deux amants ne parviennent pas à fuir au Portugal et sont rattrapés par leur destin. Luis meurt tandis que Nieves devra répondre à la justice des hommes pour son crime et les choix de vie qui l'ont conduite à cette situation. L'autre lecteur, José María Elorrieta fait la même analyse. Dans son rapport, il ne considère pas :

« que le ton de certaines séquences du récit soit dangereux (...) puisque la scène finale ne fait aucune concession qui suggérerait une thèse immorale⁷⁷⁴ »

Conscients des risques que le film comporte sur le plan moral, les lecteurs semblent estimer qu'ils sont moindres au regard de son final, et surtout, qu'il serait dommage d'interdire un scénario de cette qualité. En effet, les deux censeurs s'accordent sur la réussite du développement et de la construction narrative du film. Pour Gumersindo Montes Agudo :

⁷⁷¹ “rayando en lo pornográfico la coartada preparada por el asesino”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

⁷⁷² “la justificación de la caída de Nieves por el acoso del mundo, por la lucha con la vida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

⁷⁷³ « el que Luis vaya, insensiblemente, apareciendo como un personaje simpático, que mato acusado por un malvado », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

⁷⁷⁴ “No considero peligroso el tono hecho de alguna de las secuencias del argumento, hasta que se resuelven con Luis Pieza y en el desenlace no hay concesiones que implicaran una tesis inmoral”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, compte rendu du lecteur José María Elorrieta, le 11 novembre 1948

« le scénario est vraiment bon. Il dispose d'un véritable intérêt narratif, il vous maintient dans un état émotionnel croissant, les dialogues sont habiles et simples, avec un développement narratif logique (...). Nous considérons que le scénario est irréprochable techniquement et littérairement parlant⁷⁷⁵ »

Pour José María Elorrieta il s'agit aussi d'un :

« scénario très bien pensé, d'un intérêt croissant avec des personnages bien profilés. (...) Techniquement, il est très bien planifié. Les dialogues sont bons⁷⁷⁶ ».

Sensibles à sa valeur littéraire et à son développement technique, les deux censeurs phalangistes semblent donc avoir évalué et autorisé le film pour ses qualités cinématographiques, en minimisant son impact moral sur les spectateurs. Ces qualités ne passeront d'ailleurs pas inaperçues aux yeux de nombreux spectateurs, puisque plus de la moitié des rapports⁷⁷⁷ évoquent la réussite du scénario et l'intérêt réel que les publics lui ont porté, ce qui est loin d'être le cas avec d'autres productions nationales (chapitre 3).

Le tournage du film est donc autorisé sans que le scénario n'ait été présenté à un censeur religieux. Le film est ensuite projeté devant la commission de classification en juin 1949 qui le classe en première catégorie⁷⁷⁸, mais l'interdit aux mineurs. Les procès-verbaux de la session de classification n'ont pas été conservés, mais on apprend au détour d'un courrier destiné au producteur Cesáreo González, que certaines scènes ont été supprimées ou modifiées par les censeurs. Les autorités cinématographiques se sont employées à modifier quelques allusions aux anciennes relations amoureuses de Nieves ainsi que la scène dans laquelle elle rend visite à son ami Ricardo après s'être séparée de son mari et dans laquelle il lui propose de devenir sa maîtresse⁷⁷⁹. Certaines copies du film ont circulé sans avoir été rectifiées, suite à une erreur du distributeur⁷⁸⁰. Malgré la diffusion de ces versions, les ajustements originellement exigés par la censure ne suffisent pas à changer la nature du film ni l'ambiance immorale et criminelle dans laquelle il se déroule.

⁷⁷⁵ «El guion es francamente bueno. Tiene interés argumental, le mantiene un sitio de creciente emoción, diálogo hábil y sencillamente, con un curso lógico argumentalmente (...). Consideramos el guion por tanto caso francamente irreprochable técnica y literariamente», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

⁷⁷⁶ «Guion cinematográfico muy bien planteado, con ritmo de interés creciente y los personajes bien perfilados. (...) Técnicamente está muy bien planificado. Los diálogos son buenos. Puede autorizar», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», compte rendu du lecteur José María Elorrieta, le 11 novembre 1948

⁷⁷⁷ Les rapports mentionnant le fait que les publics ont salué l'intérêt et la qualité du scénario sont issus des provinces de Burgos, Caceres, Grenade, Pampelune, Valence et Valladolid.

⁷⁷⁸ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», visa de classification de la JSOC, le 28 juin 1949

⁷⁷⁹ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», lettre du directeur de la DGCT à Cesáreo González, le 5 avril 1950

⁷⁸⁰ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, «Una mujer cualquiera», lettre du directeur de Cesáreo González au la DGCT, le 13 avril 1950

Les délégués provinciaux sont nombreux à rapporter à l'administration centrale que sur le plan moral et éducatif, le film est un échec. Le délégué de Valence estime qu'il existe de « puissantes raisons, notamment d'ordre éducatif, d'empêcher la production de ce type de cinéma » qui s'inspire des cinématographies étrangères, « si contraire[s] à notre façon d'être⁷⁸¹ ». Selon lui, ce n'est pas la voie que doit emprunter le cinéma national, car les représentations qu'ils véhiculent sont opposées aux valeurs catholiques de l'Espagne franquiste. De même, pour le délégué de Salamanque, le film ne devrait même « pas compter parmi les films espagnols, car ils les dénigrent ». Pour lui, Rafael Gil ne s'est pas donné la peine de :

« confectionner un scénario ni même les prémisses d'un dialogue, mais s'est contenté de prendre une caméra prise de vue et le type de son qui va avec, pour parcourir les maisons du mal afin de capter la simplicité vulgaire et ordinaire de personnages qui se débattent dans une fureur lubrique⁷⁸² »

Cette immoralité immortalisée sur la pellicule constitue même pour le délégué de Badajoz « un véritable affront à la censure », et remet en cause son efficacité. Il estime que le film :

« transmet et déverse en images des scènes qui, bien qu'elles soient de la vie réelle des bas-fonds, ne devraient jamais apparaître en public et sur un écran, qui doit être la chaire du bon goût et de l'éducation. Si le cinéma doit être une arme puissante destinée à éduquer la conscience populaire, ce film est vraiment dévastateur, de mauvais goût et n'apporte aucun prestige artistique. Nous pensons honnêtement qu'il doit être soumis à une révision, car il est intolérable qu'un film comme celui-ci puisse circuler au sein du marché cinématographique d'un État qui se revendique catholique⁷⁸³ »

On comprend alors toute la portée éducative que les autorités provinciales attribuent au grand écran et leur incompréhension face à la décision madrilène d'autoriser la diffusion d'un tel film. Pour eux, lorsque les censeurs agissent sur la réalité fictionnelle, ils valident un ensemble de discours. Ils œuvrent à la construction d'une « table de vérité normative », reflet

⁷⁸¹ “abandonando este tipo que tan contrario es a nuestra manera de ser. Lo contrario nos conduciría a ser quizás unos buenos imitadores de lo de fuera pero nada más. Existen poderosas razones y no son las menos importantes de orden educativo, para que no se prodigue”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Valence, le 11 septembre 1949

⁷⁸² “UNA MUJER CUALQUIERA” que al verla da la impresión de que no se ha hecho necesario la confección de un guión ni el artificio de un diálogo, sino que bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casas de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor lúbrico”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Salamanque, le 4 février 1950

⁷⁸³ “La película española, “Una mujer cualquiera”, es un baldón para la censura pasar y verter en imágenes unas escenas que si bien son de la vida real, de los bajos fondos, no debieran aparecer nunca en público y desde una pantalla, que debe de ser cátedra de buen gusto y educación. Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, ésta película es verdaderamente demoledora, de mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe de ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, “Una mujer cualquiera”, rapport de la délégation de Badajoz, en janvier 1951

de l'idéologie que l'administration franquiste impose aux films et à la société espagnole. Comme le rappelle Joren Vandaele, les commentaires des censeurs ne se limitent pas à de simples déclarations, mais se convertissent, par des mécanismes disciplinaires et autoritaires, en « actes réalisés » (*performatives*) hautement idéologiques. Ce sont eux qui sont à l'origine de la totalité discursive, c'est-à-dire de tous les discours légitimes sur le plan idéologique⁷⁸⁴. L'aval d'un film par les commissions de censure et sa catégorie de classement garantissent la validité du discours qu'il porte et son approbation par le pouvoir. Ainsi, qu'un film comme *Una mujer cualquiera* – alors même qu'il s'oppose au système de valeurs du régime – puisse être diffusé en Espagne est intolérable aux yeux des autorités provinciales. Il s'agit ici d'une remise en cause directe du travail des censeurs. Les censeurs n'auraient pas pu prévoir la levée de boucliers que le film susciterait après avoir présenté une immoralité populaire aussi réaliste, naissant du cœur même de la société espagnole. On constate donc un véritable décalage entre les intentions censoriales et la réception provinciale, puisque, durant leur examen de l'œuvre les censeurs ont minimisé l'impact moral du film à la faveur d'une œuvre dont ils reconnaissent la qualité cinématographique.

Ce décalage peut s'expliquer par la double fonction que le régime attribue aux censeurs. Ces individus n'ont pas pour seule vocation de préserver la pureté de l'idéologie franquiste. Ils sont également animés par la volonté de produire un cinéma qui plaise aux spectateurs et, de ce fait, qui devienne rentable. C'est sans doute de cette façon que l'on doit comprendre les décisions censoriales à propos de *Una mujer cualquiera*, car, en s'inspirant du modèle des films noirs, les censeurs entendent profiter du succès que le genre rencontre habituellement dans les salles. Tirillés entre ces deux exigences – la préservation idéologique et la promotion d'un cinéma rentable – les équipes censoriales peuvent parfois commettre des erreurs de jugement.

II – La cinématographie nationale : à la poursuite du prestige cinématographique et du succès commercial

Comme on a pu l'aborder dans les précédents chapitres (chapitre 4 et 5), les censeurs désirent farouchement promouvoir une cinématographie nationale capable de rivaliser – à la fois sur le plan commercial et sur le plan qualitatif – avec les cinématographies étrangères qui

⁷⁸⁴ VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 213

dominant le marché national, à commencer par la puissante industrie hollywoodienne. Les procès-verbaux établis par les commissions témoignent de ces préoccupations commerciales et esthético-artistiques et, surtout, de la prégnance d'un sentiment d'infériorité cinématographique. Les sessions de censure sont ainsi l'occasion pour les censeurs d'aborder la nature, la qualité et l'avenir du cinéma national. Néanmoins, il n'existe pas toujours une véritable unité quant à la voie que le cinéma espagnol devrait emprunter. Ces conflits et ces oppositions censoriales traduisent l'existence de plusieurs projets cinématographiques qui tentent, chacun à leur façon, d'intégrer – avec plus ou moins de succès – les spectateurs espagnols au changement d'orientation cinématographique du régime.

2.1 – La chasse à l'*españolada* : les aspirations censoriales face au plaisir des spectateurs

S'il n'existe pas de véritable consensus entre les différents critiques sur la voie proprement nationale que doit emprunter le cinéma espagnol, nombreux sont les censeurs qui s'accordent néanmoins sur un point : le rejet de l'*españolada*. Rappelons que les *españoladas* intègrent la vaste production des films folkloriques du premier franquisme, dont l'histoire se déroule au cœur d'une Espagne traditionnelle, où les us et coutumes, les traditions et les cultures populaires occupent une place de choix dans le développement narratif. Le terme « *españolada* » revêt néanmoins un caractère péjoratif, et s'inspire, à l'origine, du terme français « espagnolade » qui s'employait à désigner les œuvres d'art qui représentaient l'Espagne du point de vue de la culture française. Elles avaient ainsi tendance à insister sur les stéréotypes traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques.

Les autorités franquistes dénigrent allègrement les *españoladas* qui offrent, selon elles, une représentation appauvrie et caricaturale de l'Espagne et qui ne rendent pas justice à l'essence du caractère espagnol. À cet égard, l'accueil que les censeurs réservent au film *La Duquesa de Benamejí* de Luis Lucia est assez caractéristique. Il s'agit de l'adaptation de la pièce de théâtre éponyme écrite par les frères Machado en 1934. Le film narre l'histoire d'un groupe de bandits dirigé par Lorenzo Gallardo, un homme séduisant et charismatique. Un jour, ils attaquent une diligence en provenance de Cordoue et décident de séquestrer son occupante, Reyes, la duchesse de Benamjí. Cependant, Lorenzo finit par tomber sous le

charme de la belle prisonnière. Reyes rejette ses avances, puis petit à petit, une histoire débute entre les deux jeunes gens. Lorenzo tente d'empêcher Rocío, une jeune gitane ressemblant trait pour trait à Reyes et qui s'est également éprise du bandit, de libérer la prisonnière. Pendant ce temps, Carlos, capitaine dans l'armée et cousin de la duchesse, qui nourrit de forts sentiments à l'égard de sa cousine prisonnière, tente de la libérer. Malgré plusieurs tentatives, il ne parvient pas à repérer la cachette des bandits. La duchesse, désirant garantir la liberté de Lorenzo, parvient à négocier sa grâce auprès de son cousin, grâce à des intermédiaires. Cependant, Lorenzo rejette cette offre si le pardon ne concerne pas tous les membres de la bande. Pendant les négociations, Rocío, folle de jalousie, finit par les trahir en révélant à Carlos le lieu de leur repaire. Les soldats attaquent alors leur cachette tandis que la gitane profite de l'agitation pour tuer Reyes. Lorenzo décide de se livrer juste avant que les hommes de Carlos ne fassent exploser la grotte. Rocío meurt dans l'explosion. Prenant conscience de la mort de sa cousine, Carlos décide de pardonner les bandits et laisse le groupe de Lorenzo s'enfuir.

Le scénario comporte donc un grand nombre des traditionnels éléments folkloriques et légendaires peuplant les *españoladas*. Dès sa présentation, il est ainsi interdit par le censeur Francisco Fernández y González. En effet, pour lui, cette histoire contribuerait :

« à enflammer la légende noire de la psychologie nationale et à ancrer un peu plus la célèbre image de l'Espagne des castagnettes. Il est certain que le banditisme portait, dans le fond, certaines des vertus que l'on attribue à Lorenzo Gallardo, le personnage principal de ce scénario. Mais ces vertus sont ici mêlées à des crimes répugnants, comme les lâches assauts de diligences ou de fermes. Dans "La Duquesa de Benameji", les hors-la-loi apparaissent constamment comme des individus probes, chevaleresques et loyaux. C'est donc une fiction qui ne dépeint en aucun cas le véritable caractère du banditisme andalou⁷⁸⁵ »

Le lecteur ne tolère pas qu'une image fantasmée et galvanisée de l'essence andalouse, dominée par les castagnettes et les bandits généreux, soit de nouveau le sujet principal d'un film. Pire, il estime que d'un point de vue social, cette représentation légendaire du banditisme peut avoir des conséquences néfastes. Il considère que cette thèse – commune à toutes les légendes andalouses – selon laquelle « les chefs de bandits seraient

⁷⁸⁵ “Entiendo que esta historia decadente contribuiría, al ser plasmada en una película, a encender la leyenda negra de la psicología nacional y a forjar la consabida España de la castañeta. Es cierto que el bandolerismo tenía, en el fondo, alguna de las virtudes que se adjudican a Lorenzo Gallardo, el protagonista de este guion. Pero esas virtudes las mezclaba con el crimen repugnante, el asalto cobarde a las diligencias y cortijos. En “La Duquesa de Benameji” aparecen los forajidos en todo momento, limpios de moral, caballerosos y leales. Eso es una ficción que no retrata con exactitud el carácter del bandolerismo andaluz”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, “La Duquesa de Benameji”, compte rendu de lectura de Francisco Fernández y González, le 1^{er} février 1949

généreux, splendides, arrogants, vantards, mais courageux et braves (...) inscrit le principe social selon lequel les riches devraient avoir un peu moins et les pauvres un peu plus⁷⁸⁶ ».

Cette représentation d'un Robin des Bois andalou déplaît fortement au censeur, car il remet en cause l'ordre social traditionnel. En donnant au bandit des accents de justicier au grand cœur, le film légitime en partie ces actes qui constituent, dans la vie réelle, des crimes. Le censeur décide donc d'interdire le scénario. Néanmoins, les commentaires présents sur le permis de tournage du film nous apprennent que, grâce à la pression de la puissante maison de production CIFESA, la direction générale du cinéma revient sur cette interdiction et décide d'autoriser malgré tout son tournage. Les équipes de production devront néanmoins s'assurer qu'on ne « donne au récit aucun caractère de réalité historique, en faisant bien comprendre que ces légendes ne sont que de purs farces et fantasmes⁷⁸⁷ ». Les autorités rappellent ainsi leur crainte que le film ne vienne renforcer le poids de cette mythologie populaire qui dénaturerait, selon elle, l'identité espagnole. Elles refusent que toute preuve de fidélité historique ne soit ainsi suggérée.

La classification de l'œuvre le 18 octobre 1949 confirme l'antipathie de nombreux censeurs envers ce genre cinématographique. Deux censeurs – Guillermo Reyna de Medina et Manuel Torres López – interdisent même le film lors de son examen, tandis que les autres ne le classent qu'en seconde catégorie. Pour Guillermo Reyna, le film, dont l'ouverture s'inspirait pourtant « des meilleurs films de cavalerie du cinéma américain, s'est converti en une répugnante *españolada*, déclamatoire, artificielle et stéréotypée⁷⁸⁸ ». Luis Domínguez de Igoa considère qu'il s'agit « d'une espèce de *zarzuela* parlée (trop parlée), reposant sur un récit idiot caractéristique des pires *españoladas*⁷⁸⁹ ». Pour eux, cette *españolada* entre en contradiction avec leur vision de l'espagnolité. Les censeurs franquistes ne sont pas opposés au cinéma folklorique, qui offre pourtant une représentation conventionnelle de l'Espagne, dont l'essence nationale serait ancrée dans ses plus anciennes traditions. Une partie de l'élite

⁷⁸⁶ “Es una tesis, común a la leyenda de todos los capitanes de partidas que albergó Sierra Morena, afirmativa de que los jefes de bandoleros eran generosos, espléndidos, arrogantes, jactanciosos, fanfarrones y valientes. ; que inconscientemente, aun sin pretenderlo, sentaba, el principio social de que los ricos deben tener un poco menos y los pobres un poco más”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de lecture de Francisco Fernández y González, le 1^{er} février 1949

⁷⁸⁷ « no se da a la trama ningún carácter de realidad histórica, debiendo dejar sentado en todo momento que tales leyendas son pura farsa y fantasía », AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, permis de tournage, le 8 février 1949

⁷⁸⁸ “Desgraciadamente se ha malbaratado una magnífica entrada, digna de las mejores películas de caballistas del cine americano, en una repulsiva españolada, declamatoria, engolada y tan llena de tópicos, en sus interminables parlamentos, que hace olvidar rápidamente el buen comienzo de la cinta”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de Guillermo de Reyna Medina, le 18 octobre 1949

⁷⁸⁹ “Una especie de zarzuela hablada (demasiado hablada), con argumento bastante idiota a base de la peor españolada, y, (aparte del arranque), sin ningún mérito”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de Luis Domínguez de Igoa, le 18 octobre 1949

franquiste estime même que l'*españolité* au cinéma doit se traduire par la mise en scène des plus anciennes traditions régionales qui ont fondé le caractère proprement espagnol de la nation. Néanmoins, les traditions et coutumes folkloriques, en tant que racines nationales de l'Espagne, doivent être présentées avec sobriété, ce qui ne semble pas être le cas, selon eux, avec *La Duquesa de Benamejí*. Pío García Escudero estime qu'il s'agit d'une nouvelle :

« *españolada* avec des bandits, des capitaines, des duchesses, des gitans, etc. Le film, du point de vue de sa lourdeur et de sa médiocrité, ne doit pas être sauvé, mais, s'il l'est, il est impossible qu'il soit projeté en dehors de l'Espagne⁷⁹⁰ »

Pedro Murlane estime également que « ce genre de film ne doit, en aucun cas, être encouragé⁷⁹¹ » et vote pour qu'il ne soit pas exporté. Il est évident que les censeurs, déjà opposés à cette image stéréotypée de l'Espagne provenant du regard étranger, veulent éviter qu'elle ne s'ancre un peu plus dans l'esprit du reste du monde et tentent d'en limiter sa diffusion.

Comment comprendre, malgré le rejet quasiment unanime du film par les membres de la JSOC, qu'il ait été autorisé ? Cela s'explique sans doute, là encore, par la pression exercée par CIFESA qui sait qu'une fois qu'un film national a été produit, les services de censure interdisent rarement sa diffusion afin de ne pas décourager les déjà trop maigres investissements dont bénéficie l'industrie cinématographique nationale. Les censeurs sanctionnent ainsi le film par une faible classification économique, celle de « seconde catégorie ». Vicente Casano, le producteur du film, convainc le sous-secrétaire d'Éducation Populaire de réviser la classification de son film, mais sans succès. Malgré la tenue d'une nouvelle session de classification le 17 novembre 1949, le classement du film est maintenu. On note d'ailleurs une très nette exaspération des censeurs. Guillermo Reyna explique ainsi que cette « vulgaire *españolada* de bandits et de duchesse aurait du être interdite – et ce, évidemment, avant son tournage, lors de la présentation du scénario⁷⁹² ». Aucun des censeurs n'accepte de revenir sur sa décision.

L'entêtement de CIFESA quant à lui, s'explique par sa conviction que ce genre cinématographique est largement apprécié des publics et que son film rencontrera un certain succès. En effet, on ne peut guère lui donner tort puisque le film a obtenu l'honorable

⁷⁹⁰ «Una españolada con bandidos, capitanes, duquesa, gitana, etc. La película, por esta parte pesada y mediana, no debía salvarse, pero de hacerlo hecho no es posible que se proyecte fuera de España», AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, «La Duquesa de Benamejí», compte rendu de Pío García Escudero, le 18 octobre 1949

⁷⁹¹ «No se debe en ningún caso estimular este género de películas. (...) Voto que no se exporte al extranjero», AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, «La Duquesa de Benamejí», compte rendu de Pedro Murlane Michelena, le 18 octobre 1949

⁷⁹² «Sigo considerando que el asunto es una impropiedad y vulgar españolada de bandoleros y duquesa y que debía haberse prohibido – mejor naturalmente, antes del rodaje, al presentar el endeble guion»,

moyenne de 2,2/3. Seul le rapport de Cáceres mentionne un rejet du film par les publics qui est plutôt dû au décalage entre le produit filmique et les promesses publicitaires. Dans le reste des capitales provinciales, le succès semble être au rendez-vous (Carte 7).



Carte 7 : Réception de *La Duquesa de Benamejí* de Luis Marquina

À Vitoria, le délégué rapporte le succès commercial et les applaudissements nourris des publics à l'issue de la projection⁷⁹³. À Castellón, l'accueil est également chaleureux, et même les publics les plus sceptiques auraient été surpris par « la qualité technique et interprétative⁷⁹⁴ » du film. À Grenade, il a été bien accueilli « en raison de son thème populaire et typiquement espagnol, celui d'une romance du siècle passé⁷⁹⁵ ». Le délégué explique son succès par le fait que ce type de production nationale est « du goût du public ». Pour lui, le « film obtiendra un grand succès populaire, car il divertit sans virer à la ridicule

⁷⁹³ “Se proyectó de estreno la película española “La Duquesa de Benameji” alcanzando un señalado éxito. (...) La interpretación es justa y merece el aplauso del público”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benameji”, rapport de la délégation d’Alava, vers le 20 janvier 1950

⁷⁹⁴ “Los que, ajenos a los loables comentarios de que la película venía precedida, han visto ésta, han experimentado la grata sorpresa de una cinta realizada con toda corrección técnica e interpretativa, dotada de un continuado interés argumental y provista de momentos dramáticos de fuerza innegable”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benameji”, rapport de la délégation de Castellón, le 8 novembre 1949

⁷⁹⁵ “La película “La Duquesa de Benamejí, Reina de Sierra Morena”, ha tenido bastante aceptación por parte del público, por su tema muy de éxito popular, y típicamente español de romance del siglo pasado”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benameji”, rapport de la délégation de Grenade, non daté

*españolada*⁷⁹⁶ ». Ici, les publics ainsi que certaines autorités provinciales ne considèrent pas le film comme une *españolada* – qui, rappelons-le renvoie à une connotation péjorative, y compris dans le discours des publics – mais bien comme une œuvre du cinéma folklorique, dans tout ce qu'elle a de plus honorable. Le délégué de Huelva fait part lui aussi de l'engouement général pour ce genre autochtone. Dans sa province, le film sera sans conteste « un succès commercial parce que ce genre de production est du goût de ce que nous pourrions appeler la “masse” de spectateurs⁷⁹⁷ ». Certains publics ne se montrent évidemment pas tous aussi réceptifs : des délégués rapportent que des minorités ont manifesté leur désapprobation, mais la grande majorité ne boude pas son plaisir et *La Duquesa de Benamejí* semble avoir remporté une véritable adhésion.

Les censeurs ont conscience du plaisir que les publics prennent lors de la projection de ces œuvres qu'ils qualifient d'*españoladas*. Xavier de Echarri, s'il considère que le film est « une détestable histoire gravement préjudiciable à l'image de l'Espagne », reconnaît cependant « la déplorable tendance nationale pour les zarzuelas bon marché⁷⁹⁸ ». Luis Domínguez de Igoa a parfaitement conscience du caractère purement commercial du projet. Il estime en effet que cette « zarzuela de “l'Espagne-conventionnelle-des-tambourins-etc.” a été réalisée pour gagner de l'argent et rien d'autre et que, en effet, elle leur en donnera. Mais rien de plus⁷⁹⁹ ».

Les censeurs sont ainsi plongés au cœur d'enjeux qui opposent la réussite commerciale d'un film à la qualité et l'orientation cinématographique qu'ils désirent impulser au cinéma national. Josefina Martínez Álvarez avait déjà démontré la véritable préoccupation des censeurs pour l'amélioration qualitative du cinéma national. Elle aussi a constaté que lors des sessions de classification, les censeurs ont pu être particulièrement condescendants à l'égard de certaines œuvres d'une qualité qu'ils jugeaient insuffisante. Néanmoins, ils se sont souvent résignés à les surclasser afin de soutenir l'industrie nationale sans porter préjudice au système

⁷⁹⁶ “La película de que tratamos, es una decorosa producción nacional, del agrado del público, por su tema, y que obtendrá gran éxito popular, pues entretiene y agrada sin caer en la ridícula españolada”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, rapport de la délégation de Grenade, non daté

⁷⁹⁷ “En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, supone un éxito de taquilla, ya que esta clase de producciones, son del gusto de lo que pudiéramos llamar, la “masa” de los espectadores”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, rapport de la délégation de Huelva, le 2 décembre 1949

⁷⁹⁸ “Considero la película como una detestable historia gravemente perjudicial al decoro de España. Admitido sin embargo como irremediable la deplorable tendencia nacional a la zarzuela barata”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de Xavier de Echarri, le 18 octobre 1949

⁷⁹⁹ “Con benevolencia se puede declarar en 2a este zarzuela de “España-conventional -panderetera – etc.” que se ha hecho para ganar dinero y nada más, y que en efecto, va a darles dinero. Y nada más.”, AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, “La Duquesa de Benamejí”, compte rendu de Luis Domínguez de Igoa, le 18 octobre 1949

de protection cinématographique établi par le régime. Selon elle, la médiocrité d'une partie de la production espagnole ne peut être imputée au seul « zèle censorial ». S'il est vrai que l'absence de normes de censure et d'une vraie politique d'orientation cinématographique a pu freiner le développement de la cinématographie nationale, c'est surtout l'avarice des producteurs qui a été responsable de la faible qualité des films espagnols⁸⁰⁰.

Ainsi, malgré la tentative d'éradication de ce genre qui nuit à leur conception de l'espagnolité et de la qualité cinématographique, leurs décisions demeurent subordonnées aux capacités de négociations des producteurs imminents de la période ainsi qu'à la demande des publics, qui peuvent se délecter de ces productions commerciales que les censeurs dénigrent tant. Dans cette étude de cas, on observe un véritable décalage entre les aspirations artistico-idéologiques des censeurs et le plaisir des spectateurs pour un genre qui les distrait et les fait s'évader.

2.2 – Le rêve de reconnaissance internationale : le « cinéma dissident » et les spectateurs espagnols des années cinquante

Au cours des années cinquante, la thématique du réalisme au cinéma – et notamment du néoréalisme – commence à envahir les discours théoriques des intellectuels et des critiques espagnols⁸⁰¹. En effet, une partie de l'élite franquiste estime que « l'espagnolité » au cinéma doit se traduire par des représentations plus réalistes – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » – afin d'incarner la société et la nation dans toute sa modernité⁸⁰². Il s'agit également de ne pas rester en marge de l'Europe cinématographique, d'où émerge un important cinéma d'auteur s'inspirant du néoréalisme italien.

2.2.1 – Une relative tolérance censoriale : stratégies et politiques d'influence

En Espagne, le changement d'orientation cinématographique est principalement dû à l'arrivée de José María García Escudero à la tête de la DGCT en 1951. Ce cinéphile est animé par la volonté d'impulser une nouvelle politique capable de rendre son prestige au cinéma national. Une petite production d'œuvres réalistes émerge donc, qui traite de thématiques sociales parfois difficiles et contraste avec la vision idyllique de l'Espagne promue par le reste

⁸⁰⁰ MARTÍNEZ ÁLVAREZ Josefina, « La administración, la crítica y el público ante las películas españolas sobre la Guerra de la Independencia », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n° 33, 2015, p. 237

⁸⁰¹ PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 68

⁸⁰² CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61

des productions nationales. Les historiens du cinéma ont parfois qualifié ce courant de « cinéma de dissidence⁸⁰³ ». Il est mené par une poignée de cinéastes qui sont passés par les rangs de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC), l'école officielle de cinéma franquiste, qui font preuve d'une indéniable maîtrise cinématographique – tant sur le plan technique qu'artistique – tels que José Antonio Bardem ou encore Luis García Berlanga. D'autres cinéastes expérimentés peuvent être associés à la naissance de ce cinéma d'auteur espagnol, tels que José Antonio Nieves Conde ou, dans une moindre mesure, Edgar Neville.

Cependant, cette tendance cinématographique s'oppose à de réguliers obstacles censoriaux, puisque les thématiques qu'elle aborde sont délicates. L'étude de *Calle Mayor*, réalisé par Juan Antonio Bardem en 1956, est à cet égard assez éclairante. Ce drame social narre l'histoire de Federico, un jeune écrivain travaillant pour une revue culturelle de Madrid. Il arrive dans une petite ville de province afin de rencontrer un intellectuel local, en vue d'écrire un article. Il y retrouve son ami Juan, employé à la banque de la ville. Durant son court séjour, Juan tente de l'intégrer auprès de ses amis, un groupe d'hommes tuant leur ennui en réalisant des farces cruelles auprès d'innocents habitants du village. Un soir, ils choisissent unanimement leur prochaine victime : Isabel, une célibataire de 35 ans. Juan devra lui faire croire qu'il l'aime et qu'il désire l'épouser. Surprise, Isabel prend conscience de l'intérêt soudain que Juan lui porte et se laisse peu à peu séduire par le jeune homme. La relation fictive qu'elle débute avec lui change alors l'attitude de ses voisins, qui cessent enfin de la voir comme une femme qui ne se mariera jamais. Folle de joie à l'idée de cette nouvelle vie qui s'annonce, elle se prépare pour le grand bal où elle a décidé d'annoncer à tout son entourage ses fiançailles avec Juan. C'est Federico qui décide de lui révéler la cruelle vérité, afin de lui éviter l'humiliation publique. Il lui propose de l'accompagner et de quitter cette ville pour Madrid, afin d'échapper aux moqueries des autres. Cependant, Isabel, incapable de tout abandonner, laisse finalement le jeune homme partir sans elle.

Le film de Bardem dépeint donc la vie quotidienne d'une ville provinciale régie par les cérémonies religieuses et la promenade dominicale à travers la *Calle Mayor* (la « rue principale »). Le film s'emploie à dénoncer certains comportements collectifs, notamment la pression sociale qui repose sur les femmes célibataires, qui ne trouvent aucun répit et peu de soutien auprès de la communauté villageoise. Bardem immortalise sur la pellicule des

⁸⁰³ MONTERDE LOZOYA José Enrique, « Continuidismo y disidencia (1951-1962) », *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 239-294

comportements cruels, mais tolérés par la société provinciale, qui, passive, n'oppose aucune résistance au groupe de Juan. Il dépeint également l'hostilité générale contre les intellectuels ou encore le machisme latent qui régit l'ensemble des relations sociales. Le caractère dénonciateur du film n'est pas une caractéristique particulièrement appréciée des censeurs. Dès sa lecture, le scénario a dû subir des changements⁸⁰⁴. Ces derniers nous sont cependant inconnus, car le dossier de censure préalable ne figure pas dans les archives. Le tournage du film débute en janvier 1956 à Cuenca. Examiné en octobre 1956 par la JCCP, le film doit néanmoins supprimer ou modifier une demi-douzaine de scènes pour satisfaire les censeurs. Parmi les éléments qui suscitent la réprobation censoriale, on trouve des scènes amoureuses :

« Rouleau n°7 : les effusions amoureuses entre les deux fiancés devant la porte de la maison doivent être réduites à un premier baiser puis à celui de leurs adieux⁸⁰⁵ »

Fait habituel dans les commissions à dominante catholique des années cinquante, les rapprochements physiques entre personnages doivent être utilisés avec parcimonie : baisers et autres formes d'effusion ne sont autorisés que s'ils servent la narration. De même, les censeurs demandent de supprimer le « geste grossier de Luis » lorsqu'il se trouve au bar du village, lieu où la bande à l'habitude de se retrouver. Il énonce le programme de la soirée :

« Nous irons dîner à la pension *El Meson*, faire un tour au *Café Nuevo* et après... »

Le « geste grossier » supprimé à la demande de la censure était sans doute un geste à caractère sexuel destiné à imager le passage de la bande chez les prostituées logeant au bar. La censure exige également à plusieurs reprises la suppression de plans présentant des ecclésiastiques, qui sont intercalés dans de nombreuses scènes. En effet, Bardem utilise les religieux et les rituels catholiques pour rythmer son film. La sonnerie des cloches, les séminaristes qui passent toujours trois par trois devant la rivière afin de se rendre au couvent ou encore les processions religieuses sont utilisés pour insister sur la scansion du temps. Néanmoins, le fait d'intercaler ces images d'hommes religieux à travers des scènes où Juan ment ouvertement à la naïve Isabel, charge les plans d'autres significations qui ne sont pas du goût des censeurs, désireux de soigner la représentation des ecclésiastiques.

Après ces divers ajustements destinés à préserver la morale du film et la représentation des figures religieuses, le film est présenté à la section de classification le 2 octobre 1956. La commission salue unanimement sa qualité, « son exceptionnelle réalisation

⁸⁰⁴ Le permis de tournage du film indique que le film peut être réalisé à conditions que les équipes de production prennent en compte les remarques qui leur ont été communiquées, mais ne prend pas la peine de les décliner (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », permis de tournage, le 9 janvier 1956)

⁸⁰⁵ «Rollo 7° : las efusiones amorosas entre los novios en la puerta de la casa quedaran reducidas al beso inicial del rollo y al de la despedida», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/06578, «Calle Mayor», «Escenas suprimidas», non daté

et son extraordinaire interprétation⁸⁰⁶ ». Les censeurs estiment que le film est « magnifique sur tous les points : narratif, technique et artistique⁸⁰⁷ ». Il est classé à l'unanimité en première catégorie A et voit donc ses coûts de production financés à une hauteur de 40% par l'État. L'ensemble des censeurs votent également pour son exportation. En effet, c'est principalement pour cette raison que le message dénonciateur du film est relativement toléré par les autorités cinématographiques. Ce film d'indéniable qualité est avant tout destiné à représenter l'Espagne à l'étranger, notamment dans les grandes compétitions cinématographiques. Il est présenté au festival de Venise où il reçoit le prix de la critique en 1956⁸⁰⁸. Le directeur de la DGCT se renseigne auprès de l'ambassadeur siégeant aux États-Unis sur les chances dont disposerait le film pour remporter un prestigieux *Award Academy*⁸⁰⁹. La réponse encourageante de l'ambassadeur révèle les desseins du régime : il y voit « une occasion de développer aux États-Unis une excellente propagande⁸¹⁰ ».

En effet, si les censeurs font preuve d'une plus grande tolérance envers ce film aux accents critiques et subversifs, c'est en partie parce qu'il est destiné à briller au niveau mondial afin de promouvoir le cinéma espagnol sur la scène internationale. Les festivals de cinéma, plus que de simples lieux de reconnaissance cinématographique, constituent de véritables théâtres de la diplomatie publique, dans lesquels il est capital de jouer afin d'obtenir une reconnaissance culturelle, mais également politique. Ces événements donnent la chance à un pays isolé comme l'Espagne franquiste de pénétrer les influents milieux internationaux. Les films choisis pour représenter l'État espagnol témoignent ainsi d'une réelle stratégie étatique. Il faut rappeler ici la position d'ouverture dans laquelle se place l'Espagne franquiste depuis le début des années cinquante, afin d'obtenir une reconnaissance internationale. Sans la légitimation de son pouvoir à l'étranger, l'isolement politique de la dictature entraînerait inmanquablement l'isolement économique d'un pays qui, à l'aube des années cinquante, est déjà enlisé dans un marasme économique et peine à se développer industriellement. L'ouverture à l'extérieur est une nécessité de survie, et, durant cette

⁸⁰⁶ “Buen tema, excepcional realización y extraordinaria interpretación de Betsy Blair, bien secundada por el resto del reparto”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03562, “Calle Mayor”, compte rendu d'Eduardo Moya, le 2 octobre 1956

⁸⁰⁷ “Magnífica película desde todos los puntos de vista : argumental, técnico y artístico”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03562, “Calle Mayor”, compte rendu de Gaspar Gómez de la Serna, le 2 octobre 1956

⁸⁰⁸ Il reçoit le prix FIPRESCI, une récompense cinématographique remis depuis 1948 par un jury constitué de critiques de cinéma internationaux par l'intermédiaire de la Fédération internationale de la presse cinématographique.

⁸⁰⁹ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de José Muñoz Fontán à l'ambassadeur espagnol de Washington, Luis A. Bolín, le 26 décembre 1957

⁸¹⁰ “la ocasión es única para desarrollar en los Estados Unidos una excelente propaganda”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de Luis A. Bolín à de José Muñoz Fontán, le 2 janvier 1958

décennie, l'ensemble de la politique franquiste est destinée à promouvoir l'image d'une Espagne « ouverte », démocratique et étrangère à l'autoritarisme. Le soutien des autorités à l'égard de *Calle Mayor* s'explique donc par la politique d'influence du régime, bien que l'image libérale qu'il cherche à véhiculer entre en contradiction avec les réalités intérieures du pays.

Calle Mayor constitue ainsi un exemple paradoxal de la relative liberté d'expression accordée aux cinéastes espagnols. Alors même qu'il représente le visage libéral du régime devant la communauté internationale, Juan Antonio Bardem est arrêté le 14 février en plein tournage de son film, pour « délit d'opinion », suite aux troubles universitaires qui ont agité Madrid et conduit à la démission du recteur Manuel Torres (également censeur à la JCCP). Sous la pression de nombreux artistes internationaux, il est libéré une quinzaine de jours plus tard, pour reprendre le tournage de son film à Logroño. Ainsi, la renommée internationale du réalisateur dont le régime entendait profiter pour rayonner culturellement, l'a protégé d'éventuelles répercussions politiques. Robert Darnton observe l'utilisation de tactiques similaires en RDA par certains auteurs est-allemands. Écrivains de renom, ils pouvaient menacer les autorités de publier leurs ouvrages en Allemagne de l'Ouest afin de susciter la controverse en dénonçant la prétention mensongère de la RDA à développer une culture libre de toute répression et de censure. Loin d'être des victimes impuissantes, les cinéastes reconnus pouvaient parfois avoir des atouts en main. Il ne faudrait pas cependant exagérer le caractère antagoniste des relations cinéastes-censeurs. Comme le rappelle Robert Darnton :

« Les adversaires devenaient souvent amis. Dans le cours de leurs négociations, ils étaient absorbés au sein d'un réseau de joueurs et d'un système de relations qui opéraient dans les limites des institutions officielles. C'était un système humain qui atténuait la rigidité de la censure en tant qu'expression directe de la raison d'État⁸¹¹ »

Ainsi, la collaboration et la négociation ont également pu caractériser les relations entre cinéastes, producteurs et censeurs. On l'a déjà constaté en ce qui concerne l'attribution des classifications économiques aux films. Ces dernières peuvent être amenées à évoluer en fonction de l'argumentaire plus ou moins convaincants des producteurs. La recherche d'un cinéma correspondant aux canons qualitatifs du cinéma d'auteur européen offre également à un cercle réduit de cinéastes une relative liberté d'expression. Les censeurs, qui sont chargés de valoriser la production nationale, peuvent se considérer comme des éléments coextensifs de la cinématographie en participant indirectement à la production filmique. Certains sont

⁸¹¹ DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 296

donc prêts à relâcher en partie la pression censoriale vis-à-vis de projets artistiques qu'ils estiment compétitifs et qui permettent de défendre le prestige cinématographique de l'Espagne.

Il faut également rappeler que *Calle Mayor* a bénéficié des effets positifs de la politique de coproduction du régime. En effet, à la fin des années quarante, certains pays européens nouent des accords de coproduction afin de produire des films de grande qualité, aux coûts de productions élevés et capables de séduire un public international, afin de rivaliser avec les productions hollywoodiennes qui inondent leur marché. En 1953, Eduardo Moya López, fonctionnaire pour le ministère de l'Industrie et censeur de la JCCP à partir de 1957, rédige un rapport sur l'état de l'industrie cinématographique nationale, dans lequel il voit dans la coproduction un moyen de dépasser les difficultés structurelles de l'industrie nationale. Pour lui, cette « fusion des efforts industriels entre deux pays ou plus pour la réalisation d'un film, présente d'incontestables avantages financiers pour le cinéma espagnol⁸¹² ». Il s'agit d'une occasion inespérée pour le régime de palier sa dépendance quasi exclusive aux productions américaines. A partir des années cinquante, les coproductions – notamment avec la France et l'Italie – se multiplient donc. Casimiro Torreiro et Esteve Rimbau estiment que la politique de coproduction a eu des effets immédiats sur l'industrie espagnole, en facilitant la réalisation de films à plus gros budget, en améliorant les compétences techniques des professionnels espagnols travaillant en collaboration avec d'autres techniciens européens, et en facilitant une timide ouverture thématiques⁸¹³. Le statut de coproduction de *Calle Mayor* a donc permis ce relatif assouplissement censorial. Au-delà des rêves de prestige cinématographique du régime et des ambitions de sa politique d'influence, dans le cadre de coproduction, il est nécessaire de réaliser des films disposant d'une véritable qualité commerciale, capables d'intéresser les publics européens. Cela le contraint à développer une certaine tolérance thématique dont jouissent rarement les productions exclusivement nationales.

⁸¹² “La coproducción, que consiste en la fusión de los esfuerzos industriales de dos o más países para la realización de una película, presenta indudables ventajas financiadoras para el cine español”, MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 50

⁸¹³ RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra: Filmoteca española, 2008, p. 849-853 ; PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 40-41

2.2.2 – La réception du « cinéma de dissidence » en Espagne

À partir du milieu des années cinquante, les autorités cinématographiques commencent à se désintéresser peu à peu de la réception du cinéma national : la conservation des rapports de surveillance devient erratique. *Calle Mayor* est cependant le film qui détient le plus grand nombre de rapports pour l'année 1956⁸¹⁴. Cet intérêt plus accru pour sa réception provinciale peut sans doute s'expliquer par le contenu relativement critique de l'œuvre, et donc par un certain intérêt des autorités à comprendre ses effets sur les publics.

D'après la documentation réunie, le film a reçu un accueil partagé sur le territoire (soit une moyenne de 1/3). Il faut néanmoins tenir compte du fait que, parmi les rapports retenus, deux proviennent des provinces dans lesquelles le film a été tourné : Cuenca et Logroño (Carte 8). Le rapport de cette dernière est d'ailleurs particulièrement fourni, puisque la capitale a accueilli une avant-première réunissant l'ensemble de l'équipe de production. Les deux délégations rapportent ainsi l'engouement de leur public respectif pour le film. À Cuenca, le délégué affirme qu'il « existait une véritable curiosité pour le découvrir, et qu'il jouissait, initialement, d'une indéniable sympathie⁸¹⁵ ». De même, le fait que le film ait « été tourné et filmé dans la ville de Logroño⁸¹⁶ » a suscité une attente « exceptionnelle » chez les spectateurs de la capitale. Néanmoins, les délégués rapportent une certaine déception de leurs publics. À Cuenca, le rejet du film a été total, tandis qu'à Logroño, le film a été relativement apprécié, même si des objections notables lui ont été opposées. Ce rejet s'explique par la façon dont la société provinciale a été dépeinte. Le délégué de Cuenca explique que les spectateurs ont trouvé le récit particulièrement « désagréable », parce qu'il « ne reflétait pas la véritable ambiance provinciale⁸¹⁷ ». De même, les spectateurs de Logroño estiment que « le récit ne représente en rien les habitudes et les coutumes normales du mode de vie provincial⁸¹⁸ ». En d'autres termes, ces publics se sont sentis attaqués par la façon dont Bardem a représenté leurs univers. Cela s'explique sans doute par leur degré d'investissement

⁸¹⁴ Trois rapports ont été retenus par la DGCT pour *Calle Mayor* contre 1,3 rapports par films en moyenne en 1956.

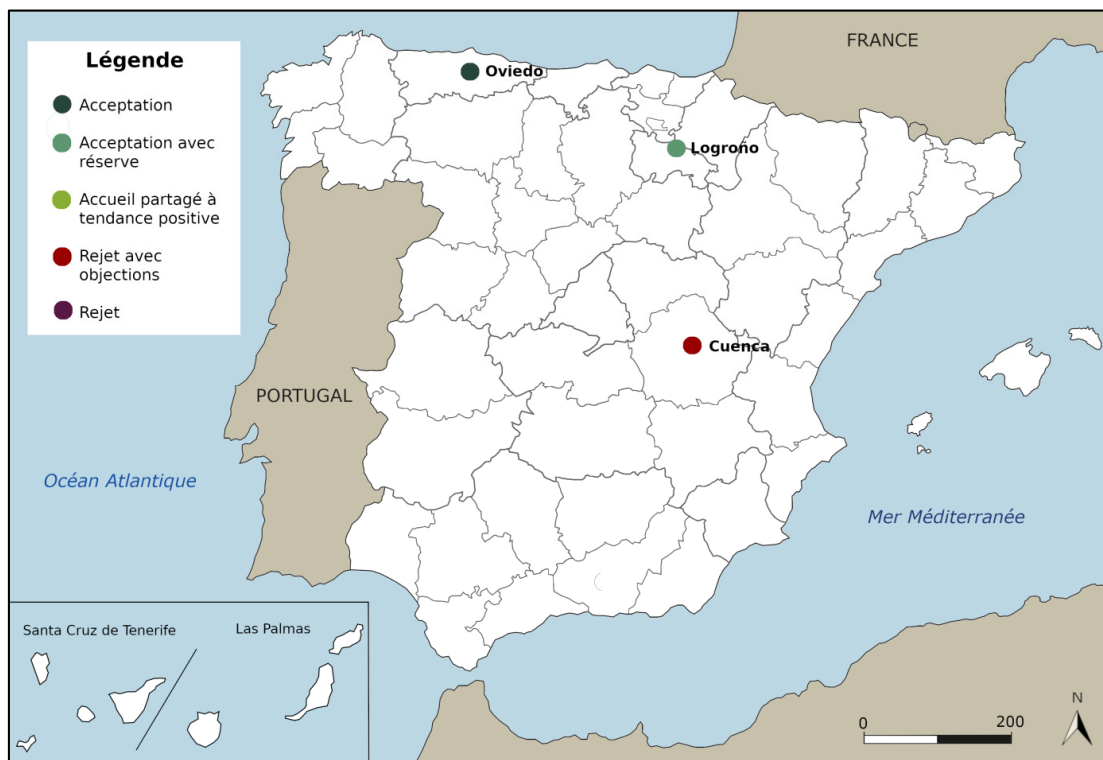
⁸¹⁵ “Película rodada en gran parte en esta capital existía curiosidad por conocerla, e indudablemente gozaba ya con cierta simpatía inicial”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Cuenca, le 20 décembre 1956

⁸¹⁶ “La expectación que esta película había motivado en la opinión puede calificarse, sin exageraciones, de extraordinaria. Tiene su justificación, más que por el clima creado por una intensa propaganda, por el hecho de haberse rodado o filmado la mayor parte de la película en esta ciudad de Logroño”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

⁸¹⁷ “El fundamento principal de su mala acogida radica principalmente en lo desagradable de la acción, la cual no llega a reflejar el verdadero ambiente provinciano”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Cuenca, le 20 décembre 1956

⁸¹⁸ “Censuran, por el contrario, el argumento, en cuanto no recoge, en absoluto, los hábitos y costumbres normales y corrientes del vivir provinciano”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

dans le film. Comme le rappelle le délégué de Logroño, les spectateurs étaient particulièrement impatients de « voir à l'écran les rues, les édifices et autres lieux de la ville, et, plus généralement, la façon dont seraient représentées l'atmosphère et les coutumes de Logroño⁸¹⁹ ». Nombre d'entre eux ont joué en tant que figurants dans le film. On peut donc aisément comprendre le décalage entre les attentes des publics et le portrait peu flatteur que le cinéaste a dressé de leur quotidien et de leur environnement. À l'inverse, à Oviedo, le film a été pleinement accepté par les spectateurs, sans que ces derniers ne se plaignent de l'image délétère que le film donne des relations provinciales. On constate donc que le message critique du film a été en partie compris par les spectateurs, et que la vision qu'il donne de l'Espagne est bien éloignée des traditionnelles représentations de l'Espagne provinciale et folklorique auxquelles ils sont accoutumés.



Carte 8 : Réception de Calle Mayor de Juan Antonio Bardem (déc. 1956-janv. 1957)

Le délégué de Logroño estime lui aussi que le récit est « absurde » et qu'il ne reflète « en aucun cas, la vie quotidienne d'une capitale de province espagnole ». Pour lui, le film ne peut être « plus éloigné de la vérité, alors même que l'objectif principal de Bardem est de

⁸¹⁹ “ver en la pantalla calles, edificios y lugares de la población y, en general, la posibilidad de reflejarse el ambiente y costumbres de Logroño”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

faire des films réalistes⁸²⁰ ». Les intentions réalistes du réalisateur s’opposent ainsi au vécu et à l’expérience quotidienne des spectateurs et des autorités franquistes, qui ne se reconnaissent pas dans le portrait critique qu’il dresse de leur société. Le délégué provincial émet une seconde objection à l’encontre du film :

« on peut se demander si ce réalisateur n’a pas voulu donner une deuxième intention à ce film, chargé de refléter une atmosphère provinciale dominée par un cléricalisme excessif. La preuve en est avec le nombre de scènes où l’on montre continuellement des prêtres ou des curés sortants de l’église cathédrale, des moines, des processions, des femmes vêtues d’un voile en train de se rendre à des actes religieux, etc., mais qui exercent tout sauf une saine influence⁸²¹ »

Le délégué met ainsi en évidence tout la problématique du cinéma de « dissidence » des années cinquante : ses capacités suggestives. En effet, afin de dépasser certains interdits censoriaux, les cinéastes emploient un langage métaphorique afin de servir leur discours subversif. Dans le cas de *Calle Mayor*, les censeurs ont tenté d’atténuer la charge critique à l’encontre de la religion, en exigeant la coupe de certaines scènes contribuant à rendre la présence des ecclésiastiques omniprésente dans cette société provinciale malsaine. Malgré ces modifications, le message subversif, distillé de façon allusive et diffuse dans le film, parvient à filtrer jusqu’au public. Dans ce cas précis, seule l’autorité provinciale semble s’être rendu compte de cette critique insidieuse des ecclésiastiques et de l’hypocrisie d’une société profondément religieuse restant insensible – voire cautionnant – des comportements immoraux ainsi que la marginalisation des femmes seules. Les spectateurs provinciaux semblent surtout s’être offusqués du fait de ne pas s’être reconnus dans la représentation de la société provinciale, mais sans avoir perçu le versant critique à l’encontre des ecclésiastiques et de la pratique religieuse.

Il faut cependant rappeler qu’il est difficile pour les autorités de se rendre compte de l’existence d’une réception positive de ces messages critiques. En effet, la liberté de parole des spectateurs est extrêmement limitée. Les spectateurs ayant adhéré au caractère subversif de l’œuvre ont certainement dû s’exprimer dans le secret des cercles privés afin de ne pas afficher publiquement leur position critique face à certaines valeurs et institutions du régime.

⁸²⁰ “unos extremos que no reflejan, en modo alguno, el vivir cotidiano de una capital de provincia española, siendo tanto más alejado de la verdad cuanto que la orientación que impera en el director Bardem es la de hacer un cine realista”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

⁸²¹ “Al propio tiempo nos surge una duda sobre si dicho director ha querido dar una segunda intención a esta película, cual es la de reflejar un ambiente provinciano español, dominado por un excesivo clericalismo prueba de ello la cantidad de escenas en que continuamente están saliendo la iglesia catedral, curas o sacerdotes, monjas, procesiones, mujeres con su velo para dirigirse a actos religiosos, etc. que, sin embargo, no ha conseguido ninguna sana influencia”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

Rappelons que les rapports de surveillance cinématographique rapportent majoritairement des lectures préférentielles de la production cinématographique. Même lorsqu'ils évoquent des lectures oppositionnelles chez les publics, ces dernières sont exclusivement destinées à défendre le système de valeurs promu par le régime qui aurait été malmené, selon eux, au cours du développement narratif. Ce phénomène est étroitement lié au contexte autoritaire dans lequel la parole des spectateurs est recueillie.

Néanmoins, une partie des autorités censoriales est convaincue que les références subversives, exprimées de façon métaphorique, ne peuvent être comprises que par une minorité de spectateurs. On a vu dans le chapitre précédent qu'une partie des censeurs doutent des capacités de décryptage du « spectateur ordinaire ». C'est pourquoi l'autorisation de *Calle Mayor* a dû apparaître comme un risque mesuré aux yeux des autorités. Les observations des informateurs locaux viennent d'ailleurs confirmer leurs soupçons : selon eux, les publics ne semblent pas avoir saisi la portée critique du film dans toute son étendue.

Même si le film n'a pas su séduire les spectateurs nationaux, les intentions censoriales ne sont néanmoins pas déçues. En effet, les archives établissent clairement que les publics visés par les producteurs et les censeurs ne sont pas les Espagnols, mais bien les publics étrangers. Dans le dossier de censure, on trouve en effet un courrier du producteur Cesáreo González détaillant la réception du film en-dehors des frontières espagnoles. Selon lui, l'œuvre est un succès commercial dans différents pays : en France, en Italie, en Angleterre, en Argentine, en Uruguay et aux États-Unis. Seul le Portugal semble avoir mal accueilli le film⁸²². Grâce à ces indications, les censeurs peuvent ainsi évaluer les retombées de leur politique d'ouverture et mesurer les effets de la politique d'influence du régime sur les publics internationaux. Ainsi, le rêve de reconnaissance internationale que les autorités censoriales nourrissent conduit à un relatif assouplissement des normes censoriales, qui n'a pas su combler, ici, les attentes des publics provinciaux, peu habitués à une représentation réaliste et critique de la société espagnole.

Sous le premier franquisme, la censure intègre le large spectre d'interactions régissant le phénomène cinématographique, de la production des films jusqu'à leur réception par les publics. Le censeur s'immisce en effet dans la relation producteur/récepteur. Dans ce ménage

⁸²² AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de Cesáreo Gonzalez au directeur de la DGCT, le 10 décembre 1957

à trois, le cinéaste filme, le censeur coupe et agit sur les contenus, et le spectateur regarde. Si pour communiquer le trio s'appuie sur un système normatif de représentations, régi par les intentions du réalisateur et des censeurs, rien ne peut empêcher l'émergence de lectures plurielles chez les récepteurs ou chez les acteurs censoriaux, auprès desquels d'inévitables batailles herméneutiques se jouent.

Pour comprendre le phénomène censorial dans son ensemble, il est ainsi indispensable d'intégrer le spectateur à son analyse, puisqu'il focalise l'attention des censeurs et influe sur leurs pratiques. Ces études de cas ont ainsi tenté d'illustrer les différents positionnements des équipes censoriales vis-à-vis des œuvres qu'elles examinent et la façon dont elles se sont imaginées leur réception. L'étude conjointe des attentes censoriales et de l'interprétation des publics démontre ainsi l'existence de degrés variables de lectures. En effet, ce n'est pas parce que les censeurs ont tenté de baliser le sens des œuvres qu'elles ont nécessairement rencontré le succès espéré et suscité l'adhésion des publics. Certaines œuvres ont certes été accueillies de façon préférentielle, conformément aux attentes censoriales qui reconnaissaient en elle un certain nombre de valeurs idéologiques, patriotiques et artistiques (*Agustina de Aragón* par exemple). D'autres ont été acceptées de façon plus nuancée et distanciée. Les observateurs franquistes ont en effet relevé de nombreux cas de lectures négociées (*Reina Santa*), voire oppositionnelles (*Una mujer cualquiera*) au sein des capitales provinciales. Elles illustrent ainsi le décalage entre certaines intentions censoriales et la réception des publics. A travers les différentes études de cas mobilisées pour cette démonstration, on a pu constater que les publics sont ainsi capables de fabriquer leur propre ordre normatif, leur propre système de valeurs et de négocier avec celui imposé via les producteurs et les censeurs. Dans le cas de lectures oppositionnelles, qui entrent en rupture avec le sens dominant de l'œuvre, il est néanmoins important de rappeler qu'elles ne constituent jamais une réelle opposition au système de valeurs promu par le régime. Au contraire, il s'agit exclusivement d'une réaction au fait qu'un film le malmène ou n'est pas digne de sa représentation. Ce décalage entre les intentions idéologiques des censeurs et l'accueil des publics peut parfois s'expliquer par la double fonction des commissions censoriales, chargées à la fois de préserver la pureté de l'idéologie franquiste et de promouvoir un cinéma prestigieux et innovant, capable de rivaliser avec les cinématographies étrangères. Tirailés entre leurs obligations idéologiques et leurs rêves qualitatifs, les censeurs peuvent parfois commettre des erreurs de jugement et mal anticiper la réaction des spectateurs.

En outre, on constate que les aspirations artistiques des autorités peuvent s'opposer à la réception populaire du cinéma de fiction. Le genre si dénigré de l'*españolada* constitue un

exemple emblématique des divergences entre les mondes censorial et spectatorial. Les intentions des autorités cinématographiques se confrontent régulièrement aux exigences de rentabilité et de commercialité soulevées par un genre qui plaît assurément aux publics, malgré le mépris que les censeurs lui accordent. De même, dans la course effrénée du régime vers une reconnaissance internationale, on constate le développement d'une stratégie étatique qui entre en contradiction avec les habituels comportements censoriaux. Destinées à servir la politique de diplomatie publique du régime, une poignée d'œuvres au message critique semblent ainsi avoir été tolérées dans les années cinquante, au détriment de la satisfaction des publics. Dans le cas particulier de *Calle Mayor*, les spectateurs nationaux sont volontairement relégués au second plan, car le film sert avant tout à séduire les publics étrangers. Les censeurs se montrent ainsi capables d'adapter leur discours en fonction des publics ciblés.

Enfin, l'étude du phénomène censorial doit prendre en compte une autre facette du champ réceptif : les censeurs doivent être replacés dans leur position initiale de récepteur. La censure franquiste est le fruit d'un ensemble de perceptions, d'interprétations et d'intentions cinématographiques. Les lectures hétérodoxes émergeant au sein des commissions révèlent l'existence de plusieurs projets et tendances cinématographiques. En cela, il semble plus que jamais nécessaire de rappeler que les premiers spectateurs d'une œuvre demeurent les censeurs. Les fractures au sein de l'herméneutique franquiste, notamment entre phalangistes et catholiques, sont parfois responsables de décalages entre les intentions censoriales et la réception idéologique de certaines œuvres, notamment par les publics les plus intégristes sur le plan moral. La variété des interprétations censoriales et des conceptions cinématographiques conduit parfois à des conflits, mais favorisent aussi le développement de phénomènes de négociation et de complicité avec les acteurs de la production. Investis dans le processus de création, les censeurs adaptent ainsi leur comportement en fonction de leurs interlocuteurs, des enjeux économiques, artistiques et commerciaux soulevés par les films. Appréhender l'évolution des positions censoriales ne peut donc se faire qu'en saisissant la multitude d'enjeux qui conditionnent la relation que les autorités entretiennent avec les spectateurs.

A titre de conclusion (II) : l'impact des rapports provinciaux sur le travail censorial et l'entreprise de valorisation du régime

Il est difficile de mesurer l'impact véritable que ces sources de surveillance ont pu avoir sur la pratique censoriale. Cette difficulté s'explique par le fait que cette pratique n'est régie par aucun texte ni aucune mesure politique concrètes qui aurait été élaboré depuis les sommets de l'Etat. L'orientation de la cinématographie nationale repose essentiellement sur l'action des commissions censoriales, dont les membres ne partagent pas tous le même projet ni les mêmes aspirations cinématographiques. La diversité des positionnements des autorités franquistes empêche de réduire le travail des censeurs en une action uniforme, qui répondrait à des objectifs et à un programme précis formulés par le régime. On ne peut guère plus qu'identifier une série de grandes tendances transversales caractérisant les pratiques censoriales, sur lesquelles les informations rapportées par les observateurs provinciaux ont éventuellement pu jouer.

Il faut en effet rappeler le but initial de la surveillance des publics de cinéma, mise en place à partir de 1946 après qu'une délégation de producteurs ait alerté l'Etat sur la crise que vit l'industrie cinématographique. Cette surveillance est avant tout pensée comme un outil destiné à orienter la production nationale en fonction de « l'enthousiasme⁸²³ » des spectateurs. En d'autres termes, il s'agissait pour les autorités d'apprendre à mieux cerner les envies, les goûts et les préférences filmiques des publics nationaux. A cet égard, ces sources sont véritablement riches et regorgent d'indications sur les processus d'adhésion et de rejet des spectateurs. Elles forment néanmoins un ensemble vaste, difficile à circonscrire en une réalité cohérente, tant les expériences réceptives qu'elles évoquent peuvent être contradictoires selon les capitales provinciales et les communautés de spectateurs étudiées. Cela complique ainsi fortement l'évaluation de leur impact sur le discours et les pratiques censoriales.

En outre, l'absence de témoignages des acteurs censoriaux ne nous permet pas de pénétrer pleinement dans les coulisses des commissions. Certains modes de fonctionnement se dérobent au regard de l'historien. Quel usage a-t-il vraiment été fait de ces rapports provinciaux ? Qui, parmi les équipes de la DGCT, les a vraiment consultés et s'est nourri de leurs représentations ? Quelle valeur les autorités centrales ont-elles accordé à ces sources du renseignement ? Beaucoup de ces interrogations demeurent encore sans réponse, et, au regard de l'état actuel de nos connaissances, on ne peut prononcer aucune affirmation définitive. Je

⁸²³ AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

m'aventurerai néanmoins à dresser une série d'hypothèses qui tentent, tant bien que mal, de répondre à la question de l'impact de ces sources sur le travail des censeurs.

Tout d'abord, l'existence d'une certaine similarité entre les discours censoriaux et les discours réceptifs en province tend à indiquer qu'une partie des censeurs a bien lu et intégré les informations émanant des rapports. En effet, certains semblent avoir une conscience aigüe des goûts des publics, qu'ils évoquent régulièrement dans leurs procès-verbaux, notamment au moment de la classification des films. Les censeurs sont nombreux à évoquer les préférences cinématographiques des publics – les vedettes qu'ils admirent, les genres qu'ils affectionnent – mais également ce qui leur déplaît massivement. Le discours censorial atteste ainsi d'une connaissance certaine des critiques récurrentes formulées à l'encontre des productions espagnoles. On pourrait ainsi considérer que les informations transmises aux autorités centrales ont eu un véritable impact sur leur pratique, et que les censeurs ont pris en compte une partie des exigences spectatoriennes afin d'améliorer l'efficacité de leur travail.

Néanmoins, il ne faudrait pas exagérer le pouvoir de transformation de ces rapports. Au contraire, ces outils d'évaluation ont tout aussi bien pu confirmer le système de représentations des autorités et les conforter dans leur pratique censoriale ainsi que leur entreprise de valorisation cinématographique. En effet, le regard généralement paternaliste – voire condescendant – de certains observateurs provinciaux sur les publics, a pu renforcer la croyance déjà bien ancrée parmi les censeurs de la vulnérabilité des masses de spectateurs, qui rend nécessaire la pratique d'une censure stricte. C'est particulièrement le cas lorsque les observateurs évoquent des lectures oppositionnelles. Lorsque les spectateurs expriment leur incompréhension face à la diffusion d'images malmenant le système de valeur franquiste, les publics sont représentés comme une masse d'individus extrêmement impressionnables, qu'il faut activement protéger. De même, la contradiction apparente des comportements censoriaux face au cinéma de dissidence s'explique, dans une certaine mesure, par la faible considération que leur porte les censeurs. Beaucoup d'entre eux ont tendance à considérer les spectateurs comme une masse inculte, incapable de saisir les messages sous-jacents de certaines œuvres. C'est sans doute pour cette raison qu'ils autorisent la diffusion d'un cinéma implicitement critique et subversif destiné à rayonner sur la scène internationale, mais dont ils estiment l'impact sur le public national modéré, puisqu'il ne serait pas apte à saisir un langage métaphorique. Ainsi, les observations rapportées par les observateurs ont pu être balayées rapidement par des censeurs accordant peu de crédit à ces publics qu'ils estiment incapables de formuler un jugement critique. En d'autres termes, ces sources ont donc pu contribuer à renforcer le système de représentations et de croyances des autorités cinématographiques, en

minimisant le degré d'autonomie des publics. L'impact des rapports serait donc relatif, puisqu'ils n'engageraient pas de changement majeur dans la perception que les censeurs ont pu avoir des publics.

En outre, l'évolution de la conservation des rapports interroge également la valeur que les autorités ont pu leur accorder au cours des deux décennies étudiées. L'intérêt de la DGCT pour la réception provinciale est à son apogée durant les trois premières années de sa mise en place. Après 1949, le nombre de rapports conservés par film diminue, puis s'effondre suite au changement ministériel de 1952. Cette diminution drastique de la conservation de ces documents pourrait s'expliquer de deux façons. Premièrement, ce changement peut être une conséquence de la réorganisation administrative de la DGCT et de ses services. Le nombre plus réduits de rapports conservés par les autorités serait le fruit d'une sélection organisée, destinée à donner un aperçu représentatif de l'accueil des films en province à travers des exemples emblématiques. Cela permettrait ainsi de faciliter le travail des autorités lorsqu'elles seraient sollicitées pour prolonger le visa d'exploitation de certains films.

Deuxièmement, la conservation déclinante des rapports peut aussi être le signe d'un désintérêt progressif de la part des autorités pour ce genre d'enquêtes. En effet, après avoir étudié l'accueil du cinéma national durant une dizaine d'années, la DGCT a pu estimer être parvenue à orienter convenablement le cinéma national en fonction de « l'enthousiasme » des spectateurs espagnols. Valeria Camporesi évoque la prégnance de cette conviction chez certaines personnalités du monde cinématographique de la fin des années cinquante, qui estiment que le cinéma espagnol a enfin su conquérir son public⁸²⁴. En étudiant la durée de permanence à l'affiche des films produits durant les années quarante et cinquante, elle a démontré qu'il n'a cessé d'augmenter entre 1946 et 1959. Cela attesterait de la popularité progressive dont les films nationaux ont joui. Face à ce constat, la DGCT a pu estimer qu'il était inutile de continuer à surveiller la réception provinciale. L'impact des rapports provinciaux sur les pratiques classificatoires et censoriales a ainsi pu être inégal durant ces deux décennies.

Enfin, il est tout à fait possible que les autorités aient remis en cause la pertinence même de ces enquêtes à partir des années cinquante. On a déjà évoqué l'ensemble des biais méthodologiques qu'elles comportaient et la variété des réponses qu'elles engendraient, rendant leurs résultats difficilement exploitables. Les services centraux ont pu se rendre compte du reflet déformant que les rapports donnaient de la réalité et de l'expérience

824 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 90

réceptive. Pour se représenter la réception cinématographique sous le premier franquisme, il est ainsi nécessaire de s'extirper du seul regard que les observateurs franquistes portent sur les publics de cinéma afin de s'intéresser plutôt à leur expérience vécue dans les territoires provinciaux.

PARTIE III



ALLER AU CINEMA SOUS LE PREMIER FRANQUISME

Expérience réceptive et contrôle culturel en province



Photographie prise au *Cine Alegría* de Cuenca lors de la sortie de *El príncipe encadenado* de Luis Lucía, le 26 novembre 1960
Source : ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 177

CHAPITRE 7



ENVIRONNEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE ET EXPERIENCE RECEPTIVE EN PROVINCE

Le discours des autorités franquistes n'offre qu'un aperçu réduit de la réception du cinéma national durant les années quarante et cinquante. L'expérience cinématographique des Espagnols ne saurait se réduire aux observations des différents agents situés en province ni aux simples représentations qu'ont pu s'en faire les censeurs. De même, l'étude de la réception cinématographique doit s'affranchir de nombreuses approches qui se focalisent sur une unique projection. L'isolement d'un film de ses conditions d'exploitation ne permet en effet ni de comprendre l'accueil d'un titre ni de saisir l'expérience réceptive des publics d'une époque dans toute sa complexité. L'environnement cinématographique dans lequel ils évoluent influence inévitablement leur réception des objets filmiques. Afin d'appréhender pleinement la réception du cinéma national en Espagne franquiste, il est ainsi nécessaire de prendre en compte l'environnement cinématographique de la période en restituant le territoire du visible des spectateurs, qui constitue le cadre de leur vécu cinématographique.

Le contexte de diffusion conditionne en partie la réception filmique, qui ne se joue pas seulement au cours de la projection, mais parfois bien en amont. L'ensemble des dispositifs qui entourent la diffusion des films contribue à générer un certain nombre d'attentes chez les publics qui peuvent orienter l'accueil des œuvres. En effet, une multitude de textes préalables aménagent l'accès aux films, construisent « l'horizon d'attente » du spectateur et conditionnent, dans une moindre mesure, certains modes interprétatifs. Il en va ainsi des différentes campagnes publicitaires menées autour des films dans la presse et l'environnement urbain et quotidien des spectateurs, du genre du film ou des acteurs plus ou moins familiers qui en sont à l'affiche. De même, l'offre cinématographique au sein d'un territoire induit la circulation d'œuvres participant à la formation d'un univers imaginaire, formant une culture

cinématographique commune chez les spectateurs, qui joue sur leur accueil des films nationaux. Cette offre est déterminée à la fois par des facteurs législatifs et économiques, mais également par des impératifs d’approvisionnement et de goûts culturels.

L’étude de l’accueil du cinéma national sous le premier franquisme ne peut ainsi faire l’économie d’une immersion dans cet environnement cinématographique qui nourrit les représentations des spectateurs, et conditionnent leur réception. Ce chapitre entend donc saisir la place que le cinéma espagnol a occupée dans la consommation filmique des publics et l’influence de l’environnement cinématographique sur la réception spécifique des films nationaux. En premier lieu, il s’agira de reconstituer le paysage filmique d’une province – Cuenca – en étudiant en détail le tissu de ses infrastructures cinématographiques ainsi que l’offre culturelle qu’elle propose. L’accès aux cinémas ainsi que l’analyse fine de la programmation des différentes salles de la province permettront de mettre à jour la culture cinématographique dominante au sein de la province, et de comprendre la place que le cinéma national y occupe. En second lieu, à travers une série d’étude de cas, il s’agira d’étudier les dispositifs filmiques qui entourent les projections filmiques – affiches, campagnes publicitaires, bande-annonce, presse, etc. – afin d’évaluer l’attractivité du cinéma national auprès des populations provinciales et les horizons d’attente que l’appareil promotionnel suscite chez les publics.

I – La place du cinéma national au sein de l’environnement cinématographique provincial

La photographie du paysage réceptif qu’offre l’étude comparative des rapports de surveillance cinématographique demeure trop généraliste pour pouvoir pénétrer pleinement le quotidien des spectateurs. Afin d’interroger en détail leur vécu cinématographique, il a été nécessaire de réduire notre échelle d’analyse afin de saisir la réalité du fonctionnement de cette activité de loisir, en adoptant une approche plus locale et en se restreignant à l’étude de l’environnement cinématographique d’une seule province. Le choix de ce terrain d’étude a été présidé par le degré d’accessibilité aux sources permettant une telle analyse. Les fonds des Archives de l’Administration Générale (Madrid) centralisent l’ensemble de la correspondance entretenue entre les délégations provinciales dédiées à la culture et la Direction Générale de la

Cinématographie et du Théâtre (DGCT)⁸²⁵. À travers ces documents, il est ainsi possible de se plonger au cœur des réalités quotidiennes de la vie cinématographique de chaque province, et des problématiques auxquelles les délégués sont confrontés. Ces acteurs provinciaux s'emploient régulièrement à faire l'état des lieux du parc cinématographique de leur territoire et des modalités de contrôle qu'ils établissent pour réguler cette activité de loisir populaire. Néanmoins, on constate une certaine disparité informative entre les fonds des différentes provinces, dont certains présentent une documentation parfois très incomplète. Les dossiers concernant la province de Cuenca conservés à l'AGA se distinguent ainsi par leur abondance, proposant un riche panorama de l'activité cinématographique de cette province rurale. En outre, l'inventaire des Archives Historiques Provincial de Cuenca (AHPC) a laissé entrevoir de larges possibilités d'approfondissement, leurs fonds consacrés au grand écran étant là aussi particulièrement riches. En plus de la traditionnelle correspondance entretenue avec la DGCT et les acteurs du contrôle culturel de l'ensemble de la province, l'AHPC dispose de registres détaillant l'ensemble des films projetés dans la capitale et le reste de la province entre 1945 et 1964⁸²⁶. Ainsi, la richesse de ces diverses sources a entériné le choix de me centrer autour de ce terrain d'étude.

1.1 - Évolution des infrastructures cinématographiques au sein d'une province : l'exemple de Cuenca

Située au sud-est de Madrid, la province de Cuenca est une zone rurale caractérisée par un fort conservatisme politique. Il s'agit d'un bastion important de la droite espagnole depuis la Restauration bourbonienne (1874-1931). Malgré son conservatisme reconnu, la province n'adhère pas immédiatement au mouvement franquiste. En effet, sous la Seconde République, les partis politiques majoritaires sont ceux de la droite paysanne telle que la *Agrupacion Ciudadana Agraria* (le Regroupement Citoyen et Agraire) sous la houlette du général Fanjul ainsi que le *Partido Agrario Español* (Parti Agraire Espagnol). La présence des FET y de las JONS demeurent très limitée, essentiellement restreinte à la commune de Quintanar del Rey⁸²⁷. Ce n'est ainsi que le 28 mars 1939 que les troupes nationalistes occupent la province

⁸²⁵ Il s'agit des fonds consacrés aux délégations provinciales de la *Vicesecretaría de Educación Popular*, puis, à partir de 1951, ceux consacrés aux délégations provinciales du *Ministerio de Información y Turismo*. Ils sont conservés dans les séries dédiées à la culture : (3)49.1, (3)49.2)

⁸²⁶ AHP de Cuenca, C-299/001 à C-299/005, Libros de proyecciones, 1945-1964 ; il faut néanmoins noter que les registres s'appliquant à détailler les projections réalisées en dehors de la capitale provinciale prennent fin en 1954.

⁸²⁷ Pour plus d'informations sur la vie politique de Cuenca sous la Seconde République, se référer à l'ouvrage de VILLAVARDE Ángel Luis López, *Cuenca durante la II República: elecciones, partidos y vida política, 1931-1936*, Cuenca, Univ de Castilla La Mancha, 1997

de Cuenca. Aux lendemains de la Guerre civile, comme partout en Espagne, se met en place une répression franquiste sévère. Elle fait un peu moins de 800 victimes, majoritairement affiliées au syndicat socialiste de la *Unión General de Trabajadores* (UGT) et de l'organisation anarcho-syndicaliste de la *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT)⁸²⁸.

En 1950, la province compte 316.000 habitants⁸²⁹. Comme partout sur le territoire espagnol, la province est gagnée par une « fièvre constructrice » et son parc cinématographique⁸³⁰ s'étoffe de façon conséquente durant le premier franquisme, en l'espace d'une dizaine d'années seulement (Figure 19).

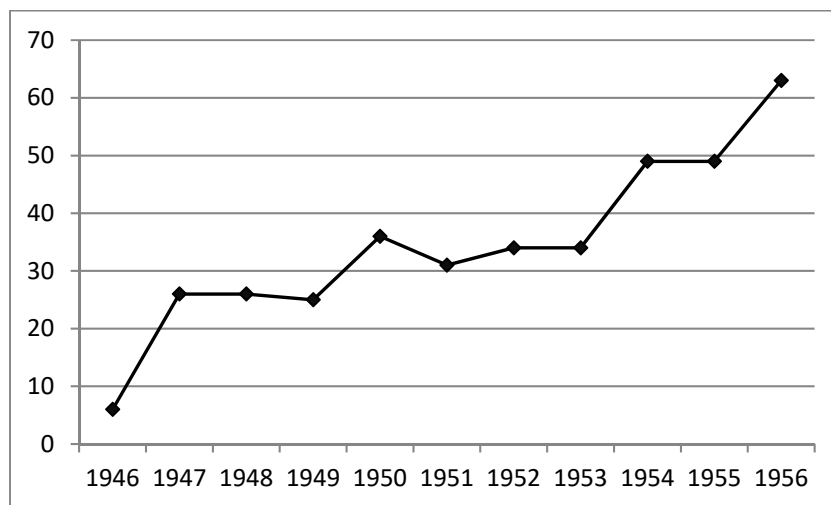


Figure 19 : Évolution du nombre de cinémas dans la province de Cuenca (1946-1956⁸³¹)

En 1946, on dénombre une quinzaine d'établissements cinématographiques dans la province : deux d'entre eux sont concentrés au sein de la capitale provinciale de Cuenca – le *Cine España* et le *Cine Cervantes*. On trouve ensuite une dizaine de salles réparties dans des villes moyennes de la province telles que Casasmarro, Huete, Ledaña, Mira, San Clemente, Sisante, Tarancón et Valverde de Júcar⁸³². En 1956, la province est dotée de 63 cinémas, sans compter l'existence de cinémas de plein air durant l'été qui viennent compléter l'offre cinématographique (au nombre de sept en 1956). Cette augmentation fulgurante des capacités

⁸²⁸ MOLINO GUTIÉRREZ Maximo, "Aproximación a la represión franquista en Cuenca" dans *Associació per a la Memòria Històrica i Democràtica del Baix Llobregat*, n°17, 2017, p. 46-51

⁸²⁹ INE, *Censo de la población de España y territorios de su soberanía y protectorado según el empadronamiento realizado*, t. 1, Madrid, décembre 1950

⁸³⁰ La liste détaillée des salles de cinéma de la province de Cuenca ainsi que leur période d'activité se situe en annexe (Volume 2, Tableau 8, p. 826)

⁸³¹ Ces chiffres ont été obtenus grâce aux listes des établissements cinématographiques rédigés par les délégués provinciaux jusqu'en 1956, croisés avec les données issues des registres de projections de la province. Ce graphique s'emploie ainsi à présenter les salles dont l'activité a pu être vérifiée entre 1946 et 1956 à travers l'étude de la correspondance entre les services de la DGCT et de la délégation provinciale de Cuenca.

⁸³² Une carte de l'ensemble des municipalités de la province se situe en annexe (Volume 2, p. 837-838)

cinématographiques de la province en l'espace d'une décennie entérine la place primordiale que le cinéma occupe de façon croissante dans la société de loisir espagnole. En effet, des analyses statistiques contemporaines ont déjà mis en évidence l'importance du parc cinématographique espagnol comparativement à ses voisins étrangers. Une étude publiée par les services du Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1947, réalisée par le chef des services statistiques – Antonio Cuevas – conclut que la fréquentation des cinémas espagnols est parmi les plus élevées au monde : il s'agit du seul pays à disposer de plus de sièges par habitant que les États-Unis. De même, en 1953, Eduardo Moya réalise pour le compte du ministère du Commerce une étude dans laquelle il situe l'Espagne parmi les trois pays occidentaux les plus pourvus en cinéma par rapport à leur nombre d'habitants⁸³³. Pour lui, ces statistiques témoignent « clairement de la valeur que le consommateur moyen accorde au cinéma, qui fait intimement partie de sa vie quotidienne⁸³⁴ ».

À l'échelle de la province de Cuenca, on constate ainsi que des cinémas vont se développer dans de nombreuses zones rurales, parfois peu peuplées (Figure 20). En effet, si on compare la répartition spatiale des cinémas au peuplement de la province, on constate que les salles obscures ne se sont pas seulement établies dans les grandes agglomérations (plus de 5 000 habitants). Après avoir calculé la densité de population de chacune des communes et municipalités de la province à partir du recensement réalisé par les services statistiques pour l'année 1950⁸³⁵, on constate que les 36 salles de cinéma existant à cette date atteignent également les zones peu peuplées de la province. Parmi les localités disposant d'un ou plusieurs cinémas, 71 % d'entre elles comptent ainsi moins de quarante habitants par km² (Figure 20).

⁸³³ Il établit que l'Espagne dispose d'un siège pour 12,5 habitants, tandis que le Royaume-Uni et les États-Unis en disposent réciproquement d'un pour 11,5 et 12,1 habitants (MOYA LOPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 90)

⁸³⁴ “habla claramente del valor que el consumidor medio de nuestra Patria da al cine, que forma parte de su vida cotidiana” (MOYA LÓPEZ Eduardo, *Op. Cit.*, 1954, p. 90)

⁸³⁵ Les recensements de population sont réalisés par l'*Instituto Nacional de Estadística* (INE) tous les dix ans sous la période franquiste, au début de chaque décennie, c'est pourquoi je n'ai pu étudier la répartition spatiale des cinémas dans la province de Cuenca au cours de l'année 1950 seulement. En outre, je tiens ici à remercier Paul Maneuvrier-Hervieu pour son aide précieuse quant à la réalisation de ces statistiques et des différentes cartes présentées au cours de cette analyse. Ces dernières ont été réalisées avec les données du *Registro Central de Cartografía del IGN* (fonds de carte) ainsi que les données récoltées au sein de l'AHP de Cuenca et de l'AGA de Madrid.

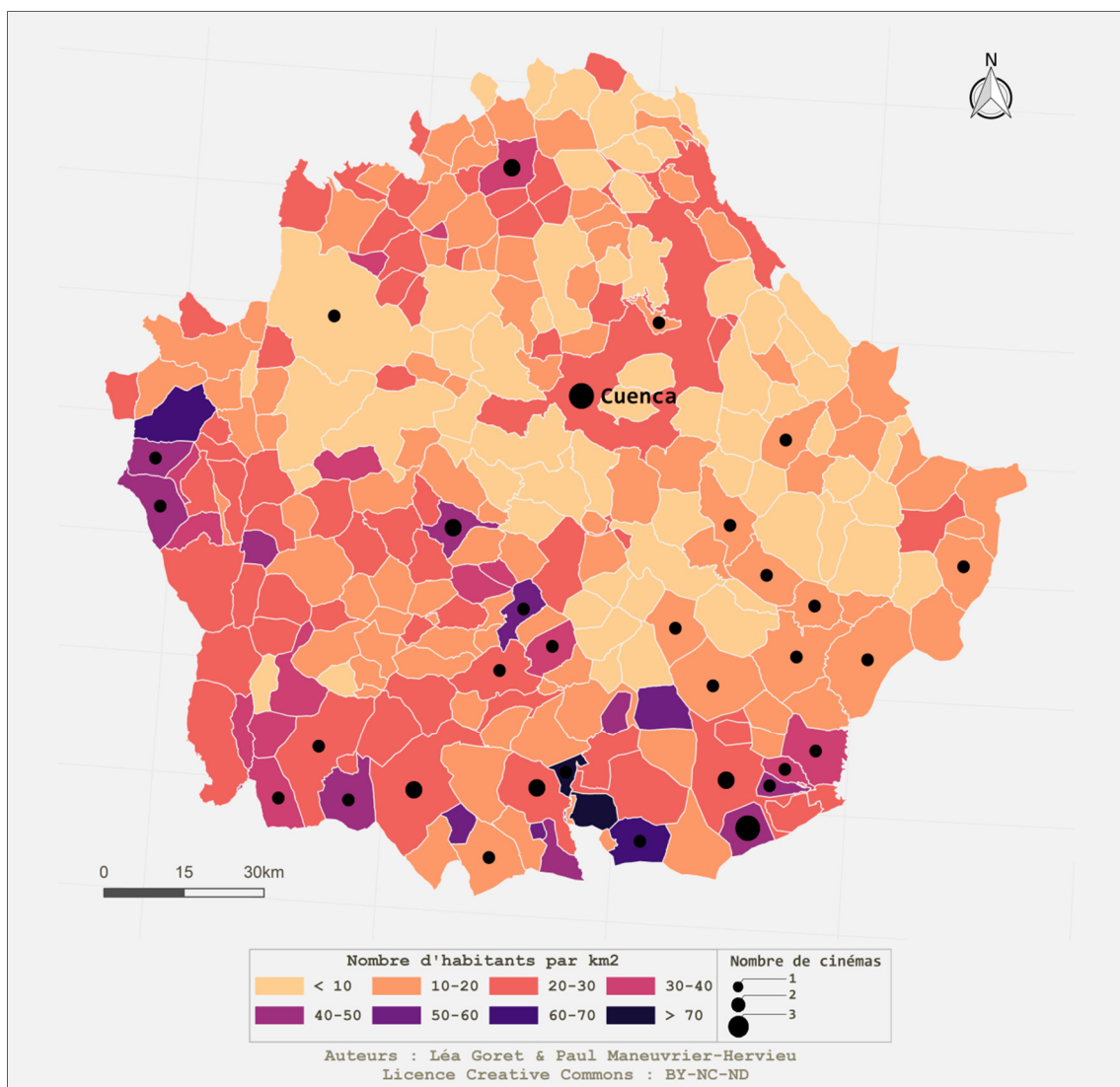


Figure 20 : Répartition des salles de cinéma selon la densité de population dans la province de Cuenca en 1950

Les localités disposant de plus d'un cinéma sont les agglomérations de plus de 2 500 habitants. En 1950, on compte ainsi cinq villes moyennes disposant de deux cinémas (Iniesta, Priego, San Clemente, San Lorenzo de la Parilla et Sisante). Cuenca et ses 25 000 habitants en compte trois, auxquels il faut ajouter l'existence de trois cinémas de plein air à partir du mois de juin, qui viennent compléter l'offre estivale et donne aux spectateurs l'occasion d'assister à une séance de cinéma tout en échappant aux chaleurs étouffantes de la période. Seule Ledaña, agglomération de 3 000 âmes offre trois salles de cinéma à ses habitants, faisant d'elle – proportionnellement – la ville la plus dotée en infrastructures cinématographiques.

Au cours de la période 1946-1956, l'augmentation du nombre de salles obscures permet un accès au loisir cinématographique relativement large. Pour les habitants ne disposant pas de cinéma dans leur ville, on constate que la distance moyenne les séparant du cinéma le plus proche ne cesse de diminuer. En 1950, les communes sans infrastructure cinématographique

se situent à 18,5 km en moyenne du cinéma le plus proche, contre 11,9 km en 1956 (Volume 2, Figure 24, p. 831). En effet, alors qu'en 1950 les habitants de 78 communes devaient parcourir plus de vingt kilomètres s'ils désiraient se rendre au cinéma, en 1956 seule une douzaine de communes sont concernées par cet obstacle. À la fin du premier franquisme, dans la province de Cuenca, le cinéma constitue ainsi une activité de loisir proche et accessible à la presque totalité de ses habitants : rares sont les Espagnols ne pouvant se rendre au cinéma en raison de la distance les séparant du cinéma le plus proche de leur lieu de résidence.

Il faut néanmoins préciser que l'activité de ces établissements cinématographiques est inégale. En effet, le rythme de diffusion des films varie de façon significative d'une salle à l'autre. Les cinémas de la capitale provinciale projettent des films de façon presque quotidienne tout au long de la période. En 1946, les salles de la capitale sont en activité en moyenne 277,5 jours par an ; en 1950, le *Cine Alegría* est ouvert 336 jours par an, auquel s'ajoute l'activité intense des deux cinémas de plein air, le *Cine Garcés* et le *Cine Palmeras* enfin, en 1956, le *Cine Alegría* et le *Teatro Cine Xucar* ouvrent leurs portes respectivement 340 et 334 jours, complétés par l'activité estivale des cinémas de plein air et celle un peu plus irrégulière d'un trio de trois autres petites salles de cinéma⁸³⁶. L'offre cinématographique de la capitale permet ainsi aux spectateurs de Cuenca de pouvoir accéder aux salles obscures presque tous les jours de la semaine. Dans le reste de la province néanmoins, l'activité de nombreuses salles est discontinuée, surtout au début de la période étudiée. En 1946, la quinzaine de cinémas situés en province est active 10,6 jours par an en moyenne. Seule la salle située à Sisante ouvre ses portes de façon presque hebdomadaire, à hauteur de 48 jours par an. En 1950, l'activité de ces salles tend à se régulariser, même si elle demeure bien inférieure au rythme de diffusion moyen de leurs homologues de la capitale. Les cinémas des petites et moyennes agglomérations de Cuenca fonctionnent 41,8 jours par an en moyenne⁸³⁷.

Cette période d'activité plus réduite en province que dans la ville de Cuenca s'explique par le fait que de nombreux gérants cinématographiques privilégient la projection des films en fin de semaine, lorsque les communautés rurales disposent d'un temps de repos. En effet, en 1946, 61 % des séances de cinéma se déroulent le dimanche, et 7,8 % durant les

⁸³⁶ L'étude de la programmation cinématographique a été réalisée à partir de l'analyse des registres de projections conservés à l'AHP de Cuenca. Dans une perspective diachronique, trois années ont été sélectionnées pour illustrer l'évolution de l'activité et de l'offre cinématographique dans la province : 1946, 1950 et 1956. Un extrait de la table de données dans lesquelles ont été répertoriées les informations conservées dans les registres est disponible en annexe (Volume 2, Tableau 9, p. 832)

⁸³⁷ Parmi elles, il faut distinguer deux salles qui se démarquent par une activité plus intense : le *Cine Avenida* de San Clemente et le *Cine Herrera* de Sisante, qui ouvrent respectivement 105 et 101 jours en 1950.

jours fériés. En 1950, on observe des chiffres similaires : 59,8 % des séances ont lieu le lors du repos dominical et 8,5 % durant les jours fériés. Comme le rappellent les historiens Wilfredo Romn et Óscar Blanco, le cinéma constitue « un rendez-vous incontournable du dimanche⁸³⁸ » : dans de nombreuses petites villes provinciales, le loisir cinématographique se convertit en une activité rituelle, qui s'exerce presque exclusivement lors du repos dominical⁸³⁹. En outre, il n'est pas rare que les délégués provinciaux, dans la correspondance qu'ils entretiennent avec la DGCT, mentionnent l'activité discontinuée de certaines salles de province, qui peuvent rester fermées des mois durant et rouvrir leurs portes pour de courtes périodes. Ainsi, même si en 1956, le maillage des infrastructures cinématographiques s'est considérablement étoffé et qu'un nombre bien plus important de spectateurs peut accéder plus facilement à cette activité de loisir, cela ne signifie pas que l'activité cinématographique soit suffisamment régulière pour permettre un accès continu aux cinémas ni une intense consommation cinématographique. De même, lorsque le cinéma d'une agglomération provinciale planifie des séances hebdomadaires, généralement, les spectateurs n'ont guère le choix du film : les salles ne diffusent qu'un seul film par semaine. L'offre cinématographique est ainsi relativement restreinte pour un bon nombre de spectateurs et spectatrices, ce qu'une étude détaillée de la programmation de la province de Cuenca permet de révéler.

1.2 - Les films que les spectateurs de Cuenca ont vus : la programmation cinématographique de la province

1.2.1 - Reconstituer la programmation cinématographique

Après avoir étudié l'insertion de l'activité cinématographique au cœur du territoire de Cuenca, il est nécessaire de s'intéresser aux œuvres qui ont circulé au sein de ses différentes salles, afin de restituer l'univers et la culture cinématographique des publics. En d'autres termes, étudier la programmation des salles de cinéma de la province permet de se faire une idée précise des films que les spectateurs de Cuenca ont vus et de leur consommation cinématographique. La programmation est avant tout le fait des gérants de cinéma qui décident eux-mêmes des œuvres qui parviennent aux publics. Thunnis Van Oort rappelle que « l'exploitant cinématographique agit comme un intermédiaire, non seulement dans un

⁸³⁸ ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 186

⁸³⁹ La caractéristique « rituelle » de la sortie cinématographique sera abordée dans le chapitre 8.

contexte local, national et international, mais également dans l’insertion du cinéma dans la vie culturelle et sociale d’une région⁸⁴⁰ ». Dans son étude sur la programmation cinématographique, Alain Herscovici a mis en évidence que si le gérant de cinéma est l’agent qui guide les publics et leurs pratiques, il impose aussi activement ses normes de goûts, qui influent, par ricochet, sur la création culturelle⁸⁴¹. Néanmoins, ses choix de programmation doivent composer avec un certain nombre de contraintes, souvent législatives et économiques, mais également avec certaines exigences formulées par les publics eux-mêmes. En effet, la réussite de son entreprise dépend fortement de sa capacité à interpréter les goûts et les désirs des spectateurs qui fréquentent leurs salles. En tant que destinataire des objets filmiques, la valeur que le public attribue aux œuvres qui lui sont projetées constitue un critère déterminant des choix opérés par les gérants cinématographiques dans leur programmation. La programmation cinématographique d’un territoire peut ainsi être interrogée en tant que discours, car elle offre des indications précieuses sur les préférences, les absences, les succès et les échecs de certains films. Ce discours propose autant de pistes pour comprendre la place que le cinéma occupe dans une société donnée, et des interactions qui en découlent.

La programmation cinématographique de la province peut être restituée grâce aux registres de projection consultables aux archives provinciales de Cuenca, qui s’emploient à répertorier tous les films projetés dans la capitale entre 1945 et 1960, et dans une moindre mesure, dans le reste de la province. Réunir l’ensemble des données contenues dans les registres de projection représentant un travail d’une ampleur trop importante⁸⁴², il a été décidé de centrer l’étude de la programmation autour de trois moments décisifs, dans une perspective diachronique. Tout d’abord, l’analyse prend en compte l’année 1946, première borne chronologique de ce travail de thèse. Ensuite, elle s’arrête sur deux moments clés de l’organisation de la vie culturelle de Cuenca : en 1950 et 1956. Il s’agit d’années charnières dans la reconfiguration des services provinciaux de Cuenca. Au cours de ces deux années, le délégué a produit une documentation particulièrement détaillée sur les infrastructures et les activités cinématographiques, qu’il a réalisée pour le compte des services ministériels. Il faut néanmoins signaler que si les fonctionnaires de la délégation se sont appliqués à relever l’ensemble des films diffusés au sein de la capitale provinciale entre 1945 et 1964, en ce qui

⁸⁴⁰ VAN OORT Thunnis, « “That Pleasant Feeling of Peaceful Coziness”: Cinema Exhibition in a Dutch Mining District during the Inter-War Period », dans *Film History*, vol. 17, n° 1, 2005, p. 148

⁸⁴¹ HERSCOVICI Alain, *Economie de la culture et de la communication: éléments pour une analyse socio-économique de la culture dans le « capitalisme avancé »*, Paris, L’Harmattan, 1994

⁸⁴² Ces sources sont particulièrement imposantes. Elles sont composées de cinq registres de plus de 1600 folios. En outre, les fonctionnaires ont rempli les registres de façon manuscrite, et il est parfois difficile de déchiffrer certains titres traduits en espagnol.

concerne les agglomérations de la province, les registres ne mentionnent leurs projections que jusqu'en 1953. Au-delà de cette date, l'activité des salles de cinéma en province n'a pu être attestée que grâce à la correspondance entretenue par le délégué de Cuenca et les services ministériels. Ainsi, pour l'année 1956, il n'a été possible de restituer l'offre cinématographique que de la seule capitale provinciale.

Les registres précisent ainsi la date et le lieu de projection d'un film, son titre et parfois sa nationalité. Il a cependant été nécessaire d'opérer des recherches pour identifier les œuvres étrangères dont le titre avait été traduit en espagnol. Les informations extraites des registres ont ainsi été croisées avec d'autres de bases de données filmiques, notamment celles de la *International Movie Data Base* (IMDB), *FilmAffinity* ou encore le catalogue en ligne de la *Filmoteca Española*, qui m'ont permis d'identifier la presque totalité des titres mentionnés dans ces sources. Les registres mentionnent également précisément l'ensemble des courts-métrages, publicités, bandes-annonces et numéro d'actualités cinématographiques (*No-Do*) projetés avant chaque film de fiction. La table de données qui a été réalisée n'a retenu que les longs-métrages qui constituent le point d'orgue des séances de cinéma et attirent les publics dans les salles, soit un total de 2.634 séances de cinéma répertoriées au cours des années 1946, 1950 et 1956.

Ainsi, en 1946, ce sont plus de 380 films qui circulent à travers la province et la capitale, et près de 950 en 1950 (Tableau 18). En 1946, la ville de Cuenca dispose de la programmation la plus complète de la province, grâce à ses établissements qui proposent des projections quasiment quotidiennes : 48,9 % des films projetés dans la province sont exclusivement visibles dans les salles de Cuenca. À partir de 1950 cependant, plus qu'un quart d'entre eux (25,9 %) sont destinés aux seuls écrans de la capitale provinciale. L'augmentation constante du nombre de salles dans les différentes agglomérations de la province réduit considérablement l'écart entre la programmation de la capitale et celle que l'on peut trouver en dehors, même si Cuenca demeure la plus attractive sur le plan cinématographique avec ses quatre établissements permanents et ses trois cinémas de plein air. Pour l'année 1956, malgré une légère diminution en comparaison de l'année 1950, la seule capitale provinciale voit passer sur ses écrans environ 400 œuvres.

Année	Nombre de films diffusés à Cuenca	Nombre de films diffusés dans la province	Films diffusés dans la capitale et la province	Total
1946	275	146	40	381
1950	454	700	209	945
1956	402			402

Tableau 18: Nombre de films diffusés dans la province de Cuenca (1946-1956)

1.2.2 – Approvisionnement des salles et exclusivité de la programmation : le temps long de la diffusion cinématographique

Les films qui sont diffusés à la fois dans la capitale et dans les salles d'agglomérations de la province passent tout d'abord dans les établissements situés à Cuenca. En effet, sous le premier franquisme, les salles obscures se divisent en trois catégories qui suivent les normes de la distribution espagnole : les cinémas d'exclusivité (*cine de estreno*) qui diffusent les films les plus récents ; les cinémas de seconde exclusivité (*cine de reestreno*), qui projettent les mêmes films quelques semaines plus tard ; et enfin, les cinémas de quartier (*cine de barrio*) ainsi que les salles des petites agglomérations qui récupèrent les copies des films préalablement diffusés dans les deux catégories de salles précédentes, entérinant la « sortie générale » des œuvres. En 1950, parmi les 209 films qui circulent entre Cuenca et les salles de province, il faut compter en moyenne 152,5 jours – soit environ cinq mois - entre la première diffusion à Cuenca et la dernière projection en province. Ainsi, le film *Madame Curie* de Mervyn LeRoy sort le 3 janvier 1950 au *Cine España* de Cuenca, puis passe dans quatre autres salles de province, à Huete, San Clemente, Mira et enfin à Tarancon, le 21 décembre 1950, soit 352 jours après que les spectateurs de Cuenca ont pu le découvrir. De l'exclusivité à la sortie générale, une très longue période peut ainsi s'écouler, qui dépend largement du lieu de résidence des spectateurs.

Cette période de diffusion étendue a des conséquences directes sur la qualité même du spectacle cinématographique. En effet, les salles situées au bout de la chaîne de distribution réceptionnent les bobines plusieurs semaines après la sortie des films, après avoir été projetées de nombreuses fois dans les salles de première et de seconde exclusivité. Les pellicules arrivent ainsi souvent en mauvais état. Dans les rapports provinciaux, des délégués mentionnent le caractère usé de certaines copies projetées dans les cinémas de quartiers des capitales provinciales. Le délégué de Soria mentionne par exemple le « mauvais état de la copie [du film *Audiencia pública*], dans laquelle se produisent de nombreuses coupes

inoportunes⁸⁴³ » ; celui de Grenade explique encore que la qualité déficiente d'une copie « a contribué, en partie, à un accueil indifférent⁸⁴⁴ » du film *Doña María la Brava* de Luis Marquina (1948). De nombreuses petites salles de province subissent le même désagrément. Dans leur monographie sur la vie cinématographique de la province de Palencia, Wifredo Román et Óscar Blanco évoquent la difficulté de certains opérateurs à réparer les bobines déjà passées dans de nombreux cinémas, et la lassitude de certains publics face à ce problème récurrent⁸⁴⁵. L'approvisionnement des salles joue ainsi fortement sur l'environnement cinématographique. Leur position au sein de la chaîne de distribution influe sur les conditions d'exploitations des films et les périodes de diffusion étendue agissent sur le rapport à l'exclusivité cinématographique de nombreux spectateurs de province.

Néanmoins, la notion d'exclusivité doit également être nuancée au sein même de la programmation cinématographique de la capitale. Si on s'intéresse à l'année de production des films diffusés dans les salles obscures de Cuenca, on constate qu'une partie considérable d'entre eux ont été produits depuis une période parfois assez longue (Tableau 19). En 1946, 39,8 % des films projetés à Cuenca ont été produits six à dix ans auparavant, et 32,6 % entre trois et cinq ans. Les films produits et diffusés dans l'année ne représentent que 8,8 % des œuvres projetées dans la capitale. En 1950, les films produits trois à cinq ans auparavant dominent la programmation de la capitale (28,1 %) et près d'un quart d'entre eux ont encore été réalisés six à dix ans auparavant (25,4 %). En 1956, les cinémas de Cuenca accueillent des films de plus en plus récents dans leurs salles : 41,5 % des films diffusés ont été produits il y a trois à cinq ans, 18,2 % seulement entre un ou deux ans et enfin, 13,4 % ont été diffusés l'année même où ils ont été produits. En ce qui concerne les cinémas de province, il est plus rare de pouvoir regarder des films produits moins d'un an après leur diffusion (un peu moins de 7 % de la programmation). En 1946 et 1950, on trouve néanmoins de grandes similitudes avec la programmation de la capitale provinciale : les proportions de films produits entre trois et dix avant leur diffusion se rapprochent fortement de celles des programmations des cinémas de Cuenca. On note cependant une présence légèrement plus importante de films produits plus de dix ans – voire quinze ans – avant leur diffusion dans les salles de province (Tableau 20). En d'autres termes, les spectateurs espagnols sont peu habitués à regarder des films

⁸⁴³ “el mal estado de la copia proyectada en la que se produjeron cortes inoportunos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Audiencia pública”, rapport de la délégation de Soria, le 14 mars 1947

⁸⁴⁴ “La deficiente calidad de la copia presentada en esta Capital, ha contribuido, en parte a la indiferente acogida que se le ha dispensado”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Doña María la Brava”, rapport de la délégation de Granada, le 5 juin 1948

⁸⁴⁵ ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 119

« récents », diffusés immédiatement après leur production. Cette réalité s'explique principalement en raison de la nationalité des films projetés qui proviennent majoritairement de l'étranger.

Années de diffusion	≤1 an avant sa diffusion	Entre 1 et 2 ans avant sa diffusion	Entre 3 et 5 ans avant sa diffusion	Entre 6 et 10 ans avant sa diffusion	Entre 11 et 15 ans avant sa diffusion	Plus de 15 ans avant sa diffusion	Titres non identifiés	TOTAL
1946	8,8	13,4	32,6	39,8	0,8	0	4,6	100
1950	11	13,7	28,1	25,4	9,9	0,9	11	100
1956	13,4	18,2	41,5	19,9	3,7	1,5	1,7	100

Nombre total de films diffusés en 1946 : 261 Nombre total de films diffusés en 1950 : 445 Nombre total de films diffusés en 1956 : 402

Tableau 19 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de Cuenca selon leurs années de production entre 1946 et 1956 (%)

Années de diffusion	≤1 an avant sa diffusion	Entre 1 et 2 ans avant sa diffusion	Entre 3 et 5 ans avant sa diffusion	Entre 6 et 10 ans avant sa diffusion	Entre 11 et 15 ans avant sa diffusion	Plus de 15 ans avant sa diffusion	Titres non identifiés	TOTAL
1946	6,8	6,8	39,7	38,4	4,1	0,7	3,4	100
1950	6,6	9,0	30,4	29,1	7,4	1,3	16,1	100

Nombre total de films diffusés en 1946 : 146

Nombre total de films diffusés en 1950 : 700

Tableau 20 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca selon leurs années de production en 1946 et 1950 (%)

1.2.3 – Une programmation internationale

La programmation des salles de cinéma de la capitale comme du reste de la province de Cuenca est avant tout dominée par des produits étrangers⁸⁴⁶. En 1946, les films de nationalité espagnole ne représentent que 24,9 % de l'ensemble de la programmation, puis 21,1 % en 1950. En 1956, la production espagnole représente 22,6 % des œuvres projetées sur les écrans de la capitale provinciale. La présence massive de films étrangers a d'inévitables répercussions sur la période de diffusion de ces œuvres, qui doivent tout d'abord être examinées par les services de censure et être doublées, en vertu de la loi de 1941 imposant la diffusion d'œuvres uniquement en castillan. Cela explique ainsi en partie l'écart conséquent qui peut parfois exister entre l'année de production et la période de projection des films diffusés dans la province.

⁸⁴⁶ La nationalité des films identifiés dans la programmation de la province de Cuenca a été déterminée grâce aux informations de la base de données cinématographique de la *Filmoteca Española* et de l'*Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales*, accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPelículas>

La majorité des œuvres étrangères sont nord-américaines. En effet, les films hollywoodiens représentent respectivement 59,6 %, 64 % et 51,5 % de l'ensemble des films projetés en 1946, 1950 et 1956. Les spectateurs espagnols nourrissent un lien intime avec le cinéma produit outre-Atlantique depuis plusieurs décennies déjà. L'industrie hollywoodienne a pénétré le marché espagnol après la Première Guerre mondiale et a renforcé son implantation sur le territoire espagnol au sortir de la Seconde Guerre mondiale, lorsque les distributeurs américains ont inondé le marché cinématographique européen. L'Espagne ne fait pas figure d'exception et fait des États-Unis son principal fournisseur (Tableau 21).

Année	Films américains	Films d'autres nationalités	Total	Part de films américains (%)
1945	192	98	290	66,2
1946	149	104	253	58,9
1947	98	95	193	50,8
1948	58	54	112	51,8
1949	69	77	146	47,3
1950	74	71	145	51,0
1951	58	120	178	32,6
1952	113	149	262	43,1
1953	107	120	227	47,1
1954	154	120	274	56,2
1955	117	148	265	44,2
1956	66	181	247	26,7
1957	43	203	246	17,5
1958	66	100	166	39,8
1959	64	98	162	39,5
1960	88	97	185	47,6

Tableau 21 : Proportion de long-métrages américains au sein des importations cinématographiques espagnoles (1946-1960)⁸⁴⁷

Cette hégémonie historique du cinéma américain sur les écrans espagnols entre 1939 et 1960 a longtemps été attribuée par l'historiographie aux volontés impérialistes des États-Unis ainsi qu'à leur stratégie d'expansion sur les marchés cinématographiques espagnols. Or, comme l'a démontré Pablo León Aguinaga⁸⁴⁸, le régime de Franco a montré une surprenante capacité de résilience aux pressions de l'industrie américaine, notamment grâce à son isolement des circuits et des organisations de coopération internationale créés sous la houlette

⁸⁴⁷ Résultats obtenus à partir du travail de LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009

⁸⁴⁸ LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009

de la puissance américaine à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le cinéma espagnol a plutôt été victime de son propre système protectionniste, générant un système perverti d'attribution de licences d'importation qui a profondément retardé son développement artistique et technique. Il semblerait, selon l'historien, que le cinéma national n'ait jamais constitué une véritable priorité pour le régime de Franco, ni pour les producteurs, les distributeurs et les exploitants espagnols.

Selon Pablo León Aguinaga, s'il faut désigner les véritables « responsables » de la position hégémonique du cinéma américain sur les écrans espagnols, c'est vers les publics qu'il faut se tourner⁸⁴⁹. Longtemps considérés comme les victimes inconscientes de l'impérialisme américain, les spectateurs espagnols apparaissent en réalité comme des acteurs de premier plan de la prééminence des productions américaines dans les salles obscures espagnoles. Ainsi, durant la *posguerra*, alors que le régime tente de s'approvisionner préférentiellement auprès de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne, le cinéma hollywoodien demeure sur les écrans grâce à la demande du public⁸⁵⁰. Les Espagnols, fidèles aux produits qui les avaient fascinés quelques décennies auparavant, optèrent même pour les vieux films américains plutôt que pour les films allemands et italiens diffusés dans les salles. José Cabeza Rodríguez avait déjà réalisé le même constat avec son étude sur la fréquentation des cinémas dans le Madrid de la Guerre civile. Malgré les efforts fournis par le parti communiste espagnol pour s'emparer du cinéma comme d'un outil de diffusion idéologique en projetant massivement des films soviétiques, les publics madrilènes semblent préférer les films d'évasion proposés par le cinéma hollywoodien que les œuvres russes⁸⁵¹. Il en va de même dans les années cinquante. Malgré les deux boycotts américains en 1951-1952 puis en 1955-1958, durant lesquels les principaux distributeurs cessent de distribuer des films en Espagne, Pablo León Aguinaga constate que les gérants cinématographiques se replient alors sur la projection d'anciens films hollywoodiens encore en circulation plutôt que des films d'autres nationalités, jugés peu attractifs d'un point de vue commercial⁸⁵². A Cuenca, chacune

⁸⁴⁹ “Si hay que buscar verdaderos responsables de la posición hegemónica que ejerció el cine norteamericano en las pantallas españolas entre 1939 y 1960, mejor hacerlo entre los millones de fieles espectadores españoles”, dans LEÓN AGUINAGA Pablo, *Op. Cit.*, 2009, p. 472

⁸⁵⁰ LEÓN AGUINAGA Pablo, *Op. Cit.*, 2009, p. 474

⁸⁵¹ Voir également son travail de thèse : SANDEOGRACIAS CABEZA José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004

⁸⁵² LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 479

des deux principales salles de cinéma montrent ainsi leur préférence pour leurs maisons de distributions américaines. Le *Cine España* a ainsi tendance à projeter les grands succès de la Universal. Le *Cine Alegría* quant à lui montre une certaine inclination envers les films d'aventure distribués et produits par la Fox, et les films noirs de la Warner⁸⁵³. Ainsi, même si on constate une diminution du nombre de films américains au sein de la programmation des cinémas de Cuenca en 1956, le cinéma hollywoodien continue malgré tout à dominer les écrans de la capitale provinciale, y compris durant le second boycott américain (Volume 2, Figure 25, p. 833).

Entre 1946 et 1956, d'autres nationalités se partagent, dans une moindre mesure, la primeur de la programmation cinématographique de la province. La production étrangère devient ainsi une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics espagnols. Dans la capitale, les films provenant d'Amérique Latine sont principalement mexicains⁸⁵⁴. Parmi, la production européenne, trois cinématographies se distinguent sur les écrans de la capitale : le cinéma britannique⁸⁵⁵, italien⁸⁵⁶ et français⁸⁵⁷. Il existe donc une certaine variété internationale dans la programmation de la province. Le cinéma national, s'il ne peut concurrencer l'écrasante domination des productions hollywoodiennes, occupe néanmoins la seconde place au sein de la programmation cinématographique, toutes périodes confondues (Volume 2, Figure 25 et 26, p. 833).

Cette présence non négligeable d'œuvres espagnoles s'explique en partie par les mesures de protection établies par le régime, notamment à propos des quotas de distribution. Dès 1944, les propriétaires de cinémas sont contraints de projeter une semaine de films espagnols contre cinq semaines de productions étrangères⁸⁵⁸. À partir de 1953,⁸⁵⁹ les gérants de cinémas doivent projeter un film national pour six films étrangers, et en priorité durant les jours fériés qui réunissent un plus grand nombre de spectateurs. À partir de 1958, lorsque le volume de la production cinématographique espagnole augmente sensiblement, le quota de

⁸⁵³ ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 134-135

⁸⁵⁴ En 1946, 1950 et 1956 ils représentent respectivement 4,7 %, 3,5 % et 6 % de la programmation de la capitale provinciale. Les films argentins, quant à eux, ne représentent respectivement que 1,8 %, 3,1 % et 1 % de la programmation.

⁸⁵⁵ En 1946, 1950 et 1956 les films britanniques représentent respectivement 3,3 %, 4,6 % et 5,7 % de la programmation de la capitale.

⁸⁵⁶ En 1946, 1950 et 1956 les films italiens représentent respectivement 2,9 %, 3,3 % et 6 % de la programmation de la capitale.

⁸⁵⁷ En 1946, 1950 et 1956 les films français représentent respectivement 1,8 %, 2,6 % et 3 % de la programmation de la capitale.

⁸⁵⁸ B.O.E., n°289, le 11 octobre 1944, p. 7759

⁸⁵⁹ B.O.E., "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953", n°253, le 10 septembre 1953, p. 5450

distribution passe d'un film espagnol pour cinq films étrangers⁸⁶⁰. L'objectif est ainsi de conserver un certain espace de visibilité aux œuvres nationales, noyées sous la masse et le succès des productions hollywoodiennes.

La culture cinématographique des spectateurs de la province de Cuenca est ainsi largement influencée par la production hollywoodienne, qui se trouve au cœur de leur consommation filmique. Comme a pu le voir dans un chapitre précédent (chapitre 5), à la lecture de nombreux rapports provinciaux, le cinéma *made in Hollywood* constitue le référentiel qualitatif des spectateurs, le modèle cinématographique qu'ils opposent au cinéma produit sous le franquisme. Le cinéma national souffre régulièrement de la comparaison avec les cinématographies étrangères. Les différentes tentatives du régime destinées à imposer les productions nationales dans l'environnement cinématographique provincial se sont souvent révélées inefficaces. Les quotas de distribution ont même eu des effets préjudiciables, car certains publics ont pu deviner le caractère obligatoire d'une partie des diffusions. Dans les rapports, des spectateurs ont clairement identifié le fait que certains films espagnols n'ont été projetés que pour respecter la législation en vigueur⁸⁶¹. Cela a pour conséquence de renforcer le sentiment de défiance à l'encontre du cinéma national, dissuadant certaines catégories de public de se rendre aux séances projetant des films nationaux. Cela pose donc le problème de l'attractivité du cinéma national au sein de l'environnement cinématographique et des éléments composant le hors-champ filmique des publics provinciaux.

II- Pratiques publicitaires et promotionnelles : l'influence du hors-champ filmique sur la réception du cinéma national

Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. En raison de la nature industrielle – et donc commerciale – du cinéma, les films sont en effet indissociables d'une activité promotionnelle. Les discours publicitaires, loin de constituer de simples ajouts, forment un ensemble de « paratextes » qui peuvent avoir une influence décisive sur les modes réceptifs. Ils aménagent l'accès aux œuvres et génèrent diverses significations à propos de l'objet qu'ils évoquent et veulent

⁸⁶⁰ B.O.E., "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de febrero de 1958", n°47, le 24 février 1958, p. 324

⁸⁶¹ Cf chapitre 5

vendre. Ces « paratextes⁸⁶² » constituent ainsi autant de filtres que les spectateurs doivent traverser avant d'accéder au film qu'ils sont venus voir. Du titre aux sous-titres d'une œuvre, du nom de son auteur aux indications génériques qui la caractérisent, en passant par l'ensemble des supports publicitaires qui accompagne sa circulation, le paratexte d'une œuvre se compose d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours. Dès 1976, Stephen Heath appelle à l'analyse du film « qui doit exister avant le film⁸⁶³ ». Pour lui, appréhender la réception d'une œuvre passe par l'étude de l'imaginaire construit autour d'un film avant sa projection et l'analyse des interactions qu'il a créé avec les publics avant même qu'ils ne pénètrent dans la salle.

Néanmoins, les études sur la réception cinématographique intégrant progressivement les paratextes promotionnels à leurs analyses demeurent rares. Dans les années 1990, les chercheuses Barbara Klinger et Janet Staiger⁸⁶⁴ appellent de nouveau la communauté scientifique à étudier ces discours produits autour du film. À travers cette approche, Klinger projette ainsi de faire une « histoire totalisante du cinéma⁸⁶⁵ », impliquant un vaste « système d'interconnexions » entre le film et ce qui entoure sa diffusion : « la censure, les pratiques des exploitants, la publicité de stars, les critiques de films, et l'idéologie dominante ou les idéologies alternatives d'une société à un moment donné⁸⁶⁶ ». Au début des années 2000, Charles Acland revendique la création d'un domaine d'étude à part entière. Pour lui :

« le cinéma n'a jamais été (seulement) un film. (...) Alors que les "études sur l'écran" existent en tant que discipline englobant à la fois les études cinématographiques et télévisuelles, nous avons besoin d'une "étude hors-champ" pour donner un sens à la richesse des autres entités qui saturent les médias, et qui construisent le cinéma et la télévision⁸⁶⁷ »

Les jalons des *off-screen studies* – l'étude du hors-champ filmique – sont alors posés. Même si cette jeune discipline est encore débutante, elle connaît un relatif essor depuis les années 2010, avec un regain d'intérêt notamment pour l'étude des pratiques et des discours

⁸⁶² Le terme de « paratexte » est d'abord formulé au sein des études littéraires par Gérard Genette dans les années quatre-vingt. En s'intéressant à la transtextualité – c'est-à-dire à ce qui met un texte en relation avec d'autres textes – son regard se déplace peu à peu du texte vers le hors-texte, de l'œuvre vers la non-œuvre. Dans son essai *Seuils*, il s'intéresse ainsi à cette « zone indécise entre le dedans et le dehors » d'une œuvre, à l'ensemble des pratiques et des discours qui entourent un texte afin de l'annoncer et de le mettre en valeur. Selon lui, ces éléments visent à « rendre présent [le texte], pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation ». Cf GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992 et GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987

⁸⁶³ HEATH Stephen, « Screen Images, Film Memory », *Edinburgh Magazine*, n°1, 1976, p. 33-42

⁸⁶⁴ STAIGER Janet, *Interpreting Films : Studies in the historical reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992

⁸⁶⁵ KLINGER Barbara, « Film History Terminable and Interminable : Recovering the Past in Reception Studies », *Screen*, vol. 38, n°2, 1997, p. 111

⁸⁶⁶ KLINGER Barbara, *Op. Cit.*, 1997, p. 108

⁸⁶⁷ ACLAND Charles, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 46

promotionnels durant le cinéma classique hollywoodien⁸⁶⁸. Ce travail de thèse s'inscrit dans la continuité de ces approches héritées des études sur la réception littéraire et cinématographique, en considérant que les films ne se présentent jamais comme un texte nu, mais qu'ils sont entourés d'un ensemble de dispositifs qui accompagnent leur circulation. Cette paratextualité impose ainsi une certaine grille de lecture aux destinataires des œuvres, une sorte de « modalité du regard spectatorial⁸⁶⁹ » qui encourage des formes d'interprétation conformes aux desseins de leurs producteurs.

Cette étude entend donc déplacer son regard des seuls écrans pour découvrir l'environnement du hors-champ filmique qui structurent l'expérience réceptive des publics du premier franquisme. Il s'agira de s'intéresser aux mécanismes publicitaires déployés par les salles provinciales et les principaux distributeurs de la période. Les rapports provinciaux sont nombreux à évoquer les effets des campagnes publicitaires sur les publics, et permettent ainsi de saisir une partie des modes réceptifs que l'appareil promotionnel a pu susciter. Les informations contenues dans ces documents seront aussi croisées avec les différents supports publicitaires entrant directement en interaction avec les publics avant qu'ils ne voient les films : affiches de cinéma, programmes de poche, critiques de presse, bandes-annonces, publicité de certaines vedettes, etc.

2.1 – Les mécanismes de promotion cinématographique dans les provinces espagnoles

Afin de faire la publicité des œuvres qui seront diffusées dans leurs salles, les exploitants usent d'un ensemble de procédés pour attirer les publics espagnols. Ces discours promotionnels circulent au sein de l'espace public à travers divers canaux de diffusion.

2.1.1 – Affiches cinématographiques

L'élément parafilmique par excellence qui entoure la diffusion d'un film est l'affiche de cinéma, qui précède et accompagne la sortie de toute œuvre. Elle vise à fournir une

⁸⁶⁸ GRAY Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, NYU Press, 2010 ; POMERANCE Murray, *The Eyes Have It : Cinema and the Reality Effect*, New York, Rutgers, 2013 ; LYCZBA Fabrice, « Fictions incarnées : pratiques publicitaires du Ballyhoo et regard spectatorial dans le cinéma muet hollywoodien », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 72, 2014, p. 37-63

⁸⁶⁹ Ce terme est emprunté à Murrey Pomerance qui l'utilise dans son ouvrage sur l'effet de réalité dans le cinéma hollywoodien, qu'il a nommé « *a mode of regard* ». Il démontre que les paratextes promotionnels du cinéma américain des années 1920 tentent d'imposer aux spectateurs un rapport réaliste avec les fictions hollywoodiennes, dans le but de guider leur interprétation des œuvres. Cf POMERANCE Murray, *The Eyes Have It : Cinema and the Reality Effect*, New York, Rutgers, 2013

illustration commode des films dont elle fait la publicité. Par leurs choix, les affichistes et les maisons de distribution mettent ainsi l'accent sur des caractéristiques précises du film. Les mentions écrites qui y figurent permettent immédiatement aux publics d'identifier une oeuvre. L'ensemble des éléments qui la constitue vise à « signifier » le film de façon synthétique et explicite. Il faut ajouter à cela que, dans les années quarante et cinquante, bien que les films soient en noir et blanc, les affiches à l'inverse se distinguent par une profusion de couleurs chatoyantes afin d'attirer l'œil des badauds qui se promènent dans la rue. François Albera rappelle que, « en tant que support publicitaire, l'affiche est non seulement destinée à informer, mais à mobiliser le chaland, le frapper⁸⁷⁰ ». Depuis la fin du XIX^e siècle, l'affiche publicitaire a investi le mobilier urbain, créant de nouveaux espaces de contemplation au sein des villes. La ville s'est ainsi convertie en un espace traversé par une multitude de messages et « d'échos visuels⁸⁷¹ », qui cherchent à retenir l'attention des passants. Massivement diffusées sur les devantures des cinémas, les affiches cinématographiques vont, elles aussi, gagner le reste de l'espace public. À Teruel, l'ancien projectionniste du *Cine Victoria* se souvient ainsi que « les gens regardaient les affiches surtout sur la place du Torico⁸⁷² ». Les affiches sont collées dans des espaces stratégiques, dans de grands lieux de passage, afin de toucher un plus grand nombre d'individus. Elles font alors partie intégrante du paysage visuel des citadins. Dans les petites agglomérations, les affiches de cinéma constituent un élément d'autant plus important, car il s'agit des supports promotionnels qui parviennent le plus régulièrement jusqu'à elles, au gré des variations de la programmation cinématographique.

La constitution des affiches de cinéma répond à des conventions précises. En effet, dès les années 1920, les dessinateurs d'affiches de cinéma espagnols rappellent à quel point leur liberté créative est limitée en comparaison d'autres milieux publicitaires. Extrêmement normées, elles se limitent généralement à la reproduction d'une ou plusieurs scènes d'un film et/ou la représentation des personnages principaux de l'œuvre. En 1928, une enquête auprès de dessinateurs publiée dans la revue *Popular Film* rapporte les plaintes de certains auteurs qui affirment ne pas disposer d'une réelle liberté artistique en raison des exigences imposées par les maisons de distribution⁸⁷³. Dans leurs études sur les affiches cinématographiques de la *posguerra* jusqu'à la fin des années soixante-dix, Tamara Bueno Doral et Noelia García

⁸⁷⁰ ALBERA François, « Affiches de cinéma » dans *1895*, n° 81, 2017, p. 136

⁸⁷¹ TRANCHE Rafael R., « El cartel de cine en el engranaje del " star system " », dans *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 18, 1994, p. 135-143

⁸⁷² GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador: panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92, témoignage de Raimundo Cagical, chef opérateur du *Cine Victoria* de Teruel entre 1940 et 1971

⁸⁷³ Enquête publiée dans *Popular Film*, n°82, 1928 et citée dans Baena Palma, Francisco « *Creadores y entorno* », dans *Cine de Papel. El cartel de cine en España*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996

Castillo établissent les normes qui régissent la composition des affiches espagnoles. Elles se caractérisent par l'utilisation d'une palette de couleurs fortes, par la prédominance des personnages principaux du film et par l'utilisation conjointe d'une petite scène d'action illustrant la thématique du film. La source d'inspiration et l'unique référent visuel des affichistes doivent être le film, auquel ils sont contraints de faire référence de façon concrète et explicite. Ce support laisse peu de place aux innovations artistiques ou symboliques. Les techniques employées par les auteurs sont étroitement liées au domaine cinématographique, avec l'utilisation intensive de gros plans sur les acteurs ou encore la superposition de divers éléments qui renvoie à la technique du montage. En d'autres termes, les affiches de cinéma espagnoles empruntent aux mêmes techniques que les affiches hollywoodiennes. La domination du cinéma et des distributeurs américains sur le marché espagnol induit une inévitable standardisation des pratiques promotionnelles. Il faut en effet rappeler que les spectateurs espagnols sont majoritairement confrontés aux affiches de films hollywoodiens, puisque ces derniers dominent la programmation cinématographique provinciale. La culture visuelle des publics est ainsi nourrie des représentations du cinéma hollywoodien dont les affiches se font les premiers relais.

Cependant, à l'instar des productions étrangères soumises au contrôle censorial franquiste, le matériel publicitaire diffusé en Espagne peut différer de sa forme originelle. Il n'existe pas d'organismes spécifiques s'employant à censurer les supports promotionnels des films. Cette responsabilité incombe aux délégations provinciales d'Éducation Populaire qui disposent du droit d'interdire la circulation d'éléments publicitaires entrant en opposition avec le système de valeur franquiste dans leur province. Ainsi, de nombreux distributeurs prennent les devants et décident de modifier certains éléments visuels de leurs affiches. Ils entendent prévenir d'éventuels conflits avec les autorités franquistes qui menaceraient l'efficacité de leurs campagnes publicitaires. Les historiens ont été nombreux à relever les transformations que les affiches d'outre-Atlantique subissaient lorsqu'elles arrivaient sur le sol espagnol. À titre d'exemple, on peut évoquer l'affiche du film *Affair in Trinidad* de Victor Sherman (1952) (Figure 21). Le film noir centre son intrigue autour de la mort du mari de Chris, une belle chanteuse qui sera présumée coupable. Il sort pour la première fois en Espagne en 1953. Le rôle principal est attribué à Rita Hayworth, célèbre *sex symbol* des années quarante. Elle a déjà marqué les mémoires des publics espagnols avec le film *Gilda* (1946), notamment dans une célèbre scène où l'actrice débute un séduisant strip-tease sur la chanson *Put the Blame on Mame* – dans laquelle elle se contente de retirer ses longs gants noirs, mettant ainsi ses bras à nus. La scène, chargée d'érotisme et de sensualité, tolérée par les services de censure

franquiste, provoque un véritable tôle en Espagne franquiste. Un groupe d'évêques dénonce son immoralité et enjoint les fidèles à boycotter le film. Leur campagne de dénigrement est cependant contre-productive car les Espagnols se précipitent dans les salles pour voir le film qui fait l'objet d'une telle fureur. Dans l'un de ses rapports, l'ambassadeur américain révèle que le film constitue un véritable succès commercial en Espagne et que la vente de longs gants noirs semblables à ceux portés par l'actrice a explosé⁸⁷⁴. Le responsable de la compagnie de distribution de *Gilda* estime qu'à partir de ce moment, n'importe quel film interprété par Rita Hayworth constitue un succès du box-office en Espagne. Quelques années plus tard, sur l'affiche du film *A foreign affair*, les publicistes jouent de ce scandale passé en faisant directement allusion au film de Charles Victor. Un slogan rappelle le film grâce auquel la vedette s'est imposée dans l'imaginaire des spectateurs : « Le célèbre couple de *Gilda* », faisant ainsi référence au duo Rita Hayworth/Glenn Ford.



Figure 21 : Affiches du film *Affair in Trinidad* : version américaine de 1952 (à gauche) et espagnole en 1953 (à droite)

La version originale de l'affiche mise toute sa promotion sur l'actrice mythique, qui occupe la presque totalité du cadre. La jeune femme est présentée dans une robe de soirée d'un rouge vif qui se détache nettement du fond blanc. Le vêtement, moulant et décolleté, met en avant sa silhouette plantureuse. La version espagnole est quasiment similaire, à un détail

⁸⁷⁴ LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 279

près : si l'actrice est présentée dans la même position, sa tenue a été largement transformée afin de convenir aux exigences de la morale franquiste. La robe rouge sulfureuse de l'actrice est devenue austère et couvre le décolleté plongeant ainsi que les épaules originellement dénudées de la jeune femme. Par ce stratagème, les distributeurs ont ainsi voulu contrer la sensualité de l'affiche originale, en réhabilitant la femme dans son archétype franquiste : le corps féminin doit être spirituel et dépourvu de toute fonction sexuelle, proche de la Vierge Marie. Son exact contraire est le corps érotique et sexuel des « vamps »⁸⁷⁵ mis en scène par le cinéma étranger, femmes fatales dont le regard, les lèvres maquillées éveillent, selon les censeurs, le désir et la passion. Consciente de l'hostilité de l'administration franquiste à l'encontre de ces contre-modèles féminins, la maison de distribution Mercurio Films remédie donc de façon radicale au problème de la sensualité de l'affiche en cachant le corps de l'actrice.

Cette affiche illustre également parfaitement la prédominance des vedettes dans les supports promotionnels durant le premier franquisme, aussi bien chez les distributeurs étrangers qu'espagnols. En effet, à partir des années trente, les affiches cinématographiques espagnoles se font les promoteurs privilégiés du *star-system* national développé notamment par CIFESA, maison de distribution à partir de 1932 et maison de production dès 1934. Vivement colorées, les affiches se mettent au service de la vedette des films qu'elles promeuvent, en présentant son portrait ou en utilisant des photomontages simples. La vedette, qui exerce une véritable fascination chez les publics, se trouve ainsi au centre de l'appareil promotionnel, et son visage domine les éléments textuels de l'affiche. Ce phénomène est encore plus manifeste au sein des programmes de poche distribués dans la rue.

2.1.2 – Les programmes de poche : les supports privilégiés du *star-system*

Selon García Fernández y Urrero Peña, le programme de poche naît avec une double intention : celui d'informer sur la programmation d'une salle et d'attirer l'attention des spectateurs à travers un texte pertinent et des images attractives⁸⁷⁶. Pour les distributeurs qui les éditent, chaque spectateur ou spectatrice potentielle doit pouvoir disposer d'un prospectus faisant la promotion du film diffusé dans le cinéma le plus proche de chez eux. Les rapports provinciaux mentionnent quelques fois l'influence de ces affiches miniatures sur la

⁸⁷⁵ De l'anglais « vamp » (« séductrice »), abréviation de vampire ; l'image est celle d'une femme qui cause la perte de ceux qu'elle chasse et séduit, à la manière d'un vampire.

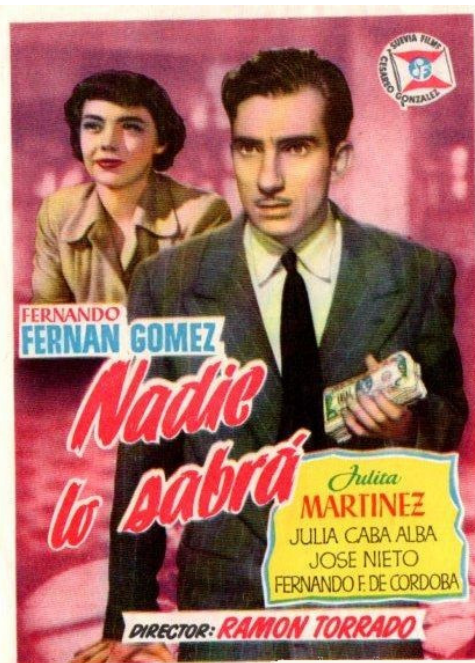
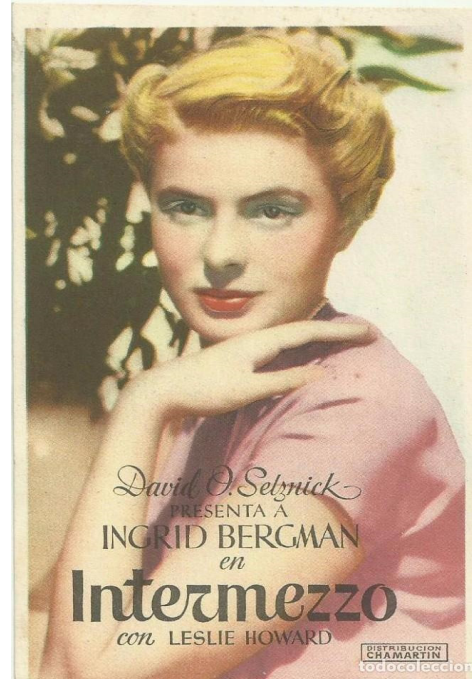
⁸⁷⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ Y URRERO PEÑA, *La cultura de la imagen*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, p. 134

fréquentation des salles. Lors de la projection de *Drama Nuevo* de Juan de Orduña (1946), le délégué de Salamanque explique ainsi que le public « attendait ce film avec un intérêt véritable en raison de sa notoriété ainsi que de la publicité dans les journaux et les tracts qui en avaient été faits⁸⁷⁷ ». À partir des années quarante, le tirage de ces affiches miniatures augmente de façon considérable et leur forme tend à se standardiser : ils avoisinent une taille similaire (généralement 9x14 cm) et peuvent être présentés sous la forme simple d'une affichette, ou bien sous une forme plus élaborée, en diptyque ou triptyque notamment. Les exploitants doivent les commander auprès des distributeurs, puis contacter des imprimeurs locaux pour réaliser le verso du programme afin de fournir les indications nécessaires aux spectateurs : le nom du cinéma qui diffuse le film et les séances auxquelles il est programmé. Certains programmes mentionnent également quelques phrases publicitaires, proposées par les distributeurs ou parfois par les gérants cinématographiques eux-mêmes, qui décident de personnaliser leurs annonces⁸⁷⁸.

Comme pour les affiches, le visage des vedettes du *star-system* international ou espagnol domine l'espace de ces supports (Figure 22, p. 371). Leur reproduction est réalisée à partir de photographies qui sont colorées et retouchées afin de magnifier la physionomie des acteurs. Les distributeurs jouent ainsi de la fascination que les vedettes de cinéma exercent sur les publics. Cette attention portée aux artistes est à mettre en lien avec le système de vedettariat qui se développe en Europe à partir des années 1910-1920, imitant le *star-system* hollywoodien. Cette technique de promotion naît en effet aux États-Unis et désigne un système de production et de diffusion cinématographiques qui repose essentiellement sur la notoriété des vedettes. Cette stratégie est adoptée un peu plus tardivement par les maisons de production espagnoles, à partir des années 1930, lors de l'arrivée du parlant. Le *star-system* fonctionne avec le soutien inconditionnel des *mass media* et des *fan magazines*, ces revues dédiées exclusivement à la divulgation de la vie des stars. Ces publications ont recours aux

⁸⁷⁷ “El público ha aceptado por entero esta película que esperaba con verdadero interés por la fama que hasta a él había llegado, como también por la propaganda en periódicos y octavillas que de la misma se había hecho”, AGA, Cultura, (3) 121.002 33/04677, “Drama nuevo”, rapport de la délégation de Salamanca, le 3 janvier 1947

⁸⁷⁸ ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 133



Exemples de programmes de poches simples sous forme d'affichette distribués dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960. Cet échantillon témoigne de l'omniprésence des vedettes principales du film sur ce type de supports promotionnels. Dans certains cas, le titre du film est même moins visible que le nom de l'acteur ou de l'actrice (c'est le cas pour le programme de *Una mujer cualquiera* par exemple).

Figure 22 : Programmes de poche simples diffusés dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960

artistes les plus populaires afin de vendre un maximum d'exemplaires. Dans les années quarante, Carmen Rodríguez⁸⁷⁹ démontre ainsi que la fascination des spectateurs et cinéphiles ordinaires pour le cinéma repose essentiellement sur leur admiration pour les acteurs et les actrices.

Le *star-system* hollywoodien repose également sur des films *vehicles*, conçus avant tout pour mettre en valeur leur interprète principal, qui constitue la locomotive du film. C'est la vedette qui va porter le film et attirer les spectateurs dans les salles. Omniprésentes à l'écran à travers l'usage intensif de gros plans et d'apparition spectaculaires, les stars concentrent le regard de tous les autres protagonistes. Paul Warren identifie l'utilisation récurrente de la pratique du *reaction shot* dans les films *vehicles*. Cette technique fait référence au regard de réaction des personnages d'un film, qui détermine et oriente tous les autres regards – celui du réalisateur et des publics sur l'écran – et déclenche le processus fictionnel. Ce procédé vise à déplacer le regard du spectateur du champ vers le hors-champ : le hors-champ constitue dès lors le lieu où se déploie le regard des protagonistes, et par extension, le regard spectatorial. Or, selon Warren, ce sont bien les multiples regards des protagonistes et des spectateurs balayant la star qui rendent possible sa vedettarisation⁸⁸⁰. Le matériel publicitaire se fait ainsi le relais de ce regard perpétuellement porté sur la vedette et renforce son image publique ainsi que la fascination qu'elle exerce sur les spectateurs.

Le *star-system* espagnol fonctionne de la même façon que le modèle hollywoodien, et les rapports provinciaux associent régulièrement l'attractivité du cinéma national à la présence de certaines vedettes nationales. À Cáceres, le délégué estime ainsi que « le nom des artistes qui ont pris part [à *Audiencia Pública*], déjà consacrés comme acteurs de premier plan de la cinématographie nationale, ont attiré beaucoup de public⁸⁸¹ ». Il fait ainsi référence à l'actrice Paola Barbara et au jeune premier Alfredo Mayo, vedettes en vue du milieu des années quarante, que le réalisateur Florián Rey a décidé de mettre à l'affiche de son film. Certains rapports mentionnent parfois le fait que des publics se sont rendus au cinéma uniquement pour voir leur acteur ou actrice préférée : le délégué de Badajoz explique que le public de sa ville s'est massé aux portes du cinéma diffusant *El sistema Pelegrin* d'Ignacio F. Iquino

⁸⁷⁹ RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 173-176

⁸⁸⁰ WARREN Paul, *Le secret du star system américain. Le dressage de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 17

⁸⁸¹ "Las referencias favorables que de ella se habían hecho por todos los medios de publicidad y los nombres de los artistas que tomaban parte en la misma, ya consagrados como primeros planos en el arte cinematográfico español, llevaron mucho público, saliendo todo él sumamente complacido", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004682, "Audiencia pública", rapport de la délégation de Cáceres, le 14 février 1947

(1952) spécialement « pour voir le personnage incarné par Fernando Fernan-Gómez⁸⁸² » ; à Castellón, lors de la sortie *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947), le rapporteur reconnaît que « la majorité des assistants, plus que le fait de voir le film, ont été attirés par le prestige, en tant que chanteuse, de la protagoniste⁸⁸³ », Juanita Reina.

Le pouvoir de fascination qu'exercent les stars sur les publics espagnols est pleinement exploité dans le discours promotionnel des maisons de distribution. Les programmes de poches qui exposent les vedettes sous leur meilleur jour font ainsi l'objet d'une véritable passion collectionneuse. En effet, comme le rappelle James F. Willis García Talavera, il est habituel de posséder d'une petite collection de programmes de poche durant la *posguerra*⁸⁸⁴. Sans déboursier un centime, il est alors possible de disposer des reproductions de tous les grands mythes cinématographiques du moment. Les programmes de poches arrivent directement dans les mains des passants lorsqu'ils sont distribués dans la rue ou les collectionneurs amateurs peuvent tout simplement se rendre aux guichets de cinéma pour les obtenir gratuitement. Cette passion collectionneuse constitue l'un des multiples traits que prend la cinéphilie ordinaire, alimentée par les *fan magazines* de la période. Corollaire aux films, les programmes de poches peuvent être vus comme un moyen de prolonger « l'art de rêver éveillé⁸⁸⁵ » que constitue le fait d'aller au cinéma, en particulier lors d'une période offrant peu d'occasions de s'évader d'un quotidien difficile. Certains exploitants cinématographiques ayant pleinement saisi le potentiel des programmes de poche, n'hésitent pas à les utiliser pour faire la publicité d'autres produits que leurs films. À Cuenca, le gérant du cinéma Alegría, également propriétaire d'une entreprise de mécanique, profite de l'espace offert par ses programmes de poche pour annoncer les articles vendus dans sa seconde entreprise. Ainsi, motos, vélos, tracteurs et autres promotion sur les moteurs côtoient les plus grandes stars de cinéma de la période. Il profite ainsi doublement de l'attractivité des constellations du grand écran, en misant sur leurs pouvoirs de rayonnement pour convaincre les passants de se rendre au cinéma et à sa boutique (Figure 23).

⁸⁸² “El público acudió gustoso al estreno de esta película, por ver al protagonista Fernan Gómez que tiene gran aceptación como actor, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004726, “El Sistema Pelegrín”, rapport de la délégation de Badajoz, le 10 avril 1953

⁸⁸³ “teniendo que reconocerse que la mayoría de asistentes, más que a presenciar una película, acudieron llevados por el prestigio, como cancionista, de la protagonista”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004683, “La Lola se va a los puertos”, rapport de la délégation de Castellon, le 13 novembre 1947

⁸⁸⁴ GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 47, 2002

⁸⁸⁵ GUBERN Román, extrait d'une interview réalisée par James García Talavera lors de l'université d'été de Adeje le 19 juillet 1998, cité dans GARCIA-TALAVERA James F. Willis, *Op. Cit.*, 2002



On peut voir l'annonce de la sortie des films dans la partie supérieure de chacun des deux programmes. Dans leur partie inférieure, on trouve des annonces pour du matériel mécanique vendu dans la seconde entreprise de l'exploitant de Cuenca : l'une fait la promotion des moteurs « Perkins » (elle occupe d'ailleurs la moitié du programme) et l'autre celle de deux roues de la marque « Lambretta ». L'exploitant a recours à une pratique promotionnelle courante à cette époque, qui consiste à instrumentaliser le pouvoir de fascination et d'attraction du cinéma pour toucher un large secteur de public et de clients.

Figure 23 : Verso de deux programmes de poche imprimés par le *Cine Alegría* de Cuenca au cours des années cinquante

La variété des programmes de poches offre une infinité de thématiques pour les collectionneurs. Malgré la standardisation grandissante de ses supports, certains distributeurs tentent d'innover dans leurs formes afin de marquer l'esprit des spectateurs. Les grandes maisons de production américaines telles que la MGM, Fox ou encore Universal tente d'imprimer à leur programme de poche un style propre permettant aux publics de les différencier de la profusion de programmes qui leur sont distribués. D'autres distributeurs misent également sur des présentations originales qui sont en lien direct avec le film et son imaginaire, et tentent de susciter l'attention des publics à travers des formes qui sortent de l'ordinaire (Figure 24).



Exemples de programme de poche d'un film espagnol *Brigada criminal* d'Ignacio F. Iquino (1950) et de deux films hollywoodiens : un western de John Ford, *Stagecoach* (1939) ainsi que le célèbre *The adventures of Robin Hood* de Michael Kurtis sorti en technicolor en 1938. Ces programmes de poches se distinguent de la forme standardisée des années quarante et cinquante, en arborant des formes originales qui innovent par rapport aux simples affichettes distribuées dans la rue. Ces supports constituent ainsi des pièces de choix pour les collectionneurs amateurs.

Figure 24 : Programmes de poches au format original distribués dans les rues de Cuenca au cours des années quarante et cinquante

Ainsi, le matériel publicitaire diffusé de façon massive dans les provinces façonne la culture cinématographique des spectateurs. Les affiches et les programmes de poches envahissent l'espace urbain des provinces espagnoles, de sorte que de nombreux passants, même ceux qui ne fréquentent pas les cinémas, se trouvent plongés au cœur de cet environnement visuel. Une part non négligeable des individus s'approprient cette culture, en collectionnant les images et les représentations déversées par la fabrique à rêve. Les stars, omniprésentes dans l'environnement urbain et dans les productions culturelles accompagnant

le loisir cinématographique, occupent une place de choix dans l’imaginaire spectatorielle. Elles construisent le rapport au réel de nombreux spectateurs qui s’identifient à ces demi-dieux du grand écran. Les discours promotionnels transmis à travers ce que les historiens espagnols ont nommé le « cinéma de papier » - affiches, prospectus et programme de poche – alimentent donc intensivement l’imaginaire des publics et aménagent des modes d’interprétation spécifiques.

2.1.3 – Le rôle déterminant des exploitants cinématographiques

La portée de ces campagnes publicitaires dépend largement d’acteurs locaux : les gérants cinématographiques. Le gérant du cinéma Alegría de Cuenca n’est pas le seul à avoir compris l’importance des campagnes promotionnelles pour son activité. De nombreux exemples émanant d’autres aires géographiques corroborent cette réalité. Le rapporteur de Palma explique ainsi que le succès du film *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949) est « dû en grande partie à l’efficacité et au travail de promotion développé par les exploitants du cinéma où le film a été projeté⁸⁸⁶ ». Après avoir commandé auprès des distributeurs affiches et programmes de poche, les exploitants doivent en effet orchestrer l’ensemble des campagnes publicitaires. Ils doivent tout d’abord personnaliser les supports promotionnels qui leur sont fournis, afin d’être pleinement efficaces. La majeure partie des exploitants commencent par faire imprimer sur les programmes qu’ils ont reçus les indications nécessaires au public pour qu’il puisse se rendre à leurs salles (dates de diffusion et horaires des séances). Certains d’entre eux n’hésitent pas à ajouter des phrases publicitaires suggérées par les maisons de production, ou bien d’en inventer. Blanco et Román relatent les expériences promotionnelles de certains propriétaires de cinéma de la province de Palencia afin d’attirer un maximum de spectateurs dans leurs salles. Dans la ville d’Aguila, le propriétaire du *Salón Cinema*, Elias Cosgaya, n’hésite pas à vanter les mérites de ses films à coup de phrases accrocheuses qu’il indique au dos de ses programmes, tels que : « Immense film ! Ne le ratez pas⁸⁸⁷ ! ». Malheureusement, il est souvent parvenu à décevoir ses clients, qui, à la sortie de la salle, étaient loin de trouver les œuvres aussi fabuleuses qu’elles avaient été qualifiées par le gérant.

Pour diffuser ce matériel publicitaire, les exploitants placent leurs programmes dans divers lieux publics, tels que des bars ou des restaurants. Les programmes de poches sont

⁸⁸⁶ “La película ha sido acogida con aceptación, principalmente entre los sectores de Acción Católica, Clero, Colegios de Friles y Monjas, etc, debido en gran parte a una eficaz y ágil labor de propaganda desarrollada por los empresarios de la sala donde se proyecta la cinta” *EL CAPITAN DE LOYOLA – PALMA – 03/03/49*

⁸⁸⁷ “¡Película inmensa! ¡No se la pierdan!”, cité dans Blanco y Román, *Op. Cit.*, 2013, p. 133

également disponibles aux guichets des salles. Une partie de leurs stocks sont distribués à travers la ville pour toucher un maximum de public. À Palencia, lorsque les exploitants ont des enfants, ils leur confient généralement la distribution des programmes dans les endroits stratégiques de circulation piétonne ; dans le cas contraire, ils proposent cette tâche à des adolescents qui, en échange de leur travail, peuvent assister gratuitement aux séances. Enfin, les exploitants orchestrent la promotion de leurs films en contactant directement les services de presse locaux.

2.1.4 – La promotion cinématographique au sein de la presse

L'influence des guides de presse

Les journaux locaux se font les principaux canaux de diffusion de l'activité promotionnelle des exploitants cinématographiques. La majorité des quotidiens provinciaux disposent d'une rubrique consacrée aux spectacles et au cinéma, qui publient la programmation des différentes salles du territoire. Les pages des journaux sont aussi le lieu de prédilection de la publicité cinématographique préalablement préparée par les distributeurs. Les guides de presse envoyés aux exploitants offrent un condensé des informations concernant le film, qui traitent tant du réalisateur, de la maison de production que des acteurs principaux. Ces *press book* proposent également divers éléments visuels et textuels destinés à être publiés au sein des médias de communication. Ainsi, dans le guide de presse de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), on trouve un ensemble de phrases publicitaires destinées à être diffusées dans la presse. Le film narre l'histoire de la reine Isabelle, héritière de la couronne d'Aragon, qui épouse le très volage roi du Portugal. À force d'abnégation et de sacrifice, Isabelle parvient à remettre son époux sur le droit chemin. Elle arrive aussi à mettre fin au conflit destructeur entre l'infant et son père, qui menace de virer à la guerre civile⁸⁸⁸. Les différentes phrases publicitaires proposées pour promouvoir le film tendent chacune à mettre en avant différentes facettes du film et de sa signification. On peut ainsi identifier trois stratégies promotionnelles. Tout d'abord, un groupe de phrases d'accroche misent sur le caractère patriotique du film :

⁸⁸⁸ Pour plus de détail sur l'analyse idéologique de l'œuvre, se référer au chapitre 6 auquel une étude réceptive détaillée lui a été dédiée.

1. « L'amour d'une épouse, la tendresse d'une mère et la foi d'une sainte, ont fait gagner des siècles de grandeur à tout un peuple⁸⁸⁹ »
2. « L'histoire d'une reine espagnole, reflétant toutes les vertus des femmes de notre race⁸⁹⁰ »
3. « La merveilleuse histoire d'une femme espagnole qui était reine du Portugal et acclamée comme une sainte⁸⁹¹ »

Chacune de ces différentes propositions est caractéristique de l'idéologie qui caractérise le cinéma historique produit sous le premier franquisme. Paradoxalement, malgré la traditionnelle misogynie du discours franquiste, ce genre cinématographique multiplie les œuvres dans lesquelles les femmes occupent une position centrale. Ce phénomène s'explique par l'association qui est faite entre la femme, la patrie et la religion. Ainsi, ces trois phrases d'accroche mobilisent tous les poncifs qui ont construit l'archétype féminin sous le franquisme. La première phrase met en exergue le rôle social des femmes : celui d'épouse et de mère. Par leur amour et leur sens du sacrifice, elles sont les gardiennes du foyer ainsi que des valeurs religieuses qui structurent la société du premier franquisme. Dans le second slogan, la vertu des femmes est à l'origine de la « race » espagnole. Chargées de pourvoir la patrie en hommes, de perpétuer la « race », elles parviennent à préserver la grandeur nationale à travers leur comportement exemplaire et vertueux. Les phrases 2 et 3 associent étroitement le statut politique de la reine à un caractère religieux. La reine du Portugal est avant tout une sainte. Il s'agit d'une métaphore éculée matérialisant l'union de la couronne espagnole au catholicisme, pilier de l'identité nationale franquiste. C'est aussi le moyen de minimiser le rôle politique des femmes. Ce n'est que dans certaines circonstances qu'elles peuvent pénétrer le monde masculin de la politique, lorsque la nation est en danger et qu'il faut défendre les nobles idéaux dont elles sont les protectrices – dans ce cas, la morale religieuse malmenée par le roi du Portugal et un conflit familial qui menace l'union nationale. En d'autres termes, ce groupe de slogans annonce préalablement le caractère patriotique du film, et prépare les spectateurs à une certaine réception idéologique de l'œuvre. L'importante présence du matériel publicitaire dans les mondes urbains contribue également à implanter un peu plus le système de valeurs franquistes dans l'environnement quotidien des Espagnols.

On distingue un second groupe de slogans qui cible plutôt le genre du film :

⁸⁸⁹ “El amor de la esposa, la ternura de la madre y la de fe la santa, ganen siglos de grandeza para todo un pueblo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹⁰ “La historia de una reina española, reflejo de todas las virtudes de las mujeres de nuestra raza”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682? “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹¹ “La maravilla de una mujer española que fue reina de Portugal y aclamada como santa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

4. « Une histoire de haine et d'amour, de troubadours et de guerriers, de batailles et de tournois...⁸⁹² »

5. « La vie des Rois et des soldats d'âges guerriers, fidèlement reflétée dans les scènes de batailles et de tournois grâce à l'intervention de milliers et de milliers de figurants⁸⁹³ »

Ces phrases d'accroches sont destinées à attirer les aficionados du cinéma historique, en mettant en exergue tous les codes et thématiques qui lui sont associés. Suevia Films plonge d'emblée les spectateurs au cœur d'une époque médiévale fantasmée, construite autour de la chevalerie et de guerres intestines. Le slogan n°4 suggère que l'action se déroule au sein de la cour d'un royaume médiéval, théâtre de grands banquets dispendieux, de combats entre chevaliers et de passions exacerbées. Le ton volontiers ronflant de l'annonce insiste sur le caractère romanesque de l'œuvre. Le slogan n°5, s'il mise lui aussi sur l'aspect guerrier de la fiction, tend surtout à mettre en exergue le dynamisme de l'œuvre. Il la présente comme un film d'action, pour lequel ont été déployés d'importants moyens afin de permettre une immersion réaliste dans les combats médiévaux. Il faut en effet rappeler le retard technique de la production espagnole durant les années quarante à propos des scènes de combats, et sa difficulté à traiter ces événements épiques de façon aussi spectaculaire que les superproductions hollywoodiennes⁸⁹⁴. Suevia Films promet ici aux spectateurs potentiels la représentation réaliste de combats guerriers, grâce à « l'intervention de milliers et de milliers de figurants ».

Enfin, la dernière stratégie promotionnelle adoptée par le distributeur tend à valoriser la réussite artistique et technique d'une œuvre nationale.

6. « Une performance et une présentation somptueuses⁸⁹⁵ »

7. « Le film phare du seul réalisateur espagnol à avoir remporté trois fois de suite le premier prix du Concours National de Cinématographie⁸⁹⁶ »

8. « Artistes espagnols et portugais unis dans la distribution du plus grand film du cinéma espagnol⁸⁹⁷ »

⁸⁹² “Un ambiente de odio y de amor, de trovadores y guerreros, de batallas y torneos...”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹³ “La vida de los Reyes y los soldados de las edades guerreras, fielmente reflejada en las escenas de las batallas y torneos con la intervención de miles y miles de extras”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹⁴ La réception des mouvements de masse et des combats du cinéma national a été étudié dans le chapitre 3.

⁸⁹⁵ “Un alarde de interpretación y una presentación fastuosa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹⁶ “La película cumbre del único Director español que ha sido galardonado tres veces consecutivas con el primer premio del Concurso Nacional de Cinematografía”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

⁸⁹⁷ “Artistas españoles y portuguesas unidos en el reparto de la máxima película del cine español”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

Dans les années quarante, l'un des griefs les plus régulièrement imputés au cinéma national est celui de sa faiblesse technique. Afin de pallier les préjugés d'une partie des publics, Suevia Films prend les devants en insistant sur la réussite artistique de l'œuvre, à la « présentation somptueuse » (phrase n°6). Elle ne lésine pas sur les superlatifs pour tenter de persuader les spectateurs, en classant *Reina Santa* comme « le plus grand film du cinéma espagnol » (phrase n°8). Elle fait référence aux personnalités connues du monde artistique espagnol, telles que les artistes de la distribution, mais aussi le réalisateur, Rafael Gil, dont le travail a été récompensé par les institutions culturelles du régime (phrase n°7). Tentant de dépasser les réserves des publics espagnols, le distributeur mise au contraire sur la spécificité nationale en assurant proposer un produit de qualité et de prestige.

Les *press book* fournissent également un ensemble d'éléments visuels afin d'illustrer les différentes campagnes publicitaires au sein de la presse (Volume 2, Figure 27, p. 834). Les différentes illustrations monochromes présentées sur la planche du guide de *Reina Santa* reprennent les principales caractéristiques visuelles que les affiches où les programmes de poche. Sur les sept propositions graphiques, six d'entre elles présentent un gros plan sur au moins l'un des trois personnages principaux : la reine, incarnée par Maruchi Fresno ; le roi, interprété par Antonio Vilar ; et, dans une moindre mesure, l'enfant, joué par Luis Peña. Il existe plusieurs dispositions et associations. Lorsqu'un seul des visages des trois personnages est représenté, il est systématiquement accompagné d'une petite scène d'action, présentant un épisode de combat (Volume 2, Figure 27 a., f. et g., p. 834). Deux autres illustrations mettent plutôt sur le conflit opposant le roi et son fils, qui se toisent de part et d'autre de l'illustration (Volume 2, Figure 27 c., p. 834), la reine parfois placée entre les deux semblant arbitrer (Volume 2, Figure 27 b., p. 834). Enfin, on trouve une composition assez classique du « cinéma de papier » représentant le couple d'acteurs, qui orientent donc la lecture du film autour de la relation des époux royaux. Les éléments visuels qui les accompagnent indiquent qu'ils évoluent dans un univers médiéval grâce à la représentation du chevalier miniature en tenue de tournoi situé en bas à droite de l'image (Volume 2, Figure 27 d., p. 834). L'utilisation prédominante des gros plans sur les acteurs est renforcée par la mise en valeur textuelle de leurs noms, qui sont presque systématiquement placés au centre des illustrations. Le titre du film, quant à lui, est édité dans une police au style médiéval, notamment la première lettre représentée sous la forme d'une lettrine. Ces diverses représentations visuelles, qui varient peu, réunissent de façon extrêmement synthétique l'ensemble des éléments sélectionnés par la distribution pour promouvoir son film : les références médiévales (police du titre, costume des personnages, figuration des chevaliers) plantent le décor dans lequel se

déroule l'action, incarnée quant à elle par des combats ou une rivalité manifeste entre le roi et l'infant.

Ainsi, les distributeurs préparent la réception des œuvres par les publics, en mettant délibérément l'accent sur certains des éléments qui la caractérisent. Les exploitants décident alors de sélectionner les phrases qu'ils estiment le plus à propos et les plus susceptibles de séduire les publics de leur localité. En parallèle de la publicité produite par les distributeurs, la presse agit également de façon déterminante sur la réception cinématographique à travers son action critique.

Les critiques cinématographiques

Les critiques cinématographiques ont constitué des sources privilégiées par les historiens pour approcher la réception des objets filmiques. Il s'agit en effet des témoignages les plus directs et les plus accessibles d'un phénomène aussi volatile que celui de la réception cinématographique. Néanmoins, ces sources ne peuvent pleinement en rendre compte, car leur perspective est limitée. Elles portent en effet un regard spécialisé sur la production filmée. Dans leurs pages, la parole est rarement donnée aux spectateurs ordinaires, excepté lorsqu'elles disposent d'une rubrique réunissant le courrier des lecteurs, ce qui demeure rare. Les écrits de la critique cinématographique ne reflètent donc pas nécessairement l'accueil spectatoriel. En outre, dans un contexte autoritaire, à l'instar du reste de la presse, ces publications sont soumises elles aussi à la censure qui diminue nécessairement leur portée critique. De nombreuses revues spécialisées se font les chantres des valeurs du régime à travers l'analyse de la production filmique nationale et internationale. Les exemples les plus emblématiques sont la revue phalangiste *Primer Plano* qui se fait la plate-forme promotionnelle des œuvres porteuses d'un message idéologique entrant en adéquation avec le système de valeur franquiste, ou encore *Ecclesia*, qui se fait le porte-voix des œuvres participant à la construction morale et religieuse de la société. En outre, lorsque des journaux accueillent la promotion des films, les discours de la critique peuvent parfois s'imbriquer à des logiques d'ordre commercial. Le délégué d'Alicante estime ainsi que la critique du film *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1948) ne peut être représentative de l'accueil reçu par les spectateurs, car « son ton extrêmement complaisant » est dû au fait que le film ait été « patronné par la presse de cette capitale à des fins lucratives⁸⁹⁸ ». Ainsi, les critiques émises

⁸⁹⁸ «Nos permitimos llamar la atención de V.I. en cuanto a la diferencia que ha de encontrar en este juicio crítico sincero, por encima de todo y fruto de pensadas ideas, así como de impresiones recogidas, en contraste con la critica periodística que se adjunta, en la que se observará un tono extremadamente benévolo debido a que "Mare

dans certaines localités peuvent être subordonnées à d'éventuels partenariats entre un journal et un distributeur ou une salle spécifique.

Discours aux biais multiples, la critique cinématographique a pourtant longtemps été perçue comme l'une des rares portes d'entrée sur le monde réceptif d'une époque donnée. Dans cette étude, elle ne sera pas mobilisée pour témoigner de la réception cinématographique. Elle sera avant tout envisagée comme un élément influant fortement sur les procédés réceptifs. La critique agit de façon non négligeable sur l'attractivité de certaines œuvres : elle motive la décision d'assister à la projection d'un film et, par son discours, conditionne le spectateur dans son interprétation. Ce qu'il a lu au sein de la presse peut orienter sa compréhension de l'œuvre. Les informations fournies par les critiques permettent au lecteur de replacer le film dans le parcours artistique d'un cinéaste, dans le contexte d'un genre particulier, d'un mouvement ou du cinéma national en général ; elles donnent du sens aux films qu'elles analysent et produisent un ensemble de significations qui parviennent aux publics avant leur projection. Jorege Nieto Ferrando estime ainsi que la critique peut « agir comme un tamis entre le cinéma et le public⁸⁹⁹ ». La portée de son influence et sa capacité de persuasion réside alors dans le crédit que le lecteur/spectateur octroie au critique et à la revue dans laquelle il publie ses recommandations.

En plus de leurs enquêtes à la sortie des salles, les services provinciaux sont ainsi chargés de transmettre à la DGCT les critiques cinématographiques publiées dans leur localité à propos de chaque film espagnol. Ces lectures ne sont en effet pas l'apanage des seules cinéphiles lisant des revues spécialisées. Les principales publications provinciales disposent d'un espace consacré aux programmes et à la critique cinématographique. Cette surveillance locale de la parole des critiques remplit un double objectif pour le régime. Il s'agit tout d'abord d'étudier l'évolution de l'évaluation critique du cinéma national sur l'ensemble du territoire, par-delà les seules revues spécialisées. Puis, aussi éparse que se présente cette parole critique, il s'agit de s'assurer qu'elle entre bien en adéquation avec le système de valeur du régime. En effet, comme le rappelle María del Carmen Cánovas Ortega⁹⁰⁰, la critique cinématographique constitue un élément indispensable du régime pour canaliser l'assimilation adéquate des messages cinématographiques. Son discours permet de mettre en

Nostrum" fue patrocinada por la Prensa de esta Capital con fines lucrativos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, "Mare Nostrum", rapport de la délégation d'Alicante, le 31 janvier 1949

⁸⁹⁹ NIETO FERRANDO Jorge, « De las stars al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo », dans *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 21, n° 1, 2015, p. 146

⁹⁰⁰ CÁNOVAS ORTEGA María del Carmen, « La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945) », *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea : Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007, 2008*, ISBN 978-84-7733-930-4, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008

évidence les valeurs idéologiques contenues de façon plus ou moins implicite dans la production commerciale du premier franquisme. L'historienne considère ainsi que la critique peut être vue comme un outil de construction de la morale et des valeurs franquistes, car elle guide la réception du message cinématographique selon la table de vérité du régime.

Les rapports provinciaux mentionnent ainsi l'influence de la critique sur l'attractivité des films. À Pamplona, lors de la sortie de *La mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredia (1949), le délégué explique que la critique « est parvenue à « mobiliser » certains secteurs du public qui, d'ordinaire, se montrent très distants ou prudents dans leur appréciation de ce genre de spectacle⁹⁰¹ ». En d'autres termes, le discours critique à propos du film religieux de Juan de Orduña a su attirer dans ses salles un public peu habitué à fréquenter les cinémas, en raison de leur réserve à l'égard d'un média souvent jugé immoral par l'Église dans les années quarante. Les critiques de la presse régionale peuvent parfois se montrer aussi divisées que celle de la presse spécialisée, écrite depuis les bureaux madrilènes ou barcelonais. Le scandale qu'a provoqué le film *La Fe* lors de sa sortie en 1947, est, à cet égard, assez emblématique. Le film raconte l'histoire d'un jeune prêtre fraîchement nommé dans une petite paroisse rurale. Dès son arrivée, il est confronté à de nombreuses tentations et succombe aux affres du doute : sa foi doit subir les assauts d'une jeune paroissienne qui s'est éprise de l'homme d'Église, et les réguliers débats spirituels avec un athée érudit avec qui il se lie d'amitié. Après ces diverses épreuves, sa foi s'en trouvera finalement renforcée⁹⁰². La représentation qui est faite du prêtre dans le film – pourtant encensé par le régime qui le récompense de la classification d'Intérêt National – choque cependant une partie du secteur catholique et divise la critique. À León, les « différentes postures [de la critique] se reflètent au sein des publications quotidiennes » de la ville : le critique de spectacles du journal phalangiste *Proa* estime que le film est « une authentique superproduction » espagnole, tandis que la publication catholique le *Diario de León* invite « les fidèles à ne pas assister à sa projection⁹⁰³ ». Dans les deux cas,

⁹⁰¹ “La crítica, incluso la escrita, ha sido unánime en ponderar las excelencias de la película, y ha logrado "movilizar" a determinados sectores que de ordinario se muestran alejados o muy prudentes en sus apreciaciones sobre esta clase de espectáculos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, “La mies es mucha”, rapport de la délégation de Pamplona, le 28 mai 1949

⁹⁰² L'analyse du scandale provoqué par le film religieux *La Fe* de R. Gil sera abordé plus en détail dans le chapitre 9.

⁹⁰³ “Dichas posturas extremas se reflejaron en los periódicos diarios de esta Capital: el crítico de espectáculos de "Proa", órgano del Movimiento, apreció en sus columnas le película como una auténtica superproducción, inmejorable en todos los aspectos y verdadero hito en la cinematografía española; el "Diario de León", órgano católico cuyo Director es un sacerdote, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral, hizo suyo el documento del Obispo de Barcelona, alguno de cuyos párrafos reprodujo, invitando e los fieles a abstenerse de asistir a su representación; este periódico no confeccionó una crítica "a posteriori", limitándose a las admoniciones antedichas en fecha inmediata a la representación”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, “La Fe”, rapport de la délégation de Leon, le 28 novembre 1947

la critique cinématographique tente de persuader ses lecteurs de se rendre ou non à la projection et oriente leur approche du film.

Néanmoins, l'influence des critiques cinématographiques locaux doit être nuancée. Lorsque les rapporteurs mentionnent l'influence de la critique sur la fréquentation des salles, elle est surtout le fait des grandes publications éditées dans la capitale. Lors de la sortie de *Reina Santa*, l'affluence des publics est liée selon le rapporteur « à la publicité qui en a été faite dans les journaux madrilènes⁹⁰⁴ ». Le délégué de Cáceres estime ainsi que les journaux madrilènes constituent les « grands porte-voix⁹⁰⁵ » de la critique cinématographique. Cela s'explique par le fait que la majorité des films sortent d'abord dans la capitale avant de gagner le reste du pays. Les échos des premières critiques madrilènes, publiées dans les grandes revues cinéphiles de la période, suivent ainsi les films dans leur sillage. Les critiques locaux publient leurs analyses filmiques *a posteriori*, dans le cadre d'un débat artistique qu'ils ne font que rejoindre et qui influence nécessairement leur approche. Le traitement critique du film *La Fe* à León témoigne de ce phénomène, en reproduisant les divisions déjà établies au sein de critique madrilène. Il faut également avoir conscience que les discours critiques locaux concernant le cinéma national n'occupent pas une place prépondérante au sein de la presse locale. En effet, les observateurs franquistes expliquent régulièrement dans leurs rapports qu'ils ne transmettent pas de critique aux services ministériels, car aucune publication locale n'en a publié. Sur l'ensemble des rapports étudiés, seuls 19,3 % d'entre eux sont accompagnés de coupures de presse (Tableau 22). Les journaux locaux semblent s'appliquer à faire la critique des productions nationales essentiellement lorsqu'il s'agit de films classés d'Intérêt National (38,9 % des rapports) ou de première catégorie (27,1 % des rapports). Le cinéma national le plus commenté et le plus visible dans le monde de la critique cinématographique est donc celui qui a reçu le plus fort soutien de la part du régime. Dans un peu moins de 80 % des rapports étudiés, les films nationaux n'ont pas fait l'objet de critique cinématographique, ce qui vient fortement nuancer la question de l'influence de la critique sur la réception du cinéma national durant le premier franquisme.

⁹⁰⁴ “El público salmantino influenciado ya por la propaganda de la misma se había hecho en los periódicos madrileños, y por la fama de que venía rodeada, acudido a ver esta película que no le defraudó ni un solo momento, siendo por lo tanto, su aceptación, en general”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa”, rapport de la délégation de Salamanque, le 5 mai 1947

⁹⁰⁵ “en cualquier sentido viene precedida de los grandes altavoces de los periódicos madrileños”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04719, “Amaya”, rapport de la délégation de Cáceres, le 22 octobre 1952

	IN	1a	1a A	1a B	2a	2a A	2a B	3a	Total
Nombre de rapports	56	39	12	8	23	4	0	2	144
Part de rapports (%)	38,9	27,1	8,3	5,6	16	2,8	0	1,4	100

Tableau 22 : Parts de rapports accompagnés de leur critique cinématographique locale selon leur classification (1946-1960)

De même, Pierre Sorlin avait déjà mis en garde contre l'influence prétendue de la critique sur l'attractivité des salles. Si presque tous les journaux disposent d'une chronique cinématographique, les sondages d'opinion montrent que la majorité des spectateurs européens des années cinquante choisissent plutôt leurs films en fonction du lieu où se situent les salles de cinéma, les campagnes promotionnelles ou l'opinion d'amis. Ainsi, pour lui, « la presse ne constitue pas une source fiable pour comprendre comment et pourquoi on se rendait au cinéma au milieu du XX^e siècle⁹⁰⁶ ». L'influence du discours critique sur la réception filmique des Espagnols, si elle doit être fortement nuancée, n'est pas à minorer. Elle constitue un élément clé de l'environnement cinématographique ordinaire des Espagnols qui contribue à construire les cadres de leur expérience et de leur réception cinématographiques.

2.1.5 - Les bandes-annonces

L'étude des registres de projection de la province de Cuenca a démontré que les fonctionnaires franquistes se sont employés à répertorier l'ensemble des éléments projetés par les cinémas : le film de fiction, bien sûr, mais également l'ensemble des éléments filmiques projetés avant que le film ne débute. On constate ainsi que, dès les années quarante, les distributeurs produisent des bandes-annonces pour faire la promotion de leurs films. Les rapports provinciaux évoquent l'efficacité de cette pratique publicitaire auprès des publics. À Badajoz, le délégué explique que « depuis que la bande-annonce [de *Gloria Mairena*] a été projetée, [le film] était attendu avec grand enthousiasme par le public, et, en effet, toutes les places du grand théâtre *Lopez de Ayala* ont été occupées⁹⁰⁷ ». De même, à Palma, le délégué rapporte que « la projection de la bande-annonce de *Don Juan* a éveillé une grande curiosité

⁹⁰⁶ SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans José Cabeza San Deogracias (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, p. 98. Cf également : SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977 ; SORLIN Pierre, *European societies : 1939-1990*, Londres, 1991

⁹⁰⁷ «Desde que se proyectó el avance de esta película, era esperada con gran deseo por el público que en efecto, llenó todas las localidades del amplio teatro "López de Ayala", siguiendo ya con entusiasmo, ya con emoción o contento y siempre con interés, las varias incidencias de la película según las escenas», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, «Gloria Mairena», rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 novembre 1950

(...). En conséquence, sa sortie a constitué un véritable succès public, supérieur à celui occasionné par d'autres films nationaux sur lesquels une plus grande publicité avait été réalisée⁹⁰⁸ ». Les bandes-annonces constituent ainsi des outils promotionnels agissant de façon manifeste sur l'attractivité des films. Chargées d'informer le public, elles doivent également éveiller la curiosité des spectateurs afin de leur donner l'envie de retourner au cinéma. Les bandes-annonces constituent néanmoins surtout le fait des films à grands budgets, pour lesquels les distributeurs ont investi dans une campagne publicitaire conséquente. Le rapporteur de Vitoria sépare ainsi les films ordinaires des « films à forte publicité, annoncés récemment au cours des dernières projections⁹⁰⁹ », autrement dit, au moyen de bandes-annonces.

Ces supports promotionnels se révèlent particulièrement efficaces pour toucher les spectateurs qui vont au cinéma, et qui peuvent appréhender un film de façon dynamique. Leur portée dépend néanmoins des moments durant lesquels ces bandes-annonces sont diffusées. Les exploitants cinématographiques essaient de les projeter principalement lors des grands succès de leur programmation afin de sensibiliser le plus grand nombre de spectateurs possible. Il est malheureusement difficile pour l'historien d'étudier ces supports audiovisuels, car, si les films de fictions ont été conservés au sein de la *Filmoteca Nacional*, leurs bandes-annonces ont souvent été détruites ou perdues par les distributeurs. Pourtant, ces supports construisent les premiers cadres par lesquels les spectateurs potentiels pourraient penser le genre, le ton et les thèmes du film à venir. Plus que jamais la bande-annonce constitue ce « film existant avant le film » que Stephen Heath appelait à analyser pour saisir pleinement l'imaginaire construit autour d'un film avant sa diffusion.

L'ensemble des discours et des stratégies promotionnelles conditionnent donc les spectateurs et influent sur leur interprétation des œuvres, en les chargeant préalablement de significations pensées par les producteurs, mais également par les autorités franquistes. L'imaginaire cinématographique qu'ils construisent génère ainsi chez les spectateurs des « horizons d'attente ».

⁹⁰⁸ “Y la proyección del avance de “Don Juan” despertó gran curiosidad en el ambiente cinematográfico de Palma, por esta película española, de la cual se tenían ya las mejores referencia. En consecuencia su estreno constituyó un acontecimiento de público, superior a los ocasionados por otras películas nacionales, de las cuales se hiciera mayor propaganda”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04575, “Don Juan”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 novembre 1950

⁹⁰⁹ “proyectadas últimamente anunciadas para próxima proyección”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, “Dos cuentos para dos”, rapport de la délégation d'Alava, non daté

2.2 - Publicité et « horizons d'attente » des spectateurs

En 1970 émerge l'esthétique de la réception. Le chef de file de ce courant, Robert Hans Jauss⁹¹⁰, théorise la notion fondatrice d'« horizon d'attente » des individus. Pour le chercheur en littérature, ce concept désigne l'ensemble des « attentes et règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé [le lecteur] et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites⁹¹¹ ». Ces horizons d'attente sont ainsi à la fois générés par l'œuvre elle-même – certains aspects du texte, tel que le genre, prédisposent le lecteur à un mode de réception particulier – et à la fois générés par le récepteur lui-même – il s'agit de ses intérêts, de ses expériences sociales, de sa culture et de son vécu littéraire ou encore de son histoire individuelle. Dans le cadre du cinéma, les distributeurs ont compris que les spectateurs, avant d'acheter leur place, avaient besoin de repères pour donner un sens aux objets filmiques qui leur été proposés. L'appareil promotionnel met ainsi en avant un certain nombre d'éléments à partir desquels les spectateurs anticipent le film : le titre, les acteurs en tête d'affiche, la notoriété du réalisateur, le genre, les caractéristiques techniques de l'œuvre ou encore les prix ou labels qu'elle a obtenus, etc. Autant d'informations qui contribuent à construire un « horizon d'attente », des critères normatifs que les spectateurs s'attendent à retrouver dans un film.

Or, il se trouve que les délégués provinciaux mentionnent une certaine déception à l'encontre de la publicité qui a été faite des films nationaux. Plus d'une vingtaine de rapports produits entre 1947 et 1952 évoquent ces campagnes publicitaires se révélant préjudiciables pour le cinéma national. Le délégué de Huesca mentionne « ces films [qui] arrivent précédés d'une publicité n'entrant pas en résonance avec leur valeur, ce qui se répercute ensuite sur eux de façon négative, et, ce qui est plus déplorable, discréditent le cinéma national⁹¹² ». Les commentaires des observateurs demeurent généralistes, et il est difficile de déterminer précisément ce qui a déçu l'horizon d'attente des publics. Il arrive que les promesses qualitatives proclamées par l'appareil promotionnel se révèlent excessives, alors que, d'un

⁹¹⁰ Auteur de l'ouvrage fondateur *Pour une esthétique de la réception* en 1967. Partant de l'étude de textes médiévaux, Jauss, enseignant à l'université de Constance, redessine le cours de l'histoire littéraire, en s'attachant non plus à la succession des œuvres elles-mêmes, mais à la chaîne de leur accueil ou de leur réception.

⁹¹¹ JAUSS Hans Robert, STAROBINSKI Jean, MAILLARD Claude, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51

⁹¹² «estas películas llegan precedidas con una propaganda que no está en consonancia con su valía, que repercute más tarde en perjuicio de las mismas, y lo que es más deplorable, en desprestigio del cine nacional, al que no favorecen nada producciones de tan escaso mérito», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04676, «Un ladrón de guante blanco», rapport de la délégation de Huesca, le 2 juin 1947

point de vue technique et artistique, les films nationaux des années quarante peinent à rivaliser avec les productions hollywoodiennes. Il s'agit pour les distributeurs de combattre les préjugés des spectateurs hostiles aux productions nationales, en leur assurant que l'œuvre dont ils font la promotion se distingue par sa qualité. On constate cette même tendance du côté de la classification des œuvres par les pouvoirs censoriaux, qui, afin de soutenir l'industrie cinématographique nationale, ont pu abuser de l'attribution du label d'Intérêt National. En effet, Emeterio Díez Puertas a établi que l'âge d'or de cette classification s'est tenu entre 1944 et 1954. Plus de 14 % de la production espagnole a été classée d'Intérêt National. À l'inverse, de 1955 à 1964, seuls 4 % de la production nationale obtient ce label. En effet, à partir des années cinquante, le pouvoir s'aperçoit qu'une partie des films qu'il a promus par les années passées vieillissent mal, tandis que certains, peu valorisés par le régime, connaissent une étonnante reconnaissance auprès des critiques et des publics⁹¹³. À partir de 1955, les autorités franquistes décident donc de ne l'attribuer qu'avec parcimonie. À l'instar de cette valorisation parfois excessive de la production nationale par le régime, les distributeurs peuvent surévaluer la qualité des produits qu'ils vendent afin de lutter contre la prévention récurrente de certains publics à l'encontre du cinéma espagnol.

Il peut également arriver que les stratégies promotionnelles autour de films nationaux se révèlent inefficaces : certaines campagnes délivrent tout un ensemble de paratextes dont les significations n'entrent pas en résonance avec le sens dominant du film, contrariant ainsi « l'horizon d'attente » des publics. A cet égard, l'échec promotionnel de *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947) est particulièrement éclairant. Le film plonge les spectateurs dans le Madrid du début du XX^e siècle et s'ouvre sur la découverte d'une femme assassinée chez elle. Elle vivait depuis quelques mois dans le modeste appartement d'un immeuble du centre. Sa concierge assure le commissaire chargé de l'enquête que la victime n'a reçu aucune visite depuis son arrivée. Les seuls indices sur l'identité de la défunte sont une photo dédicacée, ainsi qu'un peigne serti de diamants retrouvé sur le corps de la victime. Convaincu que le mobile du meurtre n'est pas le vol, le commissaire parvient à identifier l'acheteur du peigne : Ricardo Prado-Rey, un riche éleveur andalou. Par le passé, ce dernier avait entretenu une liaison avec María Fernanda, une célèbre chanteuse de variétés ressemblant trait pour trait à l'assassinée. Néanmoins, le commissaire finit par découvrir que la victime n'est pas celle qu'il croyait : il s'agit en réalité de la sœur jumelle de la chanteuse,

⁹¹³ DÍEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

nommée Asunción. Cette dernière avait hérité d'une immense fortune à la mort de son mari. La chanteuse et son complice, Ricardo, ont donc décidé de l'éliminer afin que María Fernanda puisse usurper l'identité de sa sœur et récupérer sa fortune. Après avoir été démasqués par le commissaire, ils tentent de s'enfuir, avant que la police parvienne à les arrêter *in extremis*.

Ce film peut être à la fois considéré comme un mélodrame – l'intrigue se fonde sur une tragique histoire d'amour passée – et à la fois comme un film policier, puisque le personnage central du film semble plutôt être celui du commissaire. Les nombreuses danses et les chansons traditionnelles entonnées par María Fernanda l'inscrivent également dans la tradition du cinéma folklorique franquiste. Ce mélange des genres est relativement exceptionnel pour le cinéma extrêmement codifié de cette période.

Conscient de cette singularité, le distributeur Filmófono a tenté d'en faire une force en fondant une approche des publics selon le genre cinématographique de l'œuvre. Il propose ainsi aux exploitants de salles une douzaine de phrases publicitaires (Figure 25), qui vantent respectivement les mérites d'un film policier (phrases n°3, 8, 10, 11, 12), d'un film folklorique (phrases n°4, 5, 6, 7) ou encore d'un mélodrame réaliste (phrases n°1, 2, 9 et 12).

1. CE N'EST PAS UN FILM D'HUMOUR D'ENRIQUE HERREROS... C'est un conflit réel et humain, offrant les images d'un des drames les plus réalistes...
2. Des passions aveugles et des ambitions monstrueuses, dans un climat de fatalité barbare...
3. Un Sherlock Holmes espagnol face à une énigme digne de l'imagination de Conan Doyle...
4. Découverte de NATI MISTRAL, la nouvelle "star" espagnole...
5. Des chants et des danses populaires dignes des plus hautes performances artistiques...
6. Une atmosphère et un folklore purement espagnols, réunis dans un drame d'un mystère impénétrable et d'une émotion constante...
7. Spectacle sensationnel d'un couple chorégraphique espagnol : MERCEDES LEON et ALBANO DE ZUÑIGA
8. Les aventures d'un commissaire de police espagnol qui peut rivaliser avec les meilleurs "détectives" du monde...
9. L'histoire biographique d'une femme prédestinée, qui n'a semé que l'ENVIE, la HAINE ou la MORT sur son chemin...
10. Il ne s'agit pas seulement d'un film policier... C'est aussi une étude psychologique qui met à nu les passions humaines...
11. Un portrait et un peigne d'une femme comme seul indice d'un crime inconcevable...
12. Ni élucubration ni fantaisie : une histoire vraie et hallucinatoire, retrouvée dans les archives de la police de Madrid...

Figure 25 : Phrases publicitaires extraites du guide de presse de María Fernanda la Jerezana (1947)⁹¹⁴

⁹¹⁴ AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", matériel publicitaire du distributeur Filmofono, vers 1946-1947

Il faut rappeler que sur le matériel promotionnel le plus courant – affiches et programmes de poche – les exploitants n’indiquaient en général qu’une phrase d’accroche, voire deux. Or, la presque totalité des phrases publicitaires proposées par le distributeur ne mentionne pas l’hybridation générique du film. Seule la phrase n°6 évoque un drame policier se déroulant dans une ambiance folklorique. Le reste des propositions annonce un film appartenant à un seul des trois genres auxquels le film peut être affilié. L’exploitant, en fonction de sa sensibilité et de sa connaissance des goûts cinématographiques de sa clientèle, ne peut donc guère plus que miser sur un seul de ces genres pour promouvoir *María Fernanda la Jerezana*. La stratégie promotionnelle de Filmófono se révèle peu efficace, car les paratextes génériques ont une influence considérable sur l’horizon d’attente des spectateurs. Un genre cinématographique réunit un ensemble de conventions, de règles et de stéréotypes formels partagés à la fois par le producteur du film et le récepteur familier du genre. Selon la classification générique d’une œuvre, les spectateurs s’attendent donc à retrouver un certain nombre d’éléments et de caractéristiques spécifiques. Or, à la lecture des rapports provinciaux, on constate qu’une partie de la déception des publics est liée au fait que *María Fernanda la Jerezana* ne correspondait pas aux exigences du genre annoncé par les supports promotionnels. La délégation de Cáceres estime ainsi que le film n’est pas parvenu « à éveiller l’intrigue correspondant au genre policier⁹¹⁵ » présenté par la publicité. Hybridation générique, le film ne fait qu’emprunter des éléments spécifiques à ces trois genres, décevant les attentes de leurs aficionados réciproques.

De même, Filmófono promeut un film aux caractéristiques réalistes. Les accroches publicitaires mentionnent un « conflit réel et humain », « un des drames les plus réalistes » (phrase n°1) ou encore « une histoire vraie et hallucinatoire, retrouvée dans les archives » madrilènes (phrase n°12). Cette vitrine réaliste entre pourtant clairement en opposition avec le style adopté par le réalisateur Enrique Herreros. Le film est fortement influencé par le cinéma expressionniste allemand, notamment Pabst. Ces influences se manifestent à travers un agencement particulier des décors, le recours à un certain symbolisme et surtout l’utilisation très contrastée de la lumière (Figure 26). Cet héritage expressionniste n’est d’ailleurs pas tellement du goût des spectateurs qui considèrent que la technique employée est usée et démodée, et ils sont nombreux à critiquer l’obscurité dans laquelle de nombreuses scènes sont

⁹¹⁵ “La lentitud en el desarrollo, el carácter folletinesco del asunto, el ambiente elegido para la acción y la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público sin llegar a despertar en el la intriga que corresponde al género policíaco”, AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687, “María Fernanda la Jerezana”, rapport de la délégation de Castellón la Plana, le 15 février 1947

plongées. Les spectateurs de Cádiz estiment que les décors sont « pauvres⁹¹⁶ », tandis que « la semi-obscurité permanente des scènes a ennuyé le public⁹¹⁷ » de Castellón. Bien loin des effets de réel annoncés par les supports promotionnels et fortement éloigné de l’approche réaliste des films noirs américains auxquels sont habitués les spectateurs espagnols, le film a ainsi contrarié l’horizon d’attente de nombreux spectateurs.



Ces photogrammes sont extraits d’une scène dans laquelle María Fernanda interprète une chorégraphie de flamenco avec un danseur. Elle s’éloigne cependant des traditionnelles représentations folkloriques. Les deux danseurs évoluent dans un patio constitué d’un sol en damier, entourés de masques de théâtre et recouverts d’une brume nuageuse d’où la danseuse émerge. Le réalisateur joue avec les ombres et les images extrêmement contrastées (le damier noir et blanc, le visage éclairé de María Fernanda et les masques noirs) mais aussi les déformations visuelles, comme en témoigne le second photogramme présentant le dédoublement de l’œil de la danseuse. La scène s’inscrit dans la veine expressionniste des années 1920 et 1930, en recourant à des décors abstraits, des motifs géométriques, un usage abondant de l’ombre destinée à donner une représentation stylisée, voire déformante, de la réalité.

Figure 26 : Scène de danse dans *María Fernanda la Jerezana* d’Enrique Herreros (1947)

Cet exemple illustre une certaine difficulté des distributeurs nationaux à adopter des stratégies promotionnelles efficaces. Il ne faudrait pas pour autant conclure que l’ensemble de la publicité nationale entre en contradiction avec les attentes des publics espagnols. Une quinzaine de rapports de notre corpus témoignent à l’inverse de l’efficacité de la promotion cinématographique de grandes productions nationales. En outre, si une mauvaise campagne publicitaire peut être hautement préjudiciable à une œuvre, l’absence de publicité faite au cinéma national est souvent dénoncée dans les rapports. Ainsi, le délégué de Palma estime

⁹¹⁶ “Las causas para la repulsa de esta película fueron en primer lugar el pobre argumento en que se basa, la deficiente dirección, el abuso de primeros planos de la protagonista y los pobres decorados”, AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687? “María Fernanda la Jerezana”, rapport de la délégation de Cádiz, le 21 avril 1947

⁹¹⁷ “la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público”, AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687, “María Fernanda la Jerezana”, rapport de la délégation de Castellón la Plana, le 15 février 1947

que le film *María de los Reyes* de Antonio Gúzman Merino (1948) a « été reçu avec indifférence parce que sa publicité a été réduite⁹¹⁸ ». De même, lors de la projection de *Doña María la Brava*, il considère que l'absence de publicité « n'a suscité aucune attente⁹¹⁹ » chez les publics. On constate donc le lien étroit que les observateurs franquistes attribuent aux supports promotionnels dans la construction des horizons d'attente des publics provinciaux.

Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. Comprendre l'expérience réceptive des publics espagnols ne peut donc se faire sans restituer leur environnement filmique. L'étude du maillage cinématographique à l'échelle d'une province a ainsi démontré que cet environnement varie fortement selon les espaces. Même si au cours de la période 1946-1956 l'accès au loisir cinématographique se démocratise et que la majorité des communes de la province de Cuenca ont accès à un cinéma, l'offre cinématographique est fortement inégale entre la capitale provinciale et les agglomérations rurales. En outre, si on se réfère à la programmation et à l'ensemble des pratiques publicitaires qui constituent le hors-champ filmique des spectateurs, on constate que les produits étrangers constituent une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics. La programmation des salles, et, par extension, l'environnement visuel des spectateurs est dominée par les films *made in Hollywood*, avant même qu'ils ne pénètrent dans les salles. La place réduite que le cinéma national occupe au sein du hors-champ filmique de la province contribue ainsi à minimiser son influence et son attractivité sur les publics. À l'inverse, l'omniprésence des produits hollywoodiens conditionne les spectateurs à recevoir préférentiellement des produits calqués sur leur modèle, modèle qu'ils opposent au reste de la programmation et en particulier au cinéma national.

L'environnement cinématographique du premier franquisme constitue ainsi la toile de fond de l'expérience réceptive des individus, qui s'imprègnent des différents imaginaires cinématographiques qui circulent en son sein, influant inévitablement sur les modes réceptifs. Après avoir tenté d'en dessiner les contours, il s'agit d'appréhender l'expérience réceptive des publics à travers leur modes de fréquentation des salles obscures, en étudiant les usages culturels et les différentes pratiques spectatorielles que génèrent le grand écran.

⁹¹⁸ “Ha sido recibida con indiferencia, ya que la propaganda sobre ella realizada ha sido escasa.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “María de los Reyes”, le 29 septembre 1948

⁹¹⁹ “De *Doña María la Brava* no se han hecho alardes propagandísticos y no había expectación para su estreno.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, “Doña María la Brava”, rapport de la délégation de Palma, le 16 février 1949

CHAPITRE 8



LA SORTIE CINÉMATOGRAPHIQUE SOUS LE PREMIER FRANQUISME

Rites et usages sociaux des spectateurs provinciaux

Malgré les difficiles conditions de vie de l'après-guerre civile, marquée par les destructions, le deuil, les tickets de rationnement⁹²⁰, le marché noir, l'exclusion sociale des vaincus et le poids continu d'une répression politique, sociale et culturelle, les moyens de distraction se sont maintenus dans l'Espagne franquiste, adoucissant le quotidien souvent morose de nombreux Espagnols. La société de loisir des années quarante et cinquante est ainsi marquée par divers événements qui rythment la vie quotidienne en province : les fêtes patronales et les commémorations politiques du *Nuevo Estado* réunissent les communautés autour de célébrations locales et folkloriques, tandis que les bals, les jeux sportifs, les représentations théâtrales, les concerts et autres spectacles de variétés constituent les distractions traditionnelles de ces communautés. L'activité cinématographique occupe une place privilégiée dans la société du premier franquisme et rencontre un véritable succès auprès des populations. Les années quarante et cinquante constituent en effet l'âge d'or du cinéma en Espagne : le pays est saisi d'une « fièvre constructrice⁹²¹ » et le nombre de salles augmente sur tout le territoire. Le temps d'une projection, les spectateurs et spectatrices espagnols s'envolent vers d'autres horizons et échappent à leur réalité quotidienne, bercés par les images que leur renvoie la « fabrique à rêves ».

⁹²⁰ Comme le rappelle Óscar Rodríguez Barreira, la faim de la *posguerra* a laissé un souvenir vif dans l'esprit des Espagnols. Le rationnement espagnol quotidien imposé dès 1941 est loin d'être suffisant pour combler les besoins énergétiques des populations : 66 % des calories nécessaires aux besoins alimentaires quotidiens des Espagnols ne sont pas pourvus. La fondation Rockefeller a ainsi calculé qu'une famille modeste espagnole ne pouvait se nourrir que d'un tiers, voire d'un quart seulement de ses besoins nécessaires avec ce que le rationnement leur autorise. Le recours au marché noir était donc une nécessité de survie jusqu'au début des années cinquante où les cartes de rationnement commencent à disparaître (RODRIGUEZ BARREIRA Óscar J., « La dictadura franquista: 1939-1975 », *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 183-209)

⁹²¹ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 91

L'expérience cinématographique ne se résume néanmoins pas au simple fait de voir un film. Aller au cinéma implique un ensemble d'actes : se rendre à la salle, choisir son film, faire la queue pour acheter son billet, se placer dans la salle, attendre durant l'entracte, quitter la salle de cinéma. Ces actes du quotidien sont concomitants au loisir cinématographique, et induisent l'émergence d'un ensemble de sociabilités qui participent de l'expérience cinématographique dans sa totalité : qu'on se rende seul ou accompagné dans les salles obscures, le cinéma demeure une expérience individuelle qu'on vit de façon collective. Néanmoins, en histoire du cinéma, les pratiques sociales en relation avec le cinéma n'ont suscité que tardivement les faveurs de la recherche. Comme le rappellent Myriam Juan et Christophe Trebuil, ce désintérêt des historiens s'explique par diverses raisons. Tout d'abord, il faut prendre conscience de la difficulté à identifier ces pratiques. Ces dernières sont en effet, « pour une large part, visibles au moment où elles ont lieu, mais elles demeurent souvent invisibles pour l'historien⁹²² ». Elles sont issues de situations ordinaires qui échappent au chercheur puisqu'elles ont rarement laissé une trace. Seules la pratique d'une histoire orale et la récolte de témoignages peuvent permettre de remédier à ce vide archivistique. Ensuite, le champ de l'histoire du cinéma a longtemps été dominé par la sémiologie. Il s'est centré sur l'étude de la signification des images, en évitant de se confronter à la question du public, se désintéressant des témoignages et des manifestations spectatoriennes pour se tourner entièrement sur l'étude des contenus cinématographiques.

L'historiographie espagnole commence véritablement à déplacer son regard de l'écran à la salle à partir des années 2000. José-Vidal Pelaz et José Carlos Rueda estiment que le fait que le public soit perçu « en tant qu'*autre* protagoniste du film (...) constitue une nouveauté dans le panorama historiographique espagnol⁹²³ ». Un vaste mouvement de récolte de témoignages d'anciens spectateurs se développe. En 2003, María Antonia Paz Rebollo⁹²⁴ entreprend une étude sur l'audience cinématographique entre 1943 et 1975 fondée sur une cinquantaine d'entretiens, avec pour objectif de déterminer les usages et les pratiques cinématographiques durant la période franquiste. Puis, en 2011, elle publie en collaboration

⁹²² JUAN Myriam, TREBUIL Christophe, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, avril 2012 [en ligne] <http://journals.openedition.org/cm/1262> (consulté le 06 avril 2020)

⁹²³ « como el otro protagonista del film (...) constituye en este sentido una novedad en el panorama historiografía español » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos, « Ver cine. Una mirada desde la historia » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Ediciones Rialp, 2002

⁹²⁴ PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n°4, 2003, p. 357-374

avec Julio Montero un ouvrage de référence consacré à la mémoire des spectateurs⁹²⁵. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Pierre Sorlin⁹²⁶, les deux chercheurs mènent une enquête nationale : avec leurs équipes, ils interrogent un panel de 1750 individus âgés de soixante-dix ans et apportent ainsi un éclairage crucial sur les habitudes spectatoriennes et les usages socioculturels des publics de cinéma de la Seconde République (1931) à la fin de la Transition démocratique espagnole (1982). Conjointement, une histoire cinématographique locale dynamique émerge. Composée de nombreuses monographies reconstituant l'environnement cinématographique de certaines provinces, elle accorde une place nouvelle aux témoignages et aux manifestations spectatoriennes⁹²⁷.

L'objectif de ce chapitre n'est donc pas de se limiter au seul moment du visionnage et à l'acte de réception, mais bien d'appréhender l'expérience réceptive sous le premier franquisme dans ce qu'elle est dans sa totalité : une sortie de loisir, qui induit le développement de différents rites, pratiques et usages sociaux, ainsi que différentes formes d'échanges culturels qui s'épanouissent dans le cadre d'une expérience à la fois individuelle et collective. Il s'agira d'appréhender les usages sociaux des publics de cinéma espagnols durant le premier franquisme : quand, où, comment et avec qui allaient-ils au cinéma ? Pour ce faire, il s'agira de confronter une partie des informations contenues dans les rapports de surveillance aux témoignages de spectateurs recueillis par la littérature scientifique espagnole. En effet, une large part du développement qui va suivre s'emploie à réutiliser l'apport de cette histoire orale déjà établie, car les sources de surveillance mobilisées pour cette thèse ne permettent pas d'aborder l'expérience cinématographique dans son entièreté. Il demeure à mon sens nécessaire de revenir sur les principales propositions de l'histoire anthropologique du spectacle cinématographique pour comprendre les rapports que les spectateurs espagnols nourrissaient avec ce médium dans le contexte autoritaire du premier franquisme.

⁹²⁵ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011

⁹²⁶ SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans CABEZA SAN DEOGRACIAS José (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005 ; SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977

⁹²⁷ AMAR RODRÍGUEZ Víctor Manuel, *El cine en Cádiz durante la guerra civil española*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1999 ; BERMEJO MARTÍN Francisco, *La II República en Logroño : ocio y espectáculos*, « (Los libros del Rayo ; 18) », Logroño, Piedra de Rayo, 2009 ; CAÑADA ZARRANZ Alberto, *El cine en Pamplona durante la II República y la Guerra Civil (1931-1939)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2005 ; GARCÍA RODRIGO Jesús, *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses « Don Juan Manuel », 2002 ; GONZÁLVO VALLESPI Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996 ; ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013

Ainsi, nous nous intéresserons tout d'abord aux temps du loisir cinématographique et à la place que le cinéma occupe dans le quotidien et le temps libre des spectateurs. Dans un second temps, il s'agira d'étudier les pratiques sociales liées aux espaces dédiés à cette activité. Du choix de la salle de cinéma aux stratégies de placement des spectateurs espagnols, l'environnement qu'ils fréquentent influe sur leur expérience cinématographique et constitue un élément déterminant des échanges culturels. Enfin, nous tenterons d'étudier les modes de sociabilité et les comportements sociaux que la sortie cinématographique génère. Dans le contexte autoritaire de l'Espagne franquiste, le cinéma est un des rares loisirs qui permette l'expression d'attitudes sociales qui ne sont permises que grâce à la complicité de l'obscurité. Pour certains spectateurs, le film constitue même un élément secondaire de l'expérience cinématographique, plus sensibles aux interactions sociales qu'ils peuvent nourrir avec le reste de la salle qu'aux émotions transmises par le grand écran.

I - Les temps du loisir cinématographique durant le premier franquisme

Les habitudes de loisirs des Espagnols de la *posguerra* ont continué à peu près de la même manière que dans l'Espagne d'avant-guerre⁹²⁸. La plupart des activités sont de nature publique, et aller au cinéma constitue la sortie de prédilection d'un bon nombre d'Espagnols. Comme on l'a vu précédemment, bien qu'éminemment rurale, l'Espagne du premier franquisme dispose d'un parc cinématographique particulièrement étoffé, et concurrence – en terme d'infrastructures cinématographiques – de nombreux pays européens. En 1953, l'étude d'Eduardo Moya réalisée pour le compte du ministère du Commerce, situe ainsi l'Espagne parmi les trois pays occidentaux les plus pourvus en cinéma par rapport à leur nombre d'habitants⁹²⁹. Pour lui, ces statistiques témoignent « clairement de la valeur que le consommateur moyen accorde au cinéma, qui fait intimement partie de sa vie quotidienne⁹³⁰ ».

⁹²⁸ URÍA Jorge, *La cultura popular en la España contemporánea*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003

⁹²⁹ Il établit que l'Espagne dispose d'un siège pour 12,5 habitants, tandis que le Royaume-Uni et les États-Unis en disposent réciproquement d'un pour 11,5 et 12,1 habitants (MOYA LÓPEZ, Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 90)

⁹³⁰ "habla claramente del valor que el consumidor medio de nuestra Patria da al cine, que forma parte de su vida cotidiana" (MOYA LÓPEZ Eduardo, *Op. Cit.*, 1954, p. 90)

L'enquête réalisée par María Antonia Paz et Julio Montero auprès d'anciens spectateurs confirme l'importance sociale qu'a représentée le loisir cinématographique pour les Espagnols du premier franquisme. 36,1 % des enquêtés estiment s'être rendu « très souvent » ou « beaucoup » au cinéma durant cette période. Ces qualificatifs renvoient à une fréquentation des cinémas d'au moins deux fois par mois. Les témoins qui étaient adolescents durant les années quarante parlent même d'une fréquentation hebdomadaire, notamment les dimanches. À l'inverse, les enquêtés qui affirment aller peu, voire jamais au cinéma (63,8 %) ne se rendent qu'une à deux fois au cinéma par mois. Pour les deux chercheurs, le fait qu'un tiers des individus interrogés se souviennent néanmoins que « leur loisir hebdomadaire habituel était le cinéma donne une idée de la haute incidence culturelle et sociale des films sur les Espagnols du premier franquisme⁹³¹ ».

Cependant, les rythmes de fréquentation des cinémas répondent à certaines habitudes et s'ajustent aux traditionnels usages du temps des Espagnols, qui partagent leur quotidien entre le temps contraint – leur activité professionnelle, leurs occupations domestiques, leurs déplacements, etc. – et le temps libre relativement limité dont ils disposent.

1.1 – Le cinéma du dimanche : la sortie rituelle

Il faut avoir conscience que les cinémas projetant des films de façon quotidienne demeurent surtout le fait des grandes villes provinciales, et majoritairement celui des capitales. Dans les petites villes de moins de 10 000 habitants qui disposent de cinémas, les séances ont lieu exclusivement en fin de semaine – le samedi et le dimanche – ainsi que durant les jours fériés⁹³². La traditionnelle journée du repos dominical est celle qui accueille indéniablement le plus grand nombre de spectateurs dans les salles de province, qui se déplacent en ville tout d'abord pour assister à la messe. La messe constitue en effet l'un des rendez-vous immanquables de la vie sociale du premier franquisme et réunit la quasi-totalité de la communauté provinciale. Les individus qui ne s'y rendent pas risquent de se confronter à la désapprobation du reste des habitants et de s'exclure de la vie communautaire, comme s'ils brisaient une norme imprescriptible⁹³³. Il ne faut pas nécessairement voir dans cette présence assidue à la messe dominicale le signe d'une dévotion extrême. Certains historiens ont en effet nuancé le sentiment de religiosité des Espagnols durant le premier franquisme, en rappelant que les pratiques et les dévotions religieuses sont fortement contraintes dans la

⁹³¹ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 84

⁹³² MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 84

⁹³³ ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit.*, 2e éd., 2013, p. 186

période de « religiosité totale » de l'après-guerre. Aurelio Oresanz est le premier à mettre en évidence l'existence de trois modèles de religiosité durant la période franquiste : la religiosité totale de l'après-guerre, la religiosité personnelle des années cinquante, et la religiosité du compromis à partir des années soixante et du concile de Vatican II⁹³⁴. La période de religiosité totale se caractérise par la tentative d'une restauration religieuse et politique totale du catholicisme au sein de la société espagnole. Dans le prolongement de ces travaux, Juan José Ruiz Rico constate effectivement un accroissement des pratiques religieuses dès la fin de la guerre civile, mais indique que la peur, les conventions ou les pressions externes ont fortement influé sur ce phénomène⁹³⁵. Cela ne traduit pas nécessairement un renforcement des croyances et des dévotions religieuses, mais plutôt une prise de contrôle sur le corps social par les pouvoirs religieux, dans un contexte de culture de la victoire. D'autres historiens ont appuyé cette thèse, en démontrant que la rechristianisation de certains milieux ruraux n'a été que partielle durant le premier franquisme⁹³⁶, tel que José Ramón Rodríguez Lago qui, dans son étude menée sur la Galice, estime que les résultats obtenus par l'Église sur le plan de la religiosité et de la participation des fidèles au message catholique se soldent par un échec⁹³⁷. La pratique religieuse de cette période se caractérise ainsi essentiellement par une dévotion ritualiste, où l'assistance aux messes et aux célébrations liturgiques est essentielle pour prouver son adhésion au système⁹³⁸. Fervents pratiquants et pratiquants contraints coexistent donc durant l'ensemble du premier franquisme.

Néanmoins, outre l'aspect purement religieux, dans de nombreuses localités la messe constitue un moment privilégié de la vie communautaire : qu'on y aille seul ou en famille, c'est le lieu où l'on rencontre le reste de la communauté villageoise, où l'on échange à la sortie de l'église, où l'on retrouve ses connaissances et ses amis avec qui on parle de l'actualité, etc. La messe est autant un acte religieux qu'un acte social qui génère des formes de sociabilités variées qui se poursuivent au-delà du parvis de l'église. La séance de cinéma

⁹³⁴ ORESANZ, Aurelio, *Religiosidad popular española, 1940-1965*, Madrid, 1974

⁹³⁵ RUÍZ RICO Juan José, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*. Madrid, Editorial Tecnos, 1977

⁹³⁶ FONT AGULLÓ Jordi, "'Aspiramos a transformar totalmente la vida en España'. Actitudes de la población ante la implantación del Nuevo Estado: la política como religión y la religión como política" dans *Tiempos de silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. València, 17-19 de noviembre de 1999*, Valencia, 1999, p. 333-343

⁹³⁷ RODRÍGUEZ LAGO José Ramón, *La Iglesia en la Galicia del franquismo (1936-1965)*, *Clero secular, Acción Católica y nacional-catolicismo*, La Coruña, Edicions do Castro, 2004

⁹³⁸ NAVARRO DE LA FUENTE Santiago, « La religiosidad popular como elemento de adhesión al primer franquismo. Una aproximación al caso de Sevilla », dans RUIZ SÁNCHEZ José Leonardo, *La Iglesia en Andalucía durante la guerra civil y el primer franquismo*, Universidad de Sevilla, 2014, p. 109-126 ; MORENO SECO Monica, « Creencias religiosas y política en la dictadura franquista », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 1, 2002, p. 235-283 ; AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017

constitue souvent la prolongation de ces interactions sociales : durant l'après-midi dominical, une période de temps libre s'offre aux Espagnols et Espagnoles. On se promène (le traditionnel *paseo* dans la ville), on déjeune, on boit un café avec ses amis et on peut aussi se rendre au cinéma afin d'y voir le film de la semaine. Ainsi, pour Wilfredo Román et Óscar Blanco, « la messe et le cinéma constituent les deux rendez-vous principaux du dimanche, qui forment les actes sociaux rassemblant le pourcentage le plus élevé et le plus varié d'habitants⁹³⁹ ».

Dans son ouvrage qu'il consacre à la mémoire des spectateurs de Teruel, Ángel Gonzalvo Vallespí rapporte le témoignage de l'ancien projectionniste du *Cine Victoria*, qui illustre combien le cinéma du dimanche constituait une sortie rituelle pour les habitants de la capitale provinciale :

« Les gens regardaient les affiches surtout sur la place du Torico, et c'était impressionnant, tous les dimanches, le Victoria était rempli, il n'y avait rien d'autre à faire. (...) Il y avait de nombreux couples d'amis qui dînaient et se retrouvaient autour d'un café, et qui après se rendaient au cinéma⁹⁴⁰ »

Román et Blanco expliquent également que dans les petites localités de Palencia, il n'est pas rare de voir plusieurs centaines de spectateurs envahir les salles de cinéma tous les dimanches, sans que ces derniers ne se préoccupent réellement de la qualité du programme qui leur était diffusé. Durant des décennies, les publics espagnols se sont rendus au cinéma non pas pour voir de grands films, mais dans l'objectif de participer à un rendez-vous incontournable de la vie sociale du premier franquisme⁹⁴¹. Néanmoins, dans le cas des grandes villes disposant d'une offre cinématographique quotidienne, il est admis que les principaux succès commerciaux et les films les plus qualitatifs sont diffusés durant le weekend, et en particulier le dimanche. L'offre étant plus importante, les publics sont attentifs à la programmation : la période de diffusion des films constitue pour eux un indice qualitatif clair. Dans plusieurs rapports de surveillance, les observateurs franquistes notent une certaine méfiance des publics envers les productions diffusées durant la semaine de travail. À Badajoz, au moment de la sortie de *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), le rapporteur explique que « le fait que ce film soit sorti en semaine a fait douter le public de sa qualité⁹⁴² ». Les exploitants de salles ayant conscience de l'importante fréquentation des cinémas le

⁹³⁹ ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit.*, 2e éd., 2013, p. 186

⁹⁴⁰ GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92, témoignage de Raimundo Cagical, chef opérateur du *Cine Victoria* de Teruel entre 1940 et 1971

⁹⁴¹ ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit.*, 2e éd., 2013, p. 187

⁹⁴² "El hecho de estrenar ésta película en día laborable, hizo recelar algo al público, sobre la calidad de la misma", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

dimanche ont ainsi tendance à privilégier la diffusion de leurs plus grands succès à ce moment, éclipsant le reste de la programmation de la semaine.

Les rythmes de diffusion cinématographique respectent ainsi les différents usages du temps des Espagnols, qui disposent d'un temps libre qui se limite généralement au dimanche. On constate également que l'activité cinématographique s'adapte à l'évolution des rythmes de travail au cours de l'année, et qu'il existe des « saisons cinématographiques ».

1.2 – Des champs à l'écran : les saisons cinématographiques en province

Durant le premier franquisme, l'Espagne demeure un pays majoritairement rural. Après la Guerre civile, plus de la moitié de la population espagnole est encore non urbaine⁹⁴³, même si, à partir des années cinquante, le phénomène d'exode rural qui a débuté dans la décennie précédente s'intensifie fortement. Entre 1951 et 1960 près de deux millions d'Espagnols migrent des zones rurales vers de grands centres urbains, essentiellement vers Barcelone, Madrid et, dans une moindre mesure, vers les Pays basques⁹⁴⁴. Les historiens espagnols expliquent ce phénomène migratoire par les traditionnelles théories de *push-pull*, autrement dit par une conjonction de facteurs d'attraction et de répulsion. Les populations rurales fuient le manque d'emploi, en particulier les femmes qui forment une part importante des contingents de ces populations migrantes. L'emploi dans les zones rurales – lorsqu'il existe – se limite à l'agriculture de subsistance et au travail saisonnier⁹⁴⁵. De plus, cette offre réduite se voit progressivement menacée par l'arrivée croissante de la mécanisation agricole, poussant les populations rurales les plus pauvres à se tourner vers les grands centres urbains à la recherche d'emplois et de meilleures conditions de vie.

Cependant, en dépit de l'importance de ces mouvements migratoires internes, l'Espagne du premier franquisme reste majoritairement rurale. Dans de nombreuses zones, l'activité cinématographique s'adapte alors au rythme du travail agricole. Dans la

⁹⁴³ TAFUNELL Xavier, "Urbanización y vivienda", dans BBVA (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 458

⁹⁴⁴ Ce mouvement fut néanmoins particulièrement inégal. Sur les cinquante provinces espagnoles, les historiens ont identifié une quarantaine de zones d'émigration, mais seulement une dizaine de zones d'accueil. Parmi ces dix provinces réceptrices, les provinces de Barcelone et de Madrid accueillent respectivement 45 % et 39 % des migrants ruraux, et les Pays basques environ 14 %. Les sept autres provinces concernées par l'arrivée de ces flux de population n'accueillent ainsi que 4 % des migrations internes. Autrement dit, Barcelone, Madrid et les Pays basques – soit 4 % du territoire national - ont absorbé 96 % des migrations internes entre 1951 et 1960 (GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517)

⁹⁴⁵ GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517

correspondance entretenue entre le délégué provincial et les inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca, on constate la fermeture de nombreux cinémas l'été. Dans la petite ville de Mira, on informe le délégué que, durant les mois de juillet et d'août, le propriétaire du *Cine Cortes* « ne projettera aucun film en raison des récoltes⁹⁴⁶ ». On observe le même phénomène à Landete, où l'activité cinématographique cesse en raison des travaux de récolte, car « cette ville étant complètement rurale, il n'existe pas suffisamment de personnes pouvant assister aux séances durant l'été⁹⁴⁷ ». L'arrêt total de l'activité cinématographique durant les périodes les plus intenses des travaux agricoles est surtout le fait des petites villes et bourgs provinciaux.

Néanmoins, dans les grandes villes et les capitales provinciales, on constate également une nette diminution de la fréquentation des cinémas à cette saison. À la fin des années quarante, le délégué de Palma explique dans un de ses rapports que « l'assistance au cinéma durant l'été est, en général, relativement faible⁹⁴⁸ ». De même, à Cáceres, le délégué rappelle qu'en été, « il n'y a pas beaucoup d'affluence vers les salles de projection⁹⁴⁹ ». Il semble ici évident que les fortes températures de la période estivale aient dissuadé les spectateurs d'aller s'enfermer dans la chaleur épaisse des salles obscures, qui disposent rarement des moyens de rafraichir leurs locaux, y compris dans les cinémas les plus luxueux. Les distributeurs et exploitants cinématographiques ont adapté leurs pratiques de diffusion à ces rythmes de fréquentation saisonniers : ils limitent la sortie de leurs succès commerciaux aux périodes caractérisées par les plus forts degrés d'affluence, autrement dit à la saison morte, durant l'automne et surtout l'hiver. Les spectateurs des capitales provinciales semblent avoir intégré le fait que les films diffusés durant l'été sont d'une qualité moindre. Le délégué de Palma estime que *El crimen de la calle Bordadores* d'Edgar Neville (1946) aurait « très bien pu sortir durant la saison d'hiver, puisque des films espagnols de qualité inférieure ont été

⁹⁴⁶ “durante los meses de Julio y Agosto, no se proyectara película por causa de la recolección, siendo petición del Sr Cortes, empresario de cine”, AHP de Cuenca, C-47, « Mira años 1950 », lettre de l'inspecteur de Mira au délégué provincial de Cuenca, juillet 1950

⁹⁴⁷ “participándole que a partir de esta fecha no se proyectaran más películas en esta localidad por causa de la recolección, ya que este pueblo es completamente agrícola y no asisten bastantes personas para seguir proyectando en la campaña de verano”, AHP de Cuenca, C-47, « Landete 1951 », lettre de l'inspecteur de Landete au délégué de Cuenca, le 2 juillet 1951

⁹⁴⁸ “No puede hacerse mención de núcleo o grupo alguno de espectadores, ya que su asistencia a los cines durante el verano es, por lo regular, bastante escasa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, “El crimen de la calle Bordadores”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

⁹⁴⁹ “Se ha proyectado durante tres días con regular asistencia de público, pues en verano no es grande la concurrencia a salas de proyecciones”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, “Un hombre va por el camino”, rapport de la délégation de Cáceres, le 22 juillet 1950

projetés pendant cette saison⁹⁵⁰ ». Autrement dit, la qualité de l'œuvre ne correspondrait pas, selon lui, à la saison à laquelle il a été diffusé, ce qui aurait contribué à porter préjudice à son accueil par les publics de Palma.

Dans les grandes villes provinciales, l'activité cinématographique fonctionne ainsi au ralenti durant la période estivale. En 1958, une étude réalisée auprès de jeunes issus du quartier populaire *Nuestra Señora de la Paz* à Madrid (également connu sous le nom de *Pacífico*) atteste de ce désintérêt marqué pour le cinéma durant l'été. Elle établit que, en hiver, 51 % des jeunes passent leur temps libre principalement au cinéma, 42 % préfèrent aller danser et 13 % se promener en marchant. Mais en été, le cinéma disparaît presque entièrement de leurs activités de loisirs, alors que les excursions deviennent populaires (31 %) et que la marche et la danse sont privilégiées par respectivement 35 % et 27 % des interrogés⁹⁵¹.

Durant cette période, l'activité cinématographique rencontre surtout le succès grâce aux cinémas de plein air – *cines de verano* – qui s'installent dans l'espace public, dans les places *intramuros* des grandes villes qui constituent des centres importants de la sociabilité urbaine. Ces projections donnent l'occasion aux spectateurs d'échapper aux salles fermées et de transformer les chaudes nuits d'été en nuits de spectacles et de divertissement. Le délégué de Cáceres rapporte ainsi que « les gens préfèrent se rendre au cinéma de plein air de la *Plaza de Toros*⁹⁵² » que d'aller s'enfermer dans les cinémas.

L'activité cinématographique fonctionne donc selon des rythmes différents et s'adapte aux différents usages du temps d'une Espagne rurale, qui vit au rythme des saisons agricoles et des chaleurs estivales. On constate également que les pratiques cinématographiques peuvent évoluer selon le nouveau calendrier imposé par le régime, et être reléguées au second plan de la vie sociale lors d'événements forts qui visent à réunir la communauté provinciale.

⁹⁵⁰ “Esta película bien pudiera haber sido estrenada durante la temporada de invierno, toda vez que durante la misma fueron proyectadas cintas españolas de inferior calidad”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, “El crimen de la calle Bordadores”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

⁹⁵¹ VÁZQUEZ Jesús María, *Así viven y mueren: problemas religiosos de un sector de Madrid*, Madrid, Ope, 1958 p. 290-291 cité dans CAZORLA SÁNCHEZ Antonio, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939–1975*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 244, note 78

⁹⁵² “la gente prefiere acudir al cine de verano de la Plaza de Toros”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, “Un hombre va por el camino”, rapport de la délégation de Cáceres, le 22 juillet 1950

1.3 – La concurrence des grands événements de la vie culturelle du premier franquisme

Si le cinéma occupe une place décisive dans la vie quotidienne des Espagnols, il demeure cependant secondaire lors de la célébration d'événements marquants de la vie communautaire. Cette dernière a vu son calendrier bouleversé par le *Nuevo Estado*, qui – comme bien d'autres régimes « révolutionnaires » avant lui – a cherché à influencer sur les temps sociaux et historiques, en marquant le début de son règne comme un moment historique décisif⁹⁵³. Le régime franquiste ne s'est pas contenté d'abolir les fêtes républicaines : il a établi un calendrier alternatif commençant en 1936 comme un *Primer Año Triunfal* (la Première année de triomphe), qui comprend un certain nombre de nouveaux jours fériés tels que le *Día de la Victoria* (jour de la Victoire, le 1^{er} avril), le *Día del Caudillo* (jour du Caudillo, le 1^{er} octobre), et le jour du Souvenir (le 20 novembre), qui commémore la mort du fondateur du parti phalangiste espagnol, José Antonio Primo de Rivera. En outre, le régime a remis au centre de ses festivités nationales les célébrations catholiques. Ces moments d'union et de fédération sont essentiels pour le pouvoir, car ils mobilisent des pans considérables de la population et permettent de les associer aux grandes célébrations du régime national-catholique.

Ces événements exceptionnels constituent donc des moments forts de la vie sociale du premier franquisme, auxquels les autorités accordent une véritable vigilance. Il semble logique que le cinéma passe au second plan lors du déroulement de fêtes religieuses, de *ferias* ou de la célébration d'événements politiques. Les rapports provinciaux nous livrent de nombreux exemples dans lesquels la fréquentation des cinémas se trouve exceptionnellement concurrencée par des événements de ce type. Ainsi, à Palma de Mallorca, *Mar abierto* de Ramón Torrado (1947) n'a suscité aucun intérêt chez les publics parce qu'il a été diffusé « lors des jours de visite du Caudillo à Mallorca⁹⁵⁴ » ; à Huelva, le délégué explique que « durant les jours de *ferias* de la capitale, très peu de public va au cinéma⁹⁵⁵ » ; mais c'est surtout lors de la célébration de fêtes religieuses que la faible fréquentation des cinémas est le

⁹⁵³ KÖSSLER Till, « Changing the Pace of Life, Rationalizing Society: The Disappointed Ambitions of the Franco Dictatorship, 1939-1975 », dans *Histoire@Politique*, n° 39, septembre-décembre 2019 [en ligne : www.histoirepolitique.fr]

⁹⁵⁴ “Mar abierto” ha sido una película a la cual no se ha concedido importancia, tanto por el público como por la misma empresa. Proyectada como complemento de una cinta americana de dudosa calidad, y en los días de la estancia del Caudillo en Mallorca, la cantidad de público que ha asistido a ella puede considerarse muy escasa”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, “Mar abierto”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947

⁹⁵⁵ “La película ha sido bien acogida, por el escaso público que durante estos días de feria en esta capital, van a los cines”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03459, “La hija del mar”, rapport de la délégation de Huelva, le 15 novembre 1955

plus fréquemment évoquée dans les rapports provinciaux. Le délégué de Badajoz estime que « les premiers jours de la Semaine Sainte sont peu propices à l'affluence des spectateurs⁹⁵⁶ ». Le faible nombre de spectateurs présents à la première projection de *Senda ignorada* de José Antonio Nieves Conde (1946) à Cáceres s'expliquerait par le fait « qu'il s'agisse d'un jour profondément religieux, le Vendredi des Douleurs⁹⁵⁷ ». De même, le rapporteur de Cáceres estime que le film *Mar abierto* a rencontré un faible succès parce qu'il est sorti « en semaine et durant la célébration d'actes religieux auxquels assistent un grand nombre de fidèles⁹⁵⁸ ». On constate néanmoins une évolution notable de la fréquentation des cinémas durant les fêtes religieuses lorsque l'Église catholique espagnole commence à s'appropriier pleinement le médium cinématographique comme d'un outil pédagogique. À Teruel, le projectionniste du *Cine Victoria* se souvient :

« Durant quelques années, pendant la Semaine sainte, on n'ouvrait pas les cinémas ; après, ils ont commencé à proposer des films religieux et le dimanche de la Résurrection on proposait des films plus extraordinaires⁹⁵⁹ »

Autrement dit, le cinéma est peu à peu instrumentalisé par l'Église pour éveiller et renforcer un sentiment religieux lors d'événements importants du calendrier catholique. Les autorités religieuses entendent jouer de la fascination qu'exerce le grand écran sur les populations pour diffuser leur message.

Le cinéma sous le premier franquisme constitue donc plus que jamais une activité rituelle, ancrée dans le quotidien des populations. Les temps dédiés au loisir cinématographique évoluent néanmoins de façon saisonnière, en fonction des rythmes des travaux agricoles qui ponctuent la vie d'une Espagne majoritairement rurale et en fonction des événements importants de la vie communautaire, qui marquent le calendrier religieux et politique du *Nuevo Estado*. Loisir de prédilection de bon nombre d'Espagnols, il jouit d'une véritable assise sociale : les autorités catholiques l'ont bien compris et l'utilisent peu à peu pour réunir les différentes communautés provinciales et éveiller leurs sentiments religieux

⁹⁵⁶ «Prueba de ello es que a pesar de ser proyectada durante los primeros días de Semana Santa, tiempo poco propicio para la concurrencia de espectadores, la sala estuvo llena en las sesiones de tarde», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, «Teatro Apolo», rapport de la délégation de Badajoz, mars 1951

⁹⁵⁷ «Posiblemente por tratarse del día tan marcadamente religioso, como el Viernes de Dolores, la concurrencia de público fue bastante escasa», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, «Senda ignorada», rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

⁹⁵⁸ «Con escasa asistencia de público fue estrenada en esta capital la película de producción nacional MAR ABIERTO, a lo cual contribuyó sin duda el haber sido proyectada en día laborable y los actuales actos religiosos que con motivo de las Misiones se celebran en la actualidad y a los que concurren muchos fieles», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar abierto», rapport de la délégation de Cáceres, le 14 mars 1947

⁹⁵⁹ Gonzalvo Vallespi Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92

grâce à la diffusion de films hagiographiques ou bibliques. Même les individus qui fréquentent rarement les cinémas durant les années quarante et cinquante se souviennent du caractère exceptionnel que les films ont pu avoir sur leur mode de divertissement⁹⁶⁰. Le cinéma forme alors l'un des moments d'évasion privilégiés pour les populations, une activité extraordinaire de la vie ordinaire.

II – À chacun son cinéma : les lieux de fréquentation des spectateurs provinciaux

Dans les localités disposant de plusieurs établissements cinématographiques, aller au cinéma implique de se rendre dans une salle spécifique. Ce choix répond à différents enjeux : la situation géographique de la salle, l'intérêt pour le film qui y est projeté, les différents équipements qu'elle propose, le prix de l'entrée, etc. Néanmoins, jusqu'aux années soixante, en Europe comme aux États-Unis, les différentes enquêtes menées par les principaux distributeurs de la période nous apprennent que voir un film compte tout autant que le fait de « se rendre au cinéma et d'être dans une salle⁹⁶¹ ». Une enquête sociologique menée par l'université de Glasgow en 1994⁹⁶² sur d'anciens spectateurs des années trente démontre que, des décennies plus tard, ces derniers sont capables de décrire plus souvent précisément leur salle de cinéma préférée que les films qu'ils y ont vus. Plus d'un tiers des personnes interrogées reconnaissent avoir fréquenté leur salle de cinéma favorite sans se préoccuper réellement de ce qui y était programmé⁹⁶³. Antoine de Baecque, dans son étude sur la cinéphilie classique, révèle également que les publics de cinéma français avaient tendance à fréquenter la même salle jusqu'aux années soixante, avant que l'arrivée de la télévision ne vienne bouleverser en profondeur les structures du loisir cinématographique⁹⁶⁴. En d'autres termes, les spectateurs européens des années quarante et cinquante nourrissent un lien

⁹⁶⁰ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 85

⁹⁶¹ ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2018, p. 41

⁹⁶² Cette enquête intitulée *Cinema culture in 1930's Britain* a été menée par Anette Kuhn du département de *Theatre, Film and Television Studies* de l'Université de Glasgow à partir de 1994. Élaborée selon la méthodologie de l'ethnologie historique, elle vise à étudier la culture populaire des Britanniques durant les années trente, en recourant à l'histoire orale et en récoltant des témoignages sur l'ensemble du territoire national, afin de comprendre la façon dont les spectateurs britanniques se remémoraient leurs pratiques cinématographiques durant leur jeunesse.

⁹⁶³ ETHIS Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 17

⁹⁶⁴ DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette, 2005

particulier avec les salles de cinéma, qui constitue un repère important et sensible de leur expérience cinématographique.

2.1 – Choisir son cinéma

Grâce à leur enquête nationale, Paz et Montero ont pu établir que, durant la période comprise entre 1940 et 1960, les spectateurs espagnols fréquentent avant tout des salles commerciales : seuls 15,3 % des enquêtés affirment s'être rendus dans des salles plus marginales⁹⁶⁵ (cinéma de plein air, salles paroissiales, projections dans des établissements éducatifs, etc.). Les cinémas commerciaux se divisent en trois catégories qui suivent les normes de la distribution espagnole : les cinémas d'exclusivité (*cine de estreno*) qui diffusent les films les plus récents ; les cinémas de seconde exclusivité (*cine de reestreno*), qui projettent les mêmes films quelques semaines plus tard ; et enfin, les cinémas de quartier (*cine de barrio*) ainsi que les salles des petites agglomérations qui récupèrent les copies des films préalablement diffusés dans les deux catégories de salles précédentes. De l'exclusivité à la sortie générale, une très longue période peut ainsi s'écouler. Durant le premier franquisme, Paz et Montero établissent que 30,6 % des anciens spectateurs interrogés fréquentent les cinémas d'exclusivité, 30,1 % les cinémas de quartier et enfin, 25,1 % les cinémas de seconde exclusivité⁹⁶⁶. Le prix des entrées de ces différents types de cinéma est évidemment dégressif et les salles proposent une gamme variée d'équipements.

Depuis les années soixante-dix, de nombreux chercheurs se sont livrés à une histoire sociale du cinéma depuis les salles de projection, en considérant ces espaces comme des lieux de rencontre où les habitudes et les usages des spectateurs sont considérés comme autant de signes de leur appartenance sociale⁹⁶⁷. Au sein de ces différents types de salles, des pratiques spécifiques émergeraient, renvoyant à des divisions géographiques, sociales et professionnelles antérieurement établies. Dans les rapports provinciaux, les observateurs franquistes semblent établir un constat similaire et opèrent un parallèle entre les catégories de cinéma et les classes sociales qui les fréquentent. Ainsi, à Malaga, le délégué provincial rapporte que le *Cine Goya*, local d'exclusivité « situé en centre-ville », accueille « des spectateurs qui sont presque tous des individus d'une certaine préparation culturelle, des gens

⁹⁶⁵ PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 101

⁹⁶⁶ PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 104

⁹⁶⁷ SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.html>

qui proviennent d'une strate sociale relativement élevée⁹⁶⁸ ». À l'inverse, des rapporteurs mentionnent la fréquentation massive des cinémas de quartier par les classes populaires. À Huelva, l'observateur franquiste explique que le *Cine Oriente* réunit surtout un public d'un « niveau social, en général, peu élevé parce qu'il s'agit d'un cinéma de quartier⁹⁶⁹ ». À León, le délégué opère lui aussi une hiérarchisation sociale entre les salles de cinéma. Il estime ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a rencontré un certain succès « depuis sa sortie dans les cinémas qui réunissent d'ordinaire un public sélect et cultivé, jusqu'à sa diffusion dans les autres locaux des classes populaires⁹⁷⁰ ». En d'autres termes, selon les observateurs franquistes, les cinémas d'exclusivité seraient principalement fréquentés par l'élite culturelle urbaine tandis que les cinémas de quartier constitueraient le choix privilégié des classes populaires des capitales provinciales.

Cela peut tout d'abord s'expliquer par la proximité des établissements cinématographiques avec le lieu de vie des spectateurs. Il n'est pas étonnant que les cinémas situés dans les quartiers périphériques des capitales, où résident majoritairement des ouvriers, accueillent un pourcentage élevé de cette catégorie sociale et que, à l'inverse, l'élite urbaine porte son dévolu sur les cinémas d'exclusivité des centres-villes où elle s'est établie. La fréquentation d'un établissement situé à proximité de son lieu de résidence vient ainsi donner plus d'ampleur à la portée sociale que comporte l'activité cinématographique : aller au cinéma de son quartier signifie assister à une projection avec des individus qui nous sont déjà familiers et permet d'entretenir des relations sociales avec d'autres membres de sa communauté. Il faut là encore rappeler que pour certains spectateurs, aller au cinéma relève plus d'un acte social que de la volonté d'aller voir un film spécifique. Ils ont ainsi tendance à fréquenter la salle proche de leur lieu de résidence et à se livrer à toute une variété de pratiques complémentaires : acheter de quoi manger ou boire à des vendeurs ambulants avant la projection, retrouver des amis devant la salle, attendre la prochaine séance dans des espaces publics associés au cinéma tel que le bar du hall ou adjacent au cinéma, s'asseoir à la même place une fois entré dans la salle, etc.

⁹⁶⁸ «Está situado en el centro de la ciudad y los espectadores son casi siempre personas de una cierta preparación cultural, gentes a las que podemos clasificar en un estrato social bastante elevado», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Aquel viejo molino», rapport de la délégation de Malaga, le 7 janvier 1947

⁹⁶⁹ «El público que la ha visto, pertenece a un nivel social, en general, poco elevado, por ser un cine de barrio», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, «El milagro de Sacristán», rapport de la délégation de Huelva, 23 avril 1954

⁹⁷⁰ «la acogida dispensada por el público ha sido favorable, con un éxito de asistencia durante los diferentes días y que se ha mantenido, desde su estreno en los locales que de ordinario reúnen un público selecto y cultivado y durante su rotación por el resto de los locales de clase popular», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, «Mar abierto», rapport de la délégation de León, le 26 septembre 1947

L'étude de Paz et Montero a déjà pu mettre en évidence les préférences des publics en fonction de leur lieu d'appartenance. 68,7 % des individus se rendant dans les grands cinémas d'exclusivité se considèrent ainsi comme des urbains⁹⁷¹. À l'inverse, les spectateurs ayant le sentiment d'être des ruraux se dirigent plus facilement vers des petites salles commerciales⁹⁷². Avec le phénomène des migrations intérieures, les grands centres urbains absorbent une nouvelle population rurale qui va massivement fréquenter les cinémas de quartier : 44,1 % des individus privilégiant ces établissements affirment ainsi « être de la campagne⁹⁷³ ». Même si les cinémas de quartier demeurent des établissements relativement grands en comparaison des cinémas des petites agglomérations provinciales, il y a fort à parier que ces populations rurales fraîchement arrivées dans les capitales devaient apprécier l'ambiance plus familiale et populaire de ces établissements de quartier. Il faut en effet préciser que, à l'échelle d'une province, seules quelques villes disposent de plusieurs cinémas. Pour beaucoup de spectateurs, la présence d'une unique salle dans laquelle toute la communauté se retrouve constitue la norme. Dans la province de Cuenca par exemple, sur les 49 villes disposant de structures cinématographiques en 1950, seule une quinzaine d'agglomérations disposent d'au moins de deux salles de cinéma (Volume 1, Figure 20, p. 355). La question du choix de la salle ne se pose donc pas pour ces spectateurs habitués à se rendre dans une unique petite salle, fréquentée par des individus qui lui sont familiers.

Lorsqu'il existe plusieurs salles dans une ville, la différenciation sociale qui existe au sein de la fréquentation de certains établissements s'explique aussi par des limites à la fois financières et symboliques. Les cinémas de quartier proposent des prix extrêmement compétitifs, qui se justifient en partie par des conditions de projections plus précaires. Comme on a déjà pu l'évoquer, les bobines qui parviennent dans les dernières salles de la chaîne de distribution sont souvent déjà très usagées⁹⁷⁴. Il faut également prendre en compte la vétusté d'une partie du matériel de projection. Plusieurs rapports évoquent des séances gâchées par un matériel défaillant, notamment en ce qui concerne le son. À Pampelune, le délégué observe que « les déficiences de son » peuvent être « un effet de l'électricité ou de la machine⁹⁷⁵ » de certains cinémas. À Albacete, le rapporteur regrette que *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) soit sorti « dans un petit local dont les conditions acoustiques ne permettaient pas d'apprécier si le

⁹⁷¹ PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 97

⁹⁷² PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 95

⁹⁷³ PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 96

⁹⁷⁴ Cf Chapitre 7

⁹⁷⁵ “Se observan deficiencias de sonido que bien pudieran ser efecto de la corriente o de la maquina”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, “Reina Santa, rapport de la délégation de Pamplona, le 31 mai 1947

son était aussi parfait que les autres qualités⁹⁷⁶ » du film. L'ensemble de ces éléments jouent ainsi sur la qualité même de la projection.

À l'inverse, les salles d'exclusivité se caractérisent par un matériel compétitif. S'inspirant des ciné-palaces qui se sont développés au cours des années vingt et trente, de nombreuses salles de première exclusivité proposent des gammes d'équipements variées à leurs publics, qui ont vivement marqué la mémoire des spectateurs. Comme le rappelle Emmanuel Ethis, aux États-Unis et en Europe :

« partout où l'exploitation cinématographique se développe, on opte pour la construction d'établissements de prestige bâtis à partir des canons de l'architecture théâtrale néoclassique, que l'on décore avec l'apparat du clinquant, de la verroterie et du lumineux propre à éblouir le spectateur dès l'abord de la salle⁹⁷⁷ »

Ces cinémas diffusant les films les plus récents de la programmation rivalisent de confort, de luxe et de modernité pour attirer les foules de spectateurs dans leurs salles : hall d'entrée imposant, ouvreuses, fauteuils confortables, décoration clinquante, bar ou cafeteria avant les salles, etc. L'ensemble de ces commodités visent à donner le sentiment aux spectateurs qui les fréquentent d'évoluer dans un espace fastueux, qui demeure néanmoins accessible à un public populaire. En effet, ces grandes salles proposent généralement une palette de prix dégressifs suivant le placement des spectateurs, permettant aux populations les plus modestes d'accéder à ce type d'établissement. L'enquête menée par l'université de Glasgow en 1994 souligne le poids que cette catégorie de salles a laissé dans la mémoire des spectateurs britanniques des années trente : beaucoup se souviennent du sentiment d'émerveillement qui les accompagnait lorsqu'ils pénétraient dans un espace où régnait tant de somptuosité. Néanmoins, Pierre Sorlin rappelle l'importance de certaines barrières symboliques. Pour lui, dans certains cas, « un luxe apparent, l'existence d'un hall pourvu d'un bar, des ouvreuses en uniformes suffisaient pour écarter les familles modestes de certaines salles et les reportaient vers des locaux plus modestes⁹⁷⁸ ».

Il ne faudrait pas cependant faire de ces barrières symboliques et financières une réalité immuable. Même s'ils sont plus rares, on retrouve des témoignages de certains observateurs rapportant que les cinémas de quartier ont pu être fréquentés par des classes sociales variées. À Oviedo, le délégué évoque la salle du *Gran Cinema*, « un cinéma de quartier fréquenté par des individus de toutes catégories sociales et aux niveaux culturels des

⁹⁷⁶ «Lástima que el estreno de esta producción haya tenido lugar en el Cine del Productor, local pequeño en que las condiciones acústicas no permitieron apreciar si el sonido era tan perfecto como las restantes cualidades», AGA, Cultura, (3) 121.002 36/044682, «Reina Santa, rapport de la délégation d'Albacete, le 23 février 1948

⁹⁷⁷ ETHIS, *Op. Cit.*, 2018, p. 41-42

⁹⁷⁸ SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.html>

plus disparates⁹⁷⁹ ». À Badajoz, le film *Serenata española* de Juan de Orduña (1947) « même s’il est sorti dans un cinéma de quartier (...) [a] su attiré un public de centre-ville ainsi qu’un public expert⁹⁸⁰ ». Il ne faudrait donc pas penser la fréquentation sociale de ces différents types d’établissements de façon trop cloisonnée : même si on observe une tendance des publics à fréquenter les salles proche de leurs lieux de vie – ce qui favorise une forme d’entre-soi – il pouvait exister au sein des salles une certaine hétérogénéité sociale.

Les différentes catégories de salles – *estreno*, *reestreno* et *de barrio* – influencent néanmoins la perception qualitative que les publics peuvent avoir des films qui y sont diffusés. Jaime del Burgo, délégué de Pamplune, résume parfaitement la situation : « dans cette ville, le local où sort un film influe particulièrement sur son succès⁹⁸¹ ». En effet, de l’exclusivité à la sortie générale d’une œuvre, une très longue période peut s’écouler, période qui dépend avant tout du succès rencontré par le film : plus il a du succès, plus tard il parvient dans les petites salles de quartier et de province ; inversement, moins le succès est au rendez-vous, plus vite les grandes salles s’en débarrassent. Emmanuel Ethis rappelle ainsi un paradoxe : le spectateur des années quarante et cinquante voit les films de moindre renom dans de meilleures conditions que les films les plus populaires, puisque les bobines ont été relativement épargnées par les autres salles⁹⁸². La catégorie de salle dans laquelle sort un film constitue donc pour les publics des capitales provinciales un indice précieux de sa qualité. À Badajoz, lors de la sortie de *María de los Reyes* de Antonio Gúzman Merino (1948), « le public [lui] a porté peu d’intérêt (...), soupçonnant son échec commercial, en raison du fait qu’il soit sorti dans un cinéma de quartier⁹⁸³ ». Plusieurs rapporteurs expriment d’ailleurs leur mécontentement lorsque des films espagnols qu’ils estiment de qualité suffisante sortent tout d’abord dans des cinémas de quartier ou des salles de seconde exclusivité. À Palma de Mallorca, le délégué estime que « *Héroes del 95* est un film méritant et [qu’on] lui aurait concédé une plus grande importance s’il n’avait pas été projeté dans un cinéma de seconde

⁹⁷⁹ « en un cine de barrio en el que tienen acceso frecuente personas de todas clases de categorías sociales y de los más dispareos niveles culturales », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, “Fuenteovejuna”, rapport de la délégation d’Oviedo, le 27 novembre 1947

⁹⁸⁰ “Aunque se estrenó en un cine de barrio el tema y los intérpretes llevaron a él a bastante público del centro y entendidos en cine, que fueron la minoría que más acerca crítica expresó ante la proyección de la película”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “Serenata española”, rapport de la délégation de Badajoz, non daté

⁹⁸¹ “si bien en esta ciudad donde el local de estreno influye notablemente en el éxito, pasara algo desapercibida”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04320, “Confidencia”, rapport de la délégation de Pamplona, le 19 juillet 1949

⁹⁸² ETHIS, *Op. Cit.*, 2018, p. 46

⁹⁸³ “El público prestó poco interés al estreno de ésta película, sospechando el fracaso, por el hecho de estrenarla en un cine de barrio”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “María de los Reyes”, rapport de la délégation de Badajoz, non daté

catégorie⁹⁸⁴ ». De même, à Pampelune, le délégué estime que sortir un film dans un établissement « de second ordre compromet le succès [des] productions⁹⁸⁵ ».

Sous le premier franquisme, on observe donc, comme partout en Europe et aux États-Unis, que les spectateurs peuvent entretenir un rapport sensible – presque affectif – avec les salles de cinéma, qui constituent autant un moyen d'évasion que le lieu d'une indiscutable sociabilité, qu'on aime fréquenter afin de rencontrer les membres de son quartier et de sa communauté.

2.2– Entrer dans la salle

Une fois arrivés devant le cinéma, il reste aux publics quelques menues obligations à accomplir avant de pénétrer au cœur des salles obscures et de goûter les plaisirs d'une projection. Après avoir choisi son film – lorsque la programmation le permet – il faut tout d'abord passer au guichet pour payer son entrée. Durant le premier franquisme, le prix moyen du billet de cinéma augmente significativement en comparaison de la période républicaine. Cette augmentation s'explique tout d'abord par les destructions de la guerre qui induisent une hausse des loyers des salles de cinéma, et ensuite, par la promulgation de certaines mesures politiques provoquant une perte substantielle de profits pour les exploitants. Parmi elles, on compte l'obligation de projeter les actualités cinématographiques – les gérants sont contraints de payer la location de chaque NO-DO – ou encore l'obligation de respecter les quotas de films nationaux dans leur programmation, moins rentables que la production étrangère. Ainsi, Emeterio Díez Puertas établit qu'en 1947 l'entrée de cinéma a été multipliée par trois par rapport à 1936 à Madrid⁹⁸⁶. Le prix moyen de la place dans un cinéma d'exclusivité passe de 4 pesetas à 12 pesetas, alors que le revenu par habitant a baissé quant à lui de 13% entre les deux dates. Il rappelle également que le prix du billet de cinéma est également l'un des plus élevés d'Europe. En 1952, un ouvrier spécialisé espagnol doit travailler cinq heures pour pouvoir s'offrir une place dans un cinéma d'exclusivité, alors qu'en France il ne lui suffira que de deux heures, en Grèce d'une heure et dix-huit minutes, en Irlande d'une heure ou encore en Norvège et au Danemark d'une simple demi-heure. Malgré la hausse générale des

⁹⁸⁴ "Héroes del 95" es una película merecedora sin duda alguna de que se concediera mayor importancia que proyectarla en un cine de segunda categoría, y sin realizarse apenas propaganda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 janvier 1948

⁹⁸⁵ "La circunstancia de que la película fuera estrenada en un salón de segunda categoría deslució el éxito de esta producción", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Pamplona, le 4 mars 1948

⁹⁸⁶ L'historien s'emploie à décrire l'évolution des prix de l'entrée de cinéma en Espagne de 1896 à 2001. Pour la période franquiste, consulter sa partie intitulée "Un precio intervenido y oficial (1939-1975)" dans DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, 2003, p. 35-39

prix du billet dans la capitale, il faut rappeler qu'il existe tout de même une grande variété de salles et de prix. En 1955, l'entrée oscille entre 2 et 22 pesetas, mais près de 50% des locaux madrilènes proposent leurs meilleures places à des prix compris entre 2 et 5 pesetas. Les prix relativement élevés de la capitale madrilène ne doivent pas non plus occulter la réalité des prix des cinémas de provinces. Ainsi, d'après les chiffres établis par le syndicat National du Spectacle (SNE) en 1951, le prix moyen d'une place de cinéma en province est de 5 pesetas⁹⁸⁷. Un moyen de vérifier l'exactitude de ces chiffres est de se référer à la presse locale, où les exploitants affichent les prix de leurs entrées au sein de la programmation.

Une rapide étude au sein de la presse numérisée proposée par la *Biblioteca Virtual de Prensa Historica*⁹⁸⁸ permet ainsi d'éclairer les fourchettes de prix de l'entrée de cinéma dans les capitales provinciales. A Guadalajara, le plus important cinéma de la ville propose des places dont les prix oscillent entre 3 et 10 pesetas, selon le placement dans la salle et les périodes de diffusions. Les prix sont en effet plus élevés lors des jours fériés et les dimanches qu'en semaine. A Zamora, dans les trois cinémas de la ville, l'entrée pour les programmes doubles (projection de deux films en continu) est de 5 pesetas. A Burgos, le prix des sessions uniques oscillent entre 1 et 4 pesetas maximum. Ainsi, chaque capitale provinciale dispose d'au moins une salle proposant des prix extrêmement bas pour permettre à l'ensemble des classes sociales de se payer une entrée. Il demeure néanmoins difficile de se représenter les prix pratiqués dans les zones rurales, car leur programmation est rarement publiée au sein de la presse locale.

Avant de pouvoir régler son achat, les publics espagnols sont parfois contraints d'attendre. Lors des moments de forte affluence, les spectateurs sont nombreux à faire la queue devant les cinémas. On garde en mémoire les nombreuses photographies immortalisant les longues files de spectateurs devant les salles madrilènes, témoignages de l'âge d'or du loisir cinématographique et de son ancrage populaire (Figure 27). Les rapports provinciaux font part, quelquefois, de ces moments durant lesquels les publics affluent en masse vers les

⁹⁸⁷ DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Op. Cit.*, 2003, p. 38

⁹⁸⁸ Ce projet de bibliothèque numérique est né en 2006 sous l'égide de la sous-direction générale de coordination bibliothécaire du Ministère de la culture et des sports. Avec l'aide de différentes institutions régionales, elle réunit 1,2 millions de numéros de presse régionale et de revues culturelles espagnoles de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Les publications provinciales disponibles pour l'année 1951 et pour lesquelles il est possible de consulter les prix des billets de cinéma présent dans les annonces des exploitants sont les suivantes : *Diario de Burgos : de avisos y noticias* (Burgos), *Hoja oficial del lunes* (Grenade), *Imperio : Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.* (Zamora), *Nueva Alcarria* (Guadalajara). Une étude de chacune des programmations publiées dans ces journaux locaux de janvier à décembre 1951 a été réalisée afin de récolter les prix mentionnés dans les annonces des exploitants.

cinémas, au point que les rues et ruelles qui leur sont adjacentes se remplissent de spectateurs impatients d’assister à la projection d’un film.



Figure 27 : File d'attente devant le Cine Palacio de la Música lors de la sortie de *Le vent l'emportera* de V. Fleming à Madrid en novembre 1950, dans PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. XV

À Logroño, lors de l’avant-première de *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem en décembre 1956, le délégué rapporte l’enthousiasme palpable des spectateurs avant la diffusion :

« le succès de salle a été total, puisqu’il ne restait plus aucune place à vendre ; dans la rue, était rassemblé un public très nombreux, désireux de venir applaudir les interprètes⁹⁸⁹ »

La venue d’une partie des équipes de production en province pour promouvoir le film constitue un fait assez exceptionnel, et crée l’événement à Logroño : les spectateurs se

⁹⁸⁹ “En efecto, el éxito de taquilla fue total, ya que no quedó ni una sola localidad por venderse; en la calle se congregó un numerosísimo público, deseoso de ver y aplaudir a los intérpretes”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, “Calle Mayor”, rapport de la délégation de Logroño, le 1^{er} décembre 1956

massent dans les rues pour pouvoir tous assister à la projection et approcher les vedettes du film. De façon moins exceptionnelle, Wilfredo Román et Óscar Blanco rappellent que, le dimanche, dans certaines agglomérations de la province de Palencia, les habitués achètent leur place pour la séance de l'après-midi avant de se rendre à la messe, afin de s'assurer d'avoir une place et de s'éviter la longue attente dominicale devant les guichets⁹⁹⁰.

Attendre devant les cinémas génère un certain nombre de rituels et de pratiques sociales. On occupe son temps comme on peut : par l'achat de produits alimentaires auprès des vendeurs ambulants qui se placent à proximité des cinémas, par les discussions avec d'autres individus, par les réflexions des derniers indécis à propos du film qu'ils doivent choisir, etc. L'attente devant la salle peut cependant se révéler particulièrement longue pour ceux qui ne disposent pas des pesetas leur permettant de s'offrir l'entrée : les devantures des cinémas se font alors le théâtre des divers stratagèmes mis en place par de jeunes spectateurs sans le sou, déterminés à pénétrer coûte que coûte dans les salles. Román et Blanco rapportent l'expérience d'adolescents et d'enfants de la province de Palencia qui rivalisent d'imagination pour assister aux séances de cinéma⁹⁹¹. Certains jeunes se postent devant les salles en espérant qu'un adulte les prendra en pitié et leur offrira la place. D'autres jeunes de la ville d'Aguilar ont quant à eux l'habitude de sillonner les rues adjacentes au cinéma en expliquant aux passants qu'il ne leur manque que cinq centimes pour pouvoir s'acheter leur place : petit à petit, ils parviennent chacun à cumuler suffisamment d'espèces sonnantes et trébuchantes pour s'offrir leur moment d'évasion. Plus pragmatiques, certains n'hésitent pas à commettre quelques petits méfaits pour parvenir à leurs fins : un spectateur d'Aguilar se souvient qu'avec sa bande d'amis, ils allaient voler les fruits d'un verger qu'ils vendaient ensuite aux spectateurs faisant la queue devant le cinéma pour s'offrir leurs places.

D'autres tentent plutôt de duper l'attention plus ou moins vigilante des ouvreurs et ouvreuses, parvenant à se glisser dans les salles obscures sans déboursier un seul centime. Là encore, les jeunes Espagnols ne manquent pas d'imagination. La pratique habituelle consiste à recourir à l'aide de personnes majeures, qui acceptent de dissimuler – tant bien que mal – les enfants les plus jeunes sous leurs imperméables ou autres jupes longues. Loin de constituer la méthode la plus discrète, Román et Blanco expliquent que les gérants et les employés de cinéma se montraient relativement tolérants face à ces tentatives : le propriétaire du *Cine Montañés* d'Aguilar, Agustín Loma, affirme au contraire s'être beaucoup amusé lorsqu'il apercevait des jeunes hommes et jeunes femmes arriver péniblement devant le guichet,

⁹⁹⁰ ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 185

⁹⁹¹ ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 172-174

affublés de larges manteaux d'où émergeaient maladroitement quatre pieds au lieu de deux. Le succès de ce stratagème dépend évidemment du degré de tolérance des gérants cinématographiques. Pour les groupes de jeunes qui désirent se rendre ensemble à une même séance, cette stratégie est trop risquée. À Guardo, un spectateur se souvient comment lui et ses amis sont parvenus à entrer incognito de nombreuses fois dans le *Cine Corcos* : s'étant aperçus que le vasistas des toilettes du cinéma donnait sur la rue, ils réunissaient leurs petites économies pour s'acheter une unique place. Lorsque l'un d'entre eux était entré en toute légalité dans le cinéma, il se précipitait ouvrir la fenêtre pour faire entrer en douce ses camarades, qui se glissaient ensuite discrètement dans la salle.

2.3 – S'asseoir : les stratégies de placement des spectateurs

Un nombre important de spectateurs espagnols a tendance à fréquenter le même cinéma : ces derniers disposent donc déjà d'une connaissance préalable de la configuration de la salle avant d'y pénétrer. Antoine de Baecque rapporte les témoignages de nombreux cinéphiles des années 1960 qui préfèrent s'asseoir au même endroit, souvent au premier rang⁹⁹². Les habitués des cinémas de quartier ont ainsi tendance à se diriger vers ce qu'ils considèrent comme « leur place ». Le projectionniste du *Cine Victoria* de Teruel évoque ainsi les habitudes de certains abonnés :

« Le guichetier laissait passer les abonnés. Ils payaient le même prix, mais ils avaient déjà leur siège de réservé et pouvaient toujours être côte à côte...⁹⁹³ »

La fréquentation régulière de ces cinéphiles leur a permis d'opérer un choix de placement dans le temps long, leur abonnement leur garantissant de s'asseoir aux mêmes places à chaque séance. Ce choix peut obéir à divers facteurs : celui de s'assurer de pouvoir être assis aux côtés des personnes qui les accompagnent, mais également de veiller au respect de certains paramètres techniques. Ces habitués ont pu identifier les places offrant un meilleur confort et une meilleure réception acoustique et visuelle. La configuration des salles des années quarante et cinquante peut en effet induire une disparité qualitative entre certains emplacements, affectant la qualité de la séance cinématographique. L'abonnement permet ainsi aux individus concernés de pallier les risques d'un mauvais placement.

⁹⁹² DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette, 2005

⁹⁹³ GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92

Les prix dégressifs des entrées s'expliquent d'ailleurs pour ces raisons. Les salles de cinéma répondent alors pour beaucoup à la même organisation que les salles de théâtre du début du XX^e siècle. Dans les villes de province, les établissements accueillant les projections cinématographiques sont loin d'être exclusivement réservés au seul spectacle cinématographique, et, au gré de la programmation, représentations théâtrales et projections filmiques se succèdent. Comme au théâtre, les salles sont configurées de façon à proposer diverses catégories de places auxquelles sont indexés différents prix. Dans les rapports provinciaux, les informateurs classent les publics de cinéma en fonction de trois espaces : le « public d'orchestre », qui prend place dans les fauteuils situés au plus près de la scène ; le « public des gradins » situé sur les gradins s'élevant au-dessus de l'orchestre et en dessous des loges faisant face à la scène ; et enfin, le « public des galeries », assis dans un balcon épousant les contours de la salle, composé de plusieurs rangées de spectateurs. Les prix varient bien évidemment en fonction de chacune des salles concernées, mais les places les plus économiques sont traditionnellement celles des galeries puis des gradins. Les places aux prix les plus élevés sont celles situées au niveau de l'orchestre, à partir duquel les spectateurs disposent de la meilleure vue sur la scène ou l'écran. Cette distribution sociale de l'espace cinématographique est associée à des comportements spécifiques par les observateurs franquistes. Les places les plus économiques accueilleraient, selon eux, les publics les plus expressifs tandis que les spectateurs occupant les places aux prix élevés se distingueraient, à l'inverse, par leur retenue⁹⁹⁴.

Si cette vision des comportements sociaux selon le placement des spectateurs se révèle quelque peu caricaturale, il est néanmoins important de souligner que certains emplacements semblent réservés à des catégories de publics et des usages spécifiques. Ainsi, dans de nombreuses salles espagnoles, il est admis que les places les plus isolées sont généralement occupées par les jeunes couples qui voient dans la sortie cinématographique avant tout l'occasion de profiter de quelques moments d'intimité⁹⁹⁵. Si les amoureux cherchent à voir un film sans être vus, à l'inverse, les spectateurs arrivant en groupe, en cherchant une place dans la salle, ont une forte tendance à se faire remarquer. La recherche d'une rangée dans laquelle chaque membre du groupe peut convenablement s'installer contraint le reste de la salle à constater leur présence⁹⁹⁶. En outre, le choix de s'asseoir dans les gradins et les balcons ne répond pas exclusivement à des contraintes financières. Ces espaces sont massivement

⁹⁹⁴ Cf Chapitre 2.

⁹⁹⁵ ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 108-109

⁹⁹⁶ FOREST Claude, « Qui s'assoit où ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 20 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cm/1070>

occupés par des jeunes et des enfants qui les considèrent comme de grands terrains de jeux : loin de rester calmes et silencieux, leurs jeunes occupants profitent souvent de l'obscurité pour circuler librement dans les gradins, jouant de nombreux tours à la salle à la faveur de l'obscurité. Les stratégies de placement des spectateurs peuvent ainsi être le révélateur des différentes sociabilités que la sortie cinématographique génère et que les spectateurs recherchent.

III – Sociabilités cinématographiques et comportements des publics dans les salles obscures

3.1 – La compagnie des spectateurs

Durant l'âge d'or du cinéma, le loisir cinématographique s'est institué en véritable rendez-vous : aller au cinéma implique de se retrouver dans un lieu, à un horaire précis, autour d'un programme défini. Les salles de cinéma constituent ainsi un lieu de sociabilité important pour les individus : en tant que fait social, l'expérience cinématographique les conduit à partager leurs émotions, à échanger avec autrui à propos de l'expérience qu'ils viennent de vivre. Pour de nombreux spectateurs, ce qui se passe dans le film lui-même compte tout autant que ce que s'y passe à côté, grâce aux interactions avec la salle que le film suscite et aux moments que l'on partage avec ses proches ou ses voisins.

En effet, l'activité cinématographique se pratique avant tout en groupe (Tableau 23). L'enquête de Paz et Montero met en évidence la faible fréquentation solitaire des cinémas sous le premier franquisme⁹⁹⁷ : seuls 2,6 % des interrogés se souviennent s'être rendus au cinéma sans être accompagnés de proches. La grande majorité d'entre eux sont des hommes (2,2 %), car, en raison des conventions sociales, les femmes peuvent difficilement se rendre seules au cinéma sans porter atteinte à leur réputation. Elles représentent 80 % des individus qui se rendent au cinéma en compagnie d'autres membres de la famille que leurs parents. Les spectateurs et spectatrices espagnols vont principalement au cinéma en compagnie de leurs amis (29,3 % des enquêtés), en couple (29,1 %) ou bien en grands groupes, composés à la fois de couples et d'amis (21 %). Les sorties familiales semblent quant à elles moins

⁹⁹⁷ PAZ & MONTERO, *Op . Cit.*, 2011, p. 106-107

fréquentes. Seuls 11,4 % des individus interrogés se souviennent être allés au cinéma en couple accompagné de leurs enfants et 1,3 % seulement avec leurs enfants. De nombreux interrogés affirment en effet que l'arrivée d'enfants dans leur ménage a fortement joué sur leur fréquentation cinématographique. Paz et Montero rapportent ainsi le témoignage d'Asunción, née en 1921, qui explique que :

« Après être mariée, entre le travail, les enfants... je n'avais pas le temps. Je ne me rappelle pas être allée au cinéma lorsque j'avais des enfants⁹⁹⁸ »

L'arrivée des enfants dans un foyer bouleverse ainsi le quotidien de nombreux couples qui disposent d'un temps libre plus limité, ce qui influe fortement sur leurs pratiques de loisirs. Il faut également mettre en évidence des limites d'ordre financier : même avec les prix extrêmement compétitifs des salles de quartier, la sortie cinématographique pour les familles nombreuses a un coût qu'il est parfois impossible d'allier aux dépenses quotidiennes. De plus, dans les zones rurales où il existe une moins grande variété de salles, l'offre des prix est moins large, empêchant parfois les familles les plus modestes d'accéder à ce loisir⁹⁹⁹. Cela n'empêche pas que cela soit les jeunes – peu importe le sexe – qui se rendent le plus fréquemment au cinéma¹⁰⁰⁰ : ces derniers y allaient sans leurs parents, accompagnés de leurs amis ou d'autres jeunes de leur cercle familial.

	Homme	Femme	Total
Seul	2,2	0,4	2,6
Avec ses parents	1,3	1,8	3,1
Avec des amis	15,4	13,9	29,3
En couple	13,7	15,4	29,1
En couple et avec des amis	10,2	10,8	21
En couple avec ses enfants	3,7	7,7	11,4
Avec ses enfants	0,3	1	1,3
Avec des parents proches	0,4	1,8	2,2
Total	47,2	52,8	100

Tableau 23 : La compagnie des spectateurs entre 1940 et 1960 (%)

Source : d'après les résultats de l'enquête de Paz et Montero sur près de 1750 individus (PAZ & MONTERO, Op. Cit., 2011, p. 107)

⁹⁹⁸ “Después de casada, entre el trabajo, los hijos... no me daba tiempo. No me acuerdo de ir al cine teniendo hijos”, interview de Asunción réalisée par Almudena Murillo en avril 2007, cité dans PAZ & MONTERO, *Op. Cit.*, 2011, p. 106

⁹⁹⁹ PAZ & MONTERO, *Op. Cit.*, 2011, p. 90

¹⁰⁰⁰ PAZ & MONTERO, *Op. Cit.*, 2011, p. 107

Le caractère collectif de l'activité cinématographique constitue ainsi un élément essentiel de l'expérience des publics de cinéma. Emmanuel Ethis rappelle ainsi que les films « fournissent socialement la plus formidable des occasions de se connaître, d'éprouver son jugement de goût avec celui des autres, de reconnaître ceux qui aiment les mêmes choses¹⁰⁰¹ ». Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier évoquent quant à eux la « ritualisation [de] la conversation artistique, qui mêle inséparablement le plaisir de l'échange social et l'échange du plaisir artistique¹⁰⁰² ». Le cinéma induit d'inévitables échanges et discussions que les spectateurs entretiennent avec ceux qui les ont accompagnés, mais aussi parfois avec le reste de la salle. Les façons dont les publics vont qualifier et juger les films qu'ils viennent de voir ainsi que les interactions qu'ils peuvent développer avec leurs voisins durant la projection représentent autant de cadres différents de l'expérience cinématographique, qui doivent être appréhendés comme l'expression de sociabilités variées.

3.2 – Éclats de rires et de voix : communiquer son plaisir et son mécontentement

Durant les projections cinématographiques des années quarante et cinquante, les publics sont loin de rester impassibles face aux images animées qui leur sont projetées. S'ils les accueillent de façon individuelle dans l'espace privé de leur siège, une partie encore importante des salles de cinéma, héritière des usages et de certaines pratiques des spectateurs des premiers temps cinématographiques, peut réagir de façon bruyante et expressive. En effet, Emmanuel Ethis rappelle que même durant l'âge d'or du cinéma, une partie des spectateurs européens « conservent les attitudes et comportements qui étaient les leurs lorsque le cinéma était encore un cinéma d'attractions dévolu aux fêtes foraines. Ils parlent à voix haute durant les projections, commentent ce qu'ils voient, se déplacent d'un siège à l'autre, restent souvent debout, applaudissent à tort et à travers, entrent et sortent de la salle à n'importe quel moment¹⁰⁰³ ».

Si l'arrivée du cinéma sonore a fortement modulé les pratiques, imposant progressivement un silence nécessaire à la compréhension narrative de l'œuvre diffusée, les publics espagnols sont loin d'observer un silence contemplatif durant les séances.

¹⁰⁰¹ ETHIS Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 18

¹⁰⁰² JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010, p. 10, [en ligne] http://laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2010_ExperienceSpectateur.pdf (consulté le 08/10/2019)

¹⁰⁰³ ETHIS Emmanuel, *Sociologie de cinéma et des publics*, 4^e éd., p. 42

3.2.1 – Les bruits des spectateurs

Les témoignages d'anciens spectateurs attestent de l'atmosphère bruyante et animée qui caractérise les projections cinématographiques du premier franquisme. Román et Blanco évoquent les nombreuses manifestations sonores des publics dans les salles de Palencia¹⁰⁰⁴. Ainsi, un inévitable brouhaha naît dans le public lorsque, dans les films d'action, les héros parviennent à vaincre leurs ennemis après de multiples péripéties. Dans les westerns, l'arrivée de la cavalerie est généralement accueillie par des salves d'applaudissements. Dans les rapports de surveillance, les agents franquistes mentionnent régulièrement les applaudissements nourris de spectateurs à la suite de certaines scènes qui ont suscité l'adhésion massive des publics. À Huelva, le délégué provincial rapporte que *El Tambor del Bruch* d'Ignacio F. Iquino (1948) « a été fréquemment interrompu par les applaudissements des spectateurs aux moyens les plus modestes¹⁰⁰⁵ ». Lors de la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) à Burgos, le délégué évoque les nombreuses scènes qui ont suscité les applaudissements de la salle au cours de la projection :

« Le public, à diverses occasions, à gratifier d'applaudissements nourris les scènes du « Miracle des roses », celles qui présentent la Reine dans la fureur du champ de bataille, passant entre les guerriers qui cessent le combat en sa présence, ainsi que le moment où elle donne en offrande sa couronne à l'Apôtre Jacques¹⁰⁰⁶ »

Les applaudissements ne se limitent donc pas au seul final des films, mais constituent pour les publics un moyen spontané de manifester leur contentement tout au long du film, participant collectivement à l'environnement sonore des séances. Dans de rares cas, les applaudissements peuvent également avoir d'autres significations. Il arrive, par exemple, que certains films taurins parviennent à plonger les spectateurs dans une tout autre atmosphère que celle des salles obscures : comme s'ils se trouvaient dans les gradins surplombants d'une arène, les spectateurs reproduisent certaines pratiques propres aux spectacles de tauromachie. Le délégué de Burgos évoque ainsi les réactions des publics de sa capitale lors de la projection de *La Fiesta sigue*, un film qui narre le parcours d'un jeune matador :

« son public n'est pas le véritable aficionado du cinéma, mais plutôt le spectateur des corridas, bien qu'il ne représente qu'un petit contingent. À ce titre, le film fait preuve d'un mérite

¹⁰⁰⁴ ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 140-141

¹⁰⁰⁵ « En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas », AGA, Cultura, « El tambor del Bruch », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04554, rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

¹⁰⁰⁶ « El público en diversas sesiones subrayó con nutridos aplausos las escenas del « Milagro de las rosas », las que presentan a la Reina pasando en el fragor de la batalla entre los guerreros que cesan en el combate ante su presencia, y mantiene en suspenso su emoción en el momento de la ofrenda que hizo ésta de su corona al Apóstol Santiago », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, « Reina Santa », rapport de la délégation de Burgos, le 12 avril 1947

estimable, car il reconstitue avec fidélité et perfection les faenas de l'arène en les adaptant au cinéma. C'est pourquoi il a plu et a même été applaudi lorsque la faena du torero a atteint son point le plus émouvant¹⁰⁰⁷ »

Dans la tauromachie, la *faena* constitue le troisième acte d'une corrida, le moment qui précède l'estocade, le coup fatal porté au taureau. Il est réalisé par le matador à l'aide de la *muleta*, le fameux leurre en tissus rouge qui est agité devant l'animal. La *faena* constitue donc un moment particulièrement intense et attendu des corridas, celui où le torero fait preuve de tout son talent et de sa technique devant la foule. Les spectateurs de Burgos, bien qu'assis dans les sièges du *Coliseo Castilla*, semblent ici avoir été transportés au cœur d'une arène et avoir réagi comme s'ils assistaient à un spectacle tauromachique. Les applaudissements de ces habitués des corridas ne sont pas ici la manifestation de leur contentement face à une scène cinématographique particulièrement réussie, mais bien ceux qu'ils destinent habituellement aux matadors des arènes. Ils transposent ainsi les pratiques des spectacles tauromachiques au cœur des salles de cinéma.

Il n'en reste pas moins que dans les usages courants des publics de cinéma, manifester son contentement et son adhésion en applaudissant au cours de la narration constitue un phénomène habituel des projections du premier franquisme. Il en va de même pour les rires qui éclatent régulièrement dans l'obscurité des salles. Les rapporteurs franquistes mentionnent les rires qui agitent les rangs des publics, voire même « l'hilarité » qui peut les saisir ou encore « les rires à gorge déployée » qui éclatent parfois au cœur de l'assistance¹⁰⁰⁸.

Les séances de cinéma peuvent également être ponctuées par des prises de parole à voix haute. Certains publics commentent sans scrupule les images qui défilent devant eux, s'adressant parfois directement aux personnages en noir et blanc qui surgissent au grand écran. Román et Blanco rapportent ainsi les réactions de certains spectateurs de Palencia à l'apparition de leurs actrices préférées. Dans le *Cine Carrión* de la petite agglomération de Velilla, un homme surnommé « Marianillo » était connu pour les commentaires intempestifs qu'il livrait chaque fois qu'une actrice espagnole apparaissait à l'écran. Il n'était pas rare qu'il leur lance des commentaires comme si elles se trouvaient dans la salle : « Hé ma belle ! Si j'arrive, je te mange¹⁰⁰⁹ ! ». Dans le même cinéma, un pharmacien visiblement très sensible aux charmes de Lola Flores, se mettait debout dès qu'elle apparaissait et s'exclamait : « Ça,

¹⁰⁰⁷ “su público no es el verdadero aficionado al cine, sino el espectador taurino, aunque aquél también de un pequeño contingente. Y en este peculiar papel, la película alcanza un estimable mérito porque recoge con fidelidad y perfección las faenas de la plaza trasladándolas al cine. Por eso gusta y hasta lleva a aplaudirse en los momentos en que la faena del torero llega a su punto más emotivo”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, “La fiesta sigue”, rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

¹⁰⁰⁸ Cf chapitre 2 et 3.

¹⁰⁰⁹ “¡Guapa!, ¡si voy te cómo!”, cité dans ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141

c'est une vraie femme, pas comme mon escopette!¹⁰¹⁰ », faisant allusion de façon peu délicate à sa propre épouse. D'autres spectateurs, pris par l'action du film, n'hésitaient pas à s'adresser directement aux personnages de fiction s'agitant à l'écran. À Aguilar, d'anciens spectateurs se souviennent d'un dénommé Quico qui, lors de scènes de combat dont l'issue lui semblait incertaine, prodiguer nombre d'encouragements au héros¹⁰¹¹. Les rapports provinciaux évoquent peu ces prises de paroles intempestives. On relève néanmoins un exemple à Vitoria, lors de la projection du film policier *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador (1951). L'agent franquiste qui y assiste assure que durant la séance :

« la majorité des spectateurs ont commencé dès le début à désigner Guillermo Marín comme l'auteur du crime, alors qu'en réalité le film a eu recours à cet acteur précisément pour éviter que les spectateurs n'anticipent le déroulement de l'intrigue¹⁰¹² »

Habitué des rôles de « méchants », les producteurs ont ici volontairement joué de la présence de l'acteur Guillermo Marín pour mettre les spectateurs sur une fausse piste. Ces derniers se sont empressés de le « désigner » coupable durant la projection : par ce terme, on peut imaginer que les publics l'ont alpagué ou invectivé directement durant la séance, la prise de parole à voix haute étant courante dans les salles du premier franquisme.

Les séances de cinéma sont aussi ponctuées d'injures, d'invectives, de cris ou encore de sifflements lorsque les spectateurs désirent manifester leur mécontentement, quand leur héros est vaincu par exemple¹⁰¹³, ou tout simplement lorsque le film leur déplait. Le rapporteur de Cádiz explique que *Héroes del 95* de Alfonso Raúl (1947) a été particulièrement mal accueilli, au point que durant la séance, « un faible nombre de spectateurs des places les moins chères ont sifflé afin de montrer leur mécontentement¹⁰¹⁴ ». De même, durant la diffusion de *María de los Reyes* de Raul Alfonso (1948) à Avila, « le public des gradins » a exprimé son rejet du film en s'adonnant à de nombreuses « huées¹⁰¹⁵ ». Lors de la projection d'*Afan-Evu* de José Neches (1945) à Burgos, le « public, fatigué par ce film, a vivement contesté ses dernières bobines, qui ont été projetées parmi les moqueries des

¹⁰¹⁰ « ¡Esto sí que es una mujer, y no la mi escopeta! », cité dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141

¹⁰¹¹ ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141

¹⁰¹² « la mayoría de los espectadores comienzan a señalar desde el principio a Guillermo Marín como autor del asesinato, como en realidad en esta película se ha utilizado a este actor precisamente para evitar que los espectadores conozcan anticipadamente el desarrollo de la actuación », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, « Apartado de correos 1001 », rapport de la délégation d'Alava, janvier 1951

¹⁰¹³ ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 140

¹⁰¹⁴ « hubo en escaso número espectadores de las localidades baratas que con silbidos mostraron su desagrado », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, « Héroes del 95 », rapport de la délégation de Cádiz, le 7 juin 1947

¹⁰¹⁵ « Público de butacas en comentarios y público de entresuelo y generales con abucheos », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, « María de los Reyes », rapport de la délégation d'Ávila, le 13 février 1950

spectateurs des places situées en hauteur du cinéma¹⁰¹⁶ ». Lorsque le film leur déplâit, d'autres individus n'hésitent pas à abandonner leur siège et à quitter le cinéma. À Palma de Mallorca, lors de la diffusion de *María Fernanda, la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947), « toute la salle a commenté négativement le film » et « de nombreux groupes [ont] abandonné la salle durant ses projections¹⁰¹⁷ ». L'insatisfaction des spectateurs s'exprime donc autant au cours des séances de projection qu'à la fin. Les observateurs franquistes évoquent les attitudes variées de spectateurs déçus à la sortie des salles. À Cáceres, après avoir assisté à la projection de *Segundo López* d'Ana Mariscal (1953) qui n'a pas su les convaincre, des spectateurs « ont quitté le local la tête basse, comme s'ils avaient été victimes de quelque chose de douloureux qui les aurait affectés personnellement¹⁰¹⁸ ». À Jerez de la Frontera, une partie des publics, à la fin de la projection de *María Fernanda, la Jerezana*, « a montré son mécontentement avec une certaine colère¹⁰¹⁹ ». D'autres se montrent plus sarcastiques : après la diffusion d'*Afan-Evu*, le public d'Ávila a récompensé le film par « une ironique “palme du tango”, d'abondants sifflements et une critique unanime dans les commentaires de rue¹⁰²⁰ ».

Rires, cris, moqueries, injures, applaudissements, prises de parole intempestives font ainsi partie du répertoire des réactions spontanées du public de cinéma du premier franquisme. Par ces « bruits », les spectateurs participent collectivement à l'environnement sonore d'une projection, communiquent leur plaisir ou leur affliction au reste de la salle. Néanmoins, ces manifestations sonores sont de plus en plus considérées comme des pratiques entrant en infraction au code de conduite du spectateur ordinaire, que les différents acteurs de la distribution et de l'exploitation cinématographiques tentent de domestiquer depuis les années 1910.

¹⁰¹⁶ “al público, cansado de esta cinta, la protestará en sus últimos rollos que se proyectaron entre la burla de los espectadores de las localidades altas de dicho cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0???, “Afan-Evu”, rapport de la délégation de Burgos, le 5 février 1947

¹⁰¹⁷ “En todos los núcleos se ha comentado muy desfavorablemente la película, siendo muy numeroso el grupo que abandonó la sala durante sus proyecciones”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, “María Fernanda, la Jerezana”, rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 avril 1948

¹⁰¹⁸ “Ni el guión, ni las fotografías, ni la interpretación, merecieron por parte de los espectadores, unánime entre todas las clases sociales, la más condescendiente aceptación, abandonando el local cabizbajos, como si fueran víctimas de algo doloroso que les afectara personalmente”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04730, “Segundo López”, rapport de la délégation de Cáceres, le 5 mai 1953

¹⁰¹⁹ “En todos los espectadores unánimemente, llegando incluso al final de la proyección a mostrar su desagrado en forma airada”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0687, “María Fernanda, la Jerezana”, rapport de Jerez de la Frontera, le 30 janvier 1947

¹⁰²⁰ “Como colofón a este INFORME resta decir que el público premió esta película con irónicas “palmas de tango”, abundantes silbidos y una protesta unánime en el comentario callejero”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04675, “Afan-Evu”, rapport de la délégation d'Ávila, le 28 octobre 1949

3.2.2 – Disciplinarisation des publics et domestication des corps

Dès le début du XX^e siècle, la métamorphose des premiers objets filmiques en produits de plus en plus narratifs enjoint les exploitants cinématographiques à influencer sur le comportement des publics dans leurs salles. Afin de garantir le succès et la compréhension de ces nouvelles formes filmiques, les gérants des premiers ciné-palaces et les grands distributeurs vont mettre en place une « politique d'éducation » de leurs publics, qui ont tendance à reproduire les usages qui étaient les leurs lorsque le cinéma n'était encore qu'une attraction foraine¹⁰²¹. À travers un ensemble de campagnes publicitaires, les principaux distributeurs et exploitants des premiers temps cinématographiques vont tenter d'imposer chez les publics un certain nombre de codes afin que chacun puisse profiter de conditions de projection agréables. En 1908, les cinémas Gaumont font ainsi imprimer sur leurs programmes les « Dix commandements du Bon spectateur » qu'ils projettent à l'ouverture de chacune de leurs séances de cinéma¹⁰²². Aux États-Unis, deux new-yorkais – John D. Scott et Edward Van Altena – réalisent en 1912 une campagne publicitaire humoristique pour tenter de réguler certaines attitudes dans les salles (Figure 28).

Leurs diapositives sont projetées dans de nombreux cinémas new-yorkais, afin de rappeler aux publics les règles de bienséance à adopter : ils doivent « applaudir seulement avec [leurs] mains¹⁰²³ », « les dames sont aimablement encouragées à retirer leurs chapeaux¹⁰²⁴ » et on rappelle aux publics que « parler à haute voix ou chuchoter n'est pas permis¹⁰²⁵ » et qu'ils doivent « veiller à rester assis¹⁰²⁶ » durant la projection (Figure 28). Dès les débuts du loisir cinématographique, on constate ainsi une volonté forte de discipliner les publics et de domestiquer le corps spectatorial. On assiste à une structuration progressive de l'espace sonore, destinée à imposer les conditions nécessaires au bon déroulement des séances cinématographiques. L'encadrement des usages qui entourent la projection invite les spectateurs à se taire et à se tenir tranquilles, afin de respecter l'espace intime de chaque

¹⁰²¹ ETHIS, *Op. Cit.*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2018, p. 42

¹⁰²² ETHIS Emmanuel, *Op. Cit.*, 2018, p. 43

¹⁰²³ SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, “Please applaud with hands only”, diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] <https://www.loc.gov/pictures/item/2012645951/>

¹⁰²⁴ SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, “Ladies kindly remove your hats”, diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] <https://www.loc.gov/pictures/item/2012645952/>

¹⁰²⁵ SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, “Loud talking or whistling not allowed”, diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] <https://www.loc.gov/pictures/item/2012645965/>

¹⁰²⁶ SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, “Kindly remain seated”, diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] <https://www.loc.gov/pictures/item/2012645957/>

individu et de ne pas entraver sa réception des images et des sons. Peu à peu, il s'établit une frontière entre les sons et les bruits jugés appropriés de ceux considérés comme inopportuns.



Figure 28 : Diapositives éducatives destinées à influencer sur le comportement des spectateurs New-Yorkais en 1912

Source : Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D. C. 20540, LOT 3040 (1912)

En Espagne, cette politique d'éducation des publics est encore à l'œuvre dans les années quarante. L'atmosphère bruyante et animée qui règne sans partage dans de nombreux cinémas du premier franquisme pousse encore certains exploitants à rappeler les bons usages et les devoirs de bienséance qui incombent aux publics. Ils n'hésitent pas à solliciter le concours des autorités franquistes pour tenter d'influer sur ces pratiques solidement ancrées dans les habitudes des spectateurs hispaniques. Ils requièrent notamment l'aide des gouverneurs civils – l'équivalent des préfets français – chargés de surveiller le comportement des populations à

l'échelle de leur province. Ainsi, le 29 janvier 1947, Manuel Urbina Carrera, gouverneur de la province d'Almería, rédige une circulaire dans laquelle il se plaint du comportement inadapté de certains individus, « d'un sexe comme de l'autre », dans les salles de spectacle. Selon Urbina, « un tel état de fait ne peut être toléré, car il est impropre à une capitale cultivée et contraire aux directives que [le] *Movimiento* a tracées en matière de discipline ». C'est pourquoi, avant chaque projection et durant les entractes, les propriétaires de cinéma d'Almería doivent projeter l'avertissement suivant :

« Le respect que tu te dois à toi et aux autres spectateurs t'oblige à conserver la nécessaire correction de tes actes et à ne pas perturber l'ordre en produisant des bruits ou en proférant des expressions de mauvais goût ou tout simplement à voix haute. Si ton éducation et ta culture ne sont pas suffisantes pour t'empêcher de commettre de tels excès, une Autorité compétente fera en sorte que ta présence n'incommoder plus ceux qui assistent au spectacle et corrigera de façon inflexible ta conduite non civilisée¹⁰²⁷ »

Urbina Carrera exige alors que des agents de sécurité montent un service de surveillance spécial destiné à punir les personnes qui troublent le silence de la salle de façon inopportune. Il rappelle également aux employés de cinémas leur obligation à coopérer avec la police et au « maintien de l'ordre à l'intérieur des locaux ». Les autorités franquistes n'hésitent donc pas à intervenir directement auprès des publics de cinéma pour tenter de réguler leur comportement. Le ton extrêmement direct de la circulaire – voire infantilisant – diffuse un message clair destiné à être compris par l'ensemble des publics.

Néanmoins, aux yeux des représentants franquistes, l'indiscipline des spectateurs est souvent considérée comme étant le fait des plus jeunes ou des individus issus des classes sociales les plus modestes. Dans les rapports provinciaux, les manifestations sonores venant troubler la quiétude tant espérée par les exploitants cinématographiques sont systématiquement l'œuvre des classes populaires. À titre d'exemple, le délégué d'Ávila rapporte le mauvais accueil qu'a reçu le film *María de los Reyes* dans sa province en opérant une nette distinction dans le comportement des spectateurs selon leur placement dans la salle. Le « public d'orchestre », assis aux places les plus chères, a exprimé son mécontentement à travers « des commentaires » alors que celui des « gradins » lui a donné libre cours au moyen

¹⁰²⁷ “El respeto que debes a tí mismo y a los demás espectadores te obliga a guardar la necesaria corrección en tus actos y a no turbar el orden produciendo ruidos y profiriendo expresiones de mal gusto o simplemente en alta voz. Si tu educación y cultura no bastan para impedirte realizar tales excesos, la Autoridad se encargara de que tu presencia no constituya una molestia para los que contigo asisten al espectáculo y corregirá inflexiblemente tu conducta incivil”, AHP d'Almería, GC. SG. Actos sociales. GC-1440, “Expedientes autorización festivales”, circulaire du gouverneur civil Manuel Urbina Carrera, le 29 janvier 1947, cité dans BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*, Universidad Almería, 2013, p. 313

« de huées¹⁰²⁸ ». À Cádiz, ce sont les « spectateurs des places les moins chères [qui sifflent] pour montrer leur mécontentement » ; à Burgos, ce sont encore les « spectateurs des places situées en hauteur du cinéma » qui s'appliquent à proférer toute une série d'attaques moqueuses durant les dernières minutes de projection du film *Afan-Evu*¹⁰²⁹. De même, le rapporteur de Cádiz décrit « l'hilarité » qui secoue les rangs « du public des places les moins chères (...) face aux us et coutumes de l'époque » dans le film *El crimen de la calle Bordadores*, qui se déroule au XIX^e siècle, alors que « le reste des spectateurs l'accueille avec curiosité et intérêt¹⁰³⁰ ». Les manifestations sonores les plus expressives, dans l'imaginaire des autorités franquistes, semblent donc surtout être l'apanage des classes sociales les plus modestes. Les classes populaires sont ainsi représentées comme des groupes d'individus qui ne parviennent pas à se contenir et font preuve de comportements incommodes, voire grossiers. Les mesures de contrôle imposées par la circulaire du gouverneur d'Almería s'intègrent ainsi au vaste système de moralisation et d'éducation dont font l'objet les populations espagnoles, et en particulier les classes populaires, qu'il convient d'éduquer et d'encadrer de près. Cette entreprise de moralisation des couches les plus modestes doit être replacée dans le temps long : dès le XIX^e siècle, l'Espagne, comme d'autres pays européens¹⁰³¹, entend réformer les mœurs et les conduites sociales des classes dites « laborieuses ». Ces projets sont généralement menés par des membres des classes supérieures, soucieux d'amener les autres à « bien » se tenir, persuadés qu'il est bon pour eux de le faire. Amélie Nuq rappelle ainsi qu'au « pouvoir qui découle de la légitimité de leur position morale » s'ajoute « celui qui caractérise leur position supérieure dans la société¹⁰³² ». Ainsi, dans le domaine du cinéma, il s'agit d'apprendre aux publics les plus populaires à se tenir convenablement durant les séances, en leur inculquant les codes sociaux nécessaires au bon déroulement des projections cinématographiques, mais, plus avant, d'imposer un contrôle

¹⁰²⁸ “Público de butacas en comentarios y público de entresuelo y generales con abucheos”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, “María de los Reyes”, rapport de la délégation d'Avila, le 13 février 1950

¹⁰²⁹ “al público, cansado de esta cinta, la protestara en sus últimos rollos que se proyectaron entre la burla de los espectadores de las localidades altas de dicho cine”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04675, “Afan-Evu”, rapport de la délégation de Burgos, le 5 février 1947

¹⁰³⁰ “en el sector de público de localidades baratas fue acogida con extrañeza e hilaridad ante las modas y costumbres de aquella época y el resto de los espectadores la acogió con curiosidad e interés”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0680, “El crimen de la calle de Bordadores”, rapport de la délégation de Cádiz, le 30 janvier 1947

¹⁰³¹ En France, dans la première moitié du XIX^e siècle par exemple, un nombre important d'enquêtes sociales sont menées pour jauger la « santé morale » des couches populaires. Voir par exemple BEC COLETTE, *L'assistance en démocratie : les politiques assistantielles dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Belin, 1998 ou GUESLIN André, *Gens pauvres, pauvres gens dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1998.

¹⁰³² NUQ Amélie, « Justice des mineurs, Église, contrôle social et croisade morale dans l'Espagne de Franco (années 1940 et 1950) », dans *Rives Méditerranéennes*, n° 40, 2011, p.107-132 [en ligne] <https://journals.openedition.org/rives/4072> (consulté le 27 avril 2020)

sur un corps social qu'il est parfois difficile de maîtriser et qui inquiète les autorités. La circulaire du gouverneur d'Almería vise en effet à combattre bien plus que de simples prises de parole intempestives et autres désagréments sonores dans les salles obscures. Les autorités ont pleinement conscience qu'un certain nombre de comportements condamnés par la morale franquiste s'épanouit à la faveur de l'obscurité protectrice des cinémas, offrant aux spectateurs la rare occasion d'échapper au poids d'une pression sociale permanente.

3.3 - La complicité de l'obscurité : échapper au contrôle moral et social

L'idéologie nationale-catholique entend mettre fin au délabrement moral dont aurait été synonyme la période républicaine. Elle promeut un modèle de société conservateur et catholique auquel l'ensemble de la nation doit adhérer. Le franquisme se caractérise ainsi par un fort interventionnisme de l'État dans le contrôle de la morale privée, notamment familiale, sexuelle et affective, afin de modeler les comportements sociaux. Des tribunaux pour mineurs aux organismes de protection des femmes, en passant par les puissantes associations religieuses¹⁰³³ ou encore les nombreuses sections phalangistes implantées au cœur de la société civile¹⁰³⁴, le régime mobilise un nombre incalculable d'acteurs et d'outils pour impulser un dirigisme total sur les individus. Cependant, en ce qui concerne la normalisation des comportements sociaux, le *Nuevo Estado* n'invente rien. Il se contente de détricoter les normes institutionnelles et juridiques adoptées durant la Seconde République (1931-1939) pour revenir à la législation de la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Amélie Nuq explique cette permanence normative par « la faiblesse idéologique du régime et par le fait que la répression menée à l'encontre des vaincus s'exerce essentiellement par le biais de

¹⁰³³ L'Église participe activement au contrôle de la moralité des Espagnols, à travers l'action des curés de paroisse ou d'organisations chrétiennes comme l'Action Catholique, principale organisation religieuse et laïque de la période, qui jouit d'une véritable assise dans la société civile. Il faut également rappeler que le régime confie une partie essentielle de son activité sociale à l'Église, qui intègre officiellement les conseils de direction de nombreuses organisations sociales du *Nuevo Estado* et d'organismes éducatifs ou de rééducation. La victoire franquiste est synonyme, pour l'Église, de résurrection : elle retrouve ses privilèges historiques et peut entamer la reconquête spirituelle d'une société déchristianisée par la période républicaine.

¹⁰³⁴ Les principaux organismes de la Phalange impliqués dans le contrôle social des Espagnols sont le *Frente de Juventudes*, le « front de jeunesse » phalangiste créé en 1940 pour endoctriner la jeunesse selon les préceptes du *Movimiento* ; l'*Auxilio social* (le « Secours social »), institution de bienfaisance omniprésente destinée à porter secours aux plus pauvres durant la guerre civile et la *posguerra*, qui constitue un instrument efficace de propagande, dont peu de familles peuvent se permettre de refuser l'aide ; et enfin, en ce qui concerne les femmes, la *Sección femenina*, la « Section féminine » de la Phalange, créée et dirigée par Pilar Primo de Rivera, qui joue un rôle crucial dans l'encadrement des femmes sous le franquisme.

la justice militaire et de lois spéciales adoptées en 1939 et 1940¹⁰³⁵ ». Le régime franquiste élabore ainsi un nouveau cadre juridique pour réprimer l'opposition politique, mais, en ce qui concerne la répression et le contrôle moral de la société, il s'agit surtout d'un retour aux normes imposées durant la dictature des années vingt. Dans cette « croisade morale et réactionnaire¹⁰³⁶ » menée par le régime, le comportement de la jeunesse et les rapports entre les deux sexes sont au cœur des enjeux de régulation sociale et concentrent l'attention obsessionnelle des autorités franquistes et religieuses. Les salles de cinéma offrent néanmoins la rare occasion d'échapper au poids du carcan moral franquiste, où la jeunesse et les couples peuvent profiter d'un court instant de répit.

3.3.1 – Incivilités au cinéma : un terrain de jeu idéal pour les jeunes spectateurs

Les séances de cinéma du premier franquisme sont généralement bruyantes et animées : les spectateurs réagissent aux images et aux sons de façon relativement expressive. Néanmoins, certaines manifestations sonores et physiques n'ont parfois rien à voir avec des réactions spontanées aux images animées. En effet, pour de jeunes spectateurs se rendant en groupe au cinéma, le film n'est souvent qu'un prétexte pour se retrouver ensemble et jouer des tours au reste du public ou du personnel du cinéma. L'anonymat que leur procure l'obscurité leur permet d'éviter un certain nombre de rappels à l'ordre et de sanctions. Des enquêtes ont recueilli quelques souvenirs de ces trouble-fêtes, qui se délectaient de ces moments simples où ils pouvaient commettre de petites incivilités sans en craindre les conséquences. Román et Blanco rapportent ainsi les séances interrompues par l'action de quelques jeunes de Palencia qui s'asseyaient à proximité du projecteur devant lequel ils plaçaient leur main afin de perturber la séance. Paz et Montero évoquent également le témoignage d'Isabela, née en 1926, qui explique que parmi les cinq cinémas de sa ville :

« l'un d'eux – El Apolo – était plus miteux que les autres, et là-bas, de jeunes voyous y allaient pour s'amuser un moment. Nous autres ne nous asseyions jamais en dessous des places de l'amphithéâtre, parce que ceux d'en haut nous jetaient des choses dessus¹⁰³⁷ »

¹⁰³⁵ Il s'agit principalement des lois relatives aux « responsabilités politiques », à la « répression de la maçonnerie et du communisme » et à la « sécurité de l'État », NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 167

¹⁰³⁶ NUQ Amélie, « Justice des mineurs, Église, contrôle social et croisade morale dans l'Espagne de Franco (années 1940 et 1950) », dans *Rives Méditerranéennes*, n° 40, 2011, p. 107-132.

¹⁰³⁷ « De los cinco cines uno era más cutre, y allí iba la gente joven más gamberra a reírse un rato, el Apolo. Nosotras no nos poníamos nunca debajo de los asientos de anfiteatro, porque los de arriba tiraban cosas »,

Des adolescents menaient également des attaques à l'encontre de « victimes » précises, notamment les employés travaillant dans le cinéma qu'ils connaissaient à travers leur fréquentation régulière du cinéma. Dans la province de Palencia, à Barruelo, une bande d'adolescents avait l'habitude de se rendre au cinéma dans le but de provoquer l'ouvreur du cinéma de la petite localité¹⁰³⁸. La joyeuse bande se séparait en deux, et chacun des groupes allait s'installer aux deux extrémités de la salle. Quelques minutes après que le film ait commencé, les tourments du malheureux employé commençaient : d'un coin de la salle, un adolescent l'insultait haut et fort. Ce dernier, chargé de veiller au bon déroulement des séances, se précipitait alors vers l'origine du cri, à la recherche de son auteur confortablement caché par la pénombre. Avant qu'il ait pu terminer son inspection des rangées, à l'autre bout de la salle, retentissait de nouveau une insulte bien sentie. Il faisait alors immédiatement demi-tour pour identifier l'origine de ce nouveau trouble. Toute la séance durant, pour le plus grand plaisir de ses tourmenteurs, l'ouvreur multipliait ses allées et venues au gré des insultes qui résonnaient dans la salle, déterminé à sanctionner coûte que coûte les auteurs de trouble.

Si ces petites incivilités restent relativement inoffensives, des comportements bien plus répréhensibles peuvent naître dans la pénombre. De nombreuses spectatrices évoquent les gestes déplacés de leurs voisins et le harcèlement dont elles ont pu être victimes lors de simples projections de cinéma. Profitant de l'anonymat que leur procure l'obscurité, certains hommes et adolescents s'approchent des femmes pour les toucher, avec ou sans leur consentement. Dans la petite ville de Guardo (Palencia), une spectatrice se souvient : « Les garçons ne nous laissaient pas vivre¹⁰³⁹ ! ». Il est en effet régulier que des enfants ou des adolescents se cachent sous les structures des gradins pour pouvoir observer à la dérobée les jambes et les cuisses des spectatrices, sur lesquelles ils posent des mains baladeuses dès que l'obscurité tombe. Ces gestes déplacés peuvent provoquer des débordements, car les jeunes spectatrices n'hésitent pas à prendre en chasse dans le cinéma les auteurs de ces attouchements. Les ténèbres cinématographiques sont ainsi propices aux rapprochements – pas toujours consentis – des corps et des rapports informels entre les sexes.

En effet, dans la société corsetée du premier franquisme, la salle de cinéma, une fois les lumières éteintes, constitue un des rares espaces dans lequel les rapprochements physiques sont envisageables : pour de nombreux spectateurs espagnols, le cinéma demeure associé au souvenir de leurs premiers émois et élans passionnels, loin du regard inquisiteur de leurs habituels chaperons.

¹⁰³⁸ ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141

¹⁰³⁹ “Los chicos no nos dejaban vivir”, ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 109

3.3.2 – Premiers émois et élans passionnels : les sociabilités amoureuses au cinéma

Selon l'enquête nationale de Paz et Montero, 29,1 % des spectateurs et spectatrices du premier franquisme se souviennent d'être allés principalement au cinéma en couple. Les salles de cinéma constituent en effet le lieu privilégié des sociabilités amoureuses, qui permettent aux amours naissantes de se dévoiler sous le couvert de l'obscurité ou, dans une moindre mesure, aux passions plus assumées de se libérer des conventions morales qui entravent leur pleine expression.

* *Flirt et premiers émois dans les salles obscures*

S'aimer sous le premier franquisme est une expérience qui se vit essentiellement dans la sphère intime et domestique¹⁰⁴⁰. Pour le régime et l'Église, l'intervention sur les comportements sexuels et affectifs est nécessaire à la sauvegarde de la morale publique. C'est de cette seule façon qu'il serait possible de maintenir la santé spirituelle de la patrie, mais aussi sa santé « physique ». En effet, dans la mesure où la vigueur démographique est liée au comportement sexuel des populations, ce dernier doit être intimement régulé. Sous le franquisme, la défense de la nation repose ainsi sur des critères « purement naturalistes¹⁰⁴¹ », qui restreignent la reproduction au domaine du mariage catholique, auquel on confère l'obligation première et fondamentale de donner des enfants à la patrie. Le discours politique franquiste nationalise le corps féminin, imposant une maternité obligatoire à travers une politique nataliste : pour les femmes, se marier et fonder une famille constituent dès lors une responsabilité nationale contribuant à la perpétuation du régime¹⁰⁴². Il s'agit ainsi d'un projet politique étroitement associé à « l'État chrétien », qui trouve sa justification dans les présupposés théologiques de l'Église, qui, des siècles durant, a continué de considérer les comportements sexuels non destinés à la reproduction comme répréhensibles¹⁰⁴³. Le régime réalise ainsi un véritable effort pour faire entrer les pratiques catholiques dans les habitus des

¹⁰⁴⁰ MARTÍN GAITE Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987 ; MEDINA DOMÉNECH María Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013

¹⁰⁴¹ CAYUELA SÁNCHEZ Salvador, *Por la grandeza de la Patria: la biopolítica en la España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014

¹⁰⁴² MORCILLO GÓMEZ Aurora, *En cuerpo y alma : ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015

¹⁰⁴³ PRIETO BORREGO Lucía, *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*, Universidad de Malaga (UMA), Malaga, 2018, p. 16

populations, afin de déconstruire les normes sexuelles « dévoyées » de la période républicaine.

La morale puritaine du premier franquisme condamne donc toutes les marques d'affection et les effusions amoureuses trop manifestes dans les espaces publics. Les rapports avec le sexe opposé sont extrêmement contrôlés et il existe peu d'espaces autorisant les rencontres et les rapprochements entre les individus. Les jeunes Espagnols n'avaient guère d'occasions d'approcher leurs conquêtes, comme l'explique un témoin d'Aguilar, une petite localité de la province de Palencia :

« Ton amie était sacrée. Tu allais la chercher chez elle le dimanche et passais tout l'après-midi avec elle. Au bal, tu essayais de te rapprocher d'elle, mais elle posait sa main sur ta poitrine pour te repousser en arrière. Dans une position pareille, il était difficile de danser. Ensuite, si tu allais te promener et que tu tentais de lui tenir la main, elle s'écartait aussitôt, scandalisée par la possibilité que quelqu'un puisse la voir. Il ne restait donc plus que le cinéma¹⁰⁴⁴ »

À travers ce témoignage se dessinent les rares stratégies de séduction qui était envisageables pour les jeunes Espagnols vivant en milieu rural. La sortie amoureuse est cantonnée au dimanche, jour essentiel de la vie sociale du premier franquisme. Il débute par la célébration de la messe qui débouche l'après-midi sur des activités de loisir. Parmi elles, on trouve les traditionnels bals qui offrent l'occasion aux filles et aux garçons de se rencontrer dans des conditions « décentes ». En effet, les salles de bal se convertissent en un important lieu d'observation du comportement féminin envers le sexe opposé¹⁰⁴⁵ : ces événements se déroulent sous les yeux de l'ensemble de la communauté, ce qui induit une inévitable autorégulation des comportements et des usages amoureux. C'est d'ailleurs ce que confirme le commentaire mentionné précédemment : lorsque le jeune homme d'Aguilar invite une amie à danser, elle établit rapidement une frontière physique infranchissable entre eux. Dans les grandes villes néanmoins, la variété des salles dédiées à la danse permet un relatif assouplissement du contrôle social imposé aux jeunes couples, certains établissements se montrant plus tolérants que d'autres envers d'éventuels rapprochements physiques entre partenaires de danse¹⁰⁴⁶. La promenade (le *paseo*) constitue également l'autre occasion de nouer des liens avec le sexe opposé qui soit socialement accepté : elle offre la possibilité de

¹⁰⁴⁴ «La novia era sagrada. La ibas a buscar el domingo a su casa y pasabas con ella toda la tarde. En el baile tratabas de arimarte algo, pero ella te plantaba la mano en el pecho y empujaba hacia atrás. Con semejante postura poco se podía bailar. Luego, si ibas de paseo y la intentabas coger la mano, también se apartaba, escandalizada por la posibilidad de que alguien pudiera verla. Así que sólo quedaba el cine», dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

¹⁰⁴⁵ PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 47

¹⁰⁴⁶ PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 48

parler intimement à son accompagnateur ou accompagnatrice dans le respect des convenances puisque, encore une fois, les couples s'exposent au regard vigilant du reste de la communauté. La pression sociale repose essentiellement sur les jeunes filles, qui doivent repousser les avances trop démonstratives de leur prétendant au risque que leur réputation soit entachée. Dans le contrôle de la société espagnole, la surveillance morale de la féminité constitue un élément central, car ce sont les femmes qui sont intimement liées au péché. Il faut rappeler l'existence des nombreux discours religieux, mais également scientifiques, qui insistent sur l'inclination naturelle des femmes au péché¹⁰⁴⁷ : elles seraient incapables de contrôler leurs pulsions ni de maîtriser leur sexualité, qui doit ainsi être surveillée et réprimée. La sexualité féminine n'est alors autorisée que dans le cadre normé du mariage catholique. C'est ainsi aux femmes que sont principalement destinées les règles de conduite morale promulguées par le régime¹⁰⁴⁸, qui institue un archétype féminin fondé sur les idéaux catholiques de la vertu, la retenue et la piété.

Au regard du carcan moral qui régit les relations amoureuses sous le premier franquisme, on comprend mieux les raisons pour lesquelles les salles de cinéma constituent le refuge privilégié des jeunes couples : il s'agit d'un des rares lieux qui puissent échapper au regard constant de la communauté sur les amoureux, et surtout sur les jeunes filles qui s'adonneraient à des conduites « inconvenantes ». C'est dans la pénombre que les mains se frôlent pour la première fois, qu'elles s'entrelacent timidement et que les premiers baisers sont échangés : pour ces spectateurs et spectatrices, ce qui se déroule à l'écran devient secondaire, tout occupés qu'ils sont à découvrir les premiers émois du flirt. Les ténèbres cinématographiques n'abritent pas cependant que les amours débutantes. Elles accueillent également des élans plus passionnels, qui ont cristallisé les craintes des autorités.

¹⁰⁴⁷ On pense notamment à l'ensemble du corpus théorique scientifique élaboré par le corps médical espagnol dès la fin des années vingt, notamment avec les travaux du médecin Roberto Nóvoa Santos (*La mujer. Nuestro sexto sentido y otros esbozos*, 1929) ou le psychiatre Antonio Vallejo Nájera (*Eugenésia de la hispanidad y regeneración de la raza*, 1937) qui se sont appliqués à démontrer l'infériorité de la nature féminine et sa nécessaire soumission à l'autorité masculine. Voir par exemple la première partie de l'ouvrage de Rosa María Medina Doménech qui étudie les discours scientifiques, et notamment la rhétorique biologiste et psychanalytique des années quarante (MEDINA DOMENECH María Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013)

¹⁰⁴⁸ Amélie Nuq, en étudiant les processus de régulation sociale de la jeunesse à travers les rendus de jugements des tribunaux pour mineurs de Valence, établit que les autorités internent majoritairement les jeunes filles en raison de leur inconduite morale. Les motifs d'internements sont majoritairement le vol et l'indiscipline : chez les garçons, ils sont aussi courants que l'autre (respectivement 40 % et 35 % des internements) alors que chez les filles, le vol ne représente que 22 % des envois, mais l'indiscipline 48 %. Parmi les raisons de ces inconduites féminines, dans plus d'un cas sur cinq, c'est leur comportement sentimental et sexuel qui est en cause, alors que chez les garçons, la fréquence est d'un cas sur cinquante. Les jeunes filles sont ainsi bien plus régulièrement condamnées pour leur inconduite sexuelle que les garçons (NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 170-171)

* *Le sexe au cinéma : fantasme ou réalité ?*

Durant la *posguerra*, afin de mettre en place le vaste projet moralisateur du *Nuevo Estado*, des organismes sont chargés d'évaluer la « santé morale » de la société espagnole. Le Patronage de Protection de la Femme¹⁰⁴⁹ (PPM), une institution publique créée en 1941 et encadrée par le ministère de la Justice, se charge ainsi de dresser plusieurs bilans moraux à l'échelle nationale : en 1942, grâce à l'aide conjointe d'agents de police et de membres du PPM dispersés dans toutes les provinces, des questionnaires sur la prostitution et la santé morale de la population espagnole sont distribués un peu partout dans les grandes agglomérations provinciales. De nombreux aspects de la vie quotidienne sont abordés, notamment les comportements des couples dans les espaces publics¹⁰⁵⁰. Selon les représentants du PPM, composés de nombreux religieux, les cinémas constituent des lieux de promiscuité particulièrement dangereux, car s'y développent des comportements considérés comme hautement transgressifs. Ainsi, à Logroño, le rapporteur estime que les publics ont tellement intégré l'idée que certaines salles constituent des lieux de rencontre sexuelle entre les couples, qu'ils s'assoient de façon stratégique dans la salle :

« Dans certaines villes importantes, une grande partie des sièges est réservée aux couples, où, en raison des scandales qui s'y produisent, les personnes décentes ne peuvent s'y asseoir¹⁰⁵¹ »

¹⁰⁴⁹ À la fin de la Guerre civile, le *Patronato de Protección a la Mujer* (PPM) constitue l'un des principaux instruments de contrôle social du régime. Créé en 1941, sous l'égide du ministère de la Justice, il vise tout d'abord à lutter contre la prostitution et à éradiquer les maladies vénériennes. Après la guerre, le développement exponentiel de la syphilis a en effet engendré une vaste politique hygiéniste, associée à un discours de régénération raciale qui vise à réguler plus fortement la prostitution. Cependant, le PPM se convertit en un véritable mécanisme correctionnel destiné à sanctionner bien plus que la prostitution, c'est-à-dire l'ensemble des conduites sociales menaçant les aspirations démographiques du régime. L'étude de Lucía Prieto Borrego sur l'action du PPM de Málaga, entre 1941 et 1971, démontre que l'institution est intervenue sur de nombreux comportements transgressant la morale catholique, mais sans lien avec l'activité de prostitution : de nombreuses jeunes filles ayant de simples relations hors mariage, suspectées de séduire trop ouvertement les hommes ou de se conduire de façon trop libérée ont ainsi été internées dans les couvents dépendant du PPM pour y être rééduquées selon les préceptes catholiques. Voir PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018

¹⁰⁵⁰ Le PPM a publié un certain nombre de mémoires qui réunissent l'ensemble des résultats de leurs enquêtes sociales sur la prostitution et les mœurs de l'Espagne du premier franquisme. Leurs résultats doivent évidemment être accueillis avec précautions, car leurs analyses sont le fruit d'une approche plus morale que sociologique. Voir PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *Informe sobre la moralidad pública en España. Memoria correspondiente al año 1942. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1943 ; PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *La moralidad pública y su evolución. Memoria correspondiente al bienio 1943-1944. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1944 ; PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *Informe sobre la moralidad pública en España. Memoria correspondiente a los años 1942 y 1952*, Madrid, 1954

¹⁰⁵¹ «Existen pueblos importantes donde está reservada para las parejas una gran parte de las localidades, ya que por los escándalos que se producen no pueden ir las personas decentes», cité dans PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 52

Il est vrai que, dans de nombreuses salles, il est admis que certaines zones sont réservées aux couples. Un ancien habitué du *Cine Alcázar* de Santibáñez, une municipalité située dans la province de Palencia, se souvient :

« Nous, les garçons, essayions toujours de poser la main sur notre petite amie. Tous les couples s’installaient sur les sièges du fond, et chacun d’entre nous occupait toujours la même place ; nous avons déjà divisé le territoire. J’allais souvent au cinéma sans connaître le titre du film du jour et il arrivait souvent, lorsqu’il était terminé, que je n’en sache pas plus¹⁰⁵² »

Les salles de cinéma constituent ainsi pour de nombreux jeunes le terrain de leurs expérimentations amoureuses et sexuelles, qui, selon le témoignage de cet ancien spectateur, semblent relativement rodées : chacun des membres du groupe dispose de « sa » place, de son espace individuel. Il est entendu qu’aucun n’empiète sur celui de l’autre afin de prodiguer à leurs occupants l’intimité nécessaire au bon déroulement de leurs réjouissances. Ces conditions peuvent ainsi être favorables à des rapprochements d’ordre sexuel, au grand dam des gardiens de la morale catholique.

Les salles de cinéma n’abritent pas seulement les manifestations passionnelles de certains couples. Elles sont aussi le refuge d’amours vénales, qui profitent de l’obscurité pour se livrer aux plaisirs d’un commerce illégal. En effet, certains cinémas sont accusés d’être fréquentés par des « femmes déchues », qui vendraient leurs services dans les sombres alcôves des rangées de cinéma. Des rapports du PPM de Barcelone se lamentent de l’exercice de la prostitution dans les salles obscures :

« Il est inconcevable qu’il existe des cinémas dans lesquels se déroulent de véritables actes de bordel, certains sièges étant occupés par des femmes publiques, en connivence avec le personnel des locaux. Ces cinémas constituent de véritables repaires de luxure, dans lesquels on achète et on paie une place pour assouvir quelques minutes de plaisir fugace, sous le couvert de l’obscurité¹⁰⁵³ »

Le rapporteur fait ici allusion à l’exercice d’une prostitution clandestine, qui s’oppose à celle règlementée par le régime national-catholique. La prostitution a en effet été abolie en Espagne sous la Seconde République, en 1935, mais elle est de nouveau autorisée par le *Nuevo Estado*. En 1941, le régime abroge le décret de 1935 mais crée un ensemble d’établissements pénitentiaires spécialisés ainsi que le PPM pour réprimer la prostitution. En

¹⁰⁵² « Los chicos íbamos a intentar meter mano a la novia. Todas las parejas poníamos en las butacas de la parte trasera y cada una acostumbra a ocupar siempre un mismo sitio; teníamos el territorio ya dividido. Yo, muchas veces iba al cine sin saber cómo se titulaba la película del día y solía suceder que, cuando terminaba, tampoco me había enterado de nada. Yo es que iba a lo de la novia”, dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

¹⁰⁵³ « Inconcebible parece que existan cines donde se efectúen actos propios de prostíbulos, estableciéndose en algunas butacas mujeres públicas, de acuerdo con el personal de la Empresa. Son estos cines verdaderos antros de lascivia, en los cuales se compra y se paga el deleite fugaz de unos minutos, al amparo de la oscuridad” (PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *La moralidad pública y su evolución. Memoria correspondiente al bienio 1943-1944. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1944, p. 44) cité dans PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 52

1956, après une brève campagne menée par les catholiques, elle est de nouveau abrogée. Alors que l'Église constitue l'un des piliers fondamentaux du régime, qui lui a confié la rechristianisation et la moralisation d'une société ayant sombré dans le libéralisme, le positionnement du *Nuevo Estado* à l'égard de la prostitution interroge. La hiérarchie catholique espagnole mobilise les écrits des grands théologiens pour justifier ce retour à un régime de tolérance, notamment la pensée de saint Thomas d'Aquin, qui condamne la prostitution, mais la considère comme un moindre mal, nécessaire au fonctionnement de la société humaine. Néanmoins, l'Église et le régime ne renoncent pas à leur désir de l'éradiquer progressivement, et décident de l'encadrer et de la réguler étroitement, à travers un ensemble de mesures à la fois répressives et protectrices. En 1941, le PPM a ainsi pour objectif de réhabiliter les femmes prostituées tout en devenant un puissant instrument de la politique moralisatrice du régime en intervenant dans la vie privée de nombreux individus. Les « maisons de tolérance » (*casas de tolerancias*) sont soumises à des contrôles réguliers, notamment sur le plan de l'hygiène et de la santé des prostituées, afin d'éviter la prolifération de maladies vénériennes. Néanmoins, les enquêtes du PPM révèlent l'indéniable existence d'une prostitution clandestine, dont il est impossible d'évaluer l'ampleur réelle et qui échappe au contrôle des autorités¹⁰⁵⁴. Cette prostitution clandestine s'exerce dans divers établissements, tels que des salles de danse et des cabarets, ou encore dans des chambres d'hôtel ou *meublés* loués pour quelques heures¹⁰⁵⁵. Certains cinémas de quartier constituent ainsi des espaces annexes de la prostitution clandestine, où les prostituées donnent rendez-vous à leur client. On peut trouver quelques mentions de ces délits dans la presse locale. À Murcía par exemple, le gouverneur civil publie dans le journal *La Verdad* le 11 novembre 1941 l'avis suivant :

« Les sanctions suivantes ont été imposées par son excellence M. le Gouverneur :

Pour avoir occupé un balcon du Theatro Romea de cette capitale, durant la séance qui se déroulait dans ledit colisée le 6 de ce mois, attirant l'attention du public, et malgré l'avoir interdit, les péripatéticiennes Adelina Rico Carreras, Emilia Díaz Sánchez et Concepción Fogado Prieto, accompagnées des habitants de cette ville Rogelio Mora Porcel et Vicente López Baeza, ont été sanctionnés par mon autorité, les trois premières à une amende de 250 pesetas et les deux autres à une autre de 500 pesetas chacun¹⁰⁵⁶ »

¹⁰⁵⁴ PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 64

¹⁰⁵⁵ PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 66

¹⁰⁵⁶ «Por el Excmo. Sr. Gobernado han sido impuestas las siguientes sanciones : Por encontrarse ocupando un palco del Teatro Romea de esta capital, durante la función que se celebró en dicho coliseo el día 6 del actual, llamando la atención del público, a pesar de tenerlo prohibido, las meretrices Adelina Rico Carreras, Emilia Díaz Sánchez y Concepción Fogado Prieto, acompañadas por los vecinos de esta plaza Rogelio Mora Porcel y Vicente López Baeza, han sido sancionadas por mi autoridad, las tres primeras con 250 pesetas y los otros dos a 500 pesetas, cada uno», *La Verdad*, le 11 novembre 1941, cité dans ESCUDERO ANDÚJAR Fuensanta, *Dictadura y*

Afin de limiter l'exercice de cette prostitution clandestine, qui se déroule au cœur d'espaces de loisir particulièrement fréquentés, le gouverneur civil nomme publiquement les acteurs de cette infraction. Cette mise au pilori dans la presse locale vise à dissuader les publics de cinéma de se livrer à de tels agissements et constitue une tentative désespérée de réguler des comportements sociaux transgressifs.

Le discours des autorités franquistes et religieuses dénonce ainsi fortement l'immoralité des cinémas, qui seraient le berceau d'attitudes indécentes. Il semble néanmoins nécessaire de nuancer ces propos, car les autorités ont en effet tendance à diaboliser ces espaces qui échappent à leur contrôle et à accorder une place importante à ces comportements transgressifs. En effet, les rendez-vous galants dans les salles de cinéma ne favorisent souvent qu'une frivolité minimale, généralement bien éloignée du qualificatif d'indécence¹⁰⁵⁷ que les autorités s'emploient tant à décrier et condamner. Il existe chez les spectateurs une véritable appropriation des exigences morales catholiques, qui influent puissamment sur leurs conduites. L'ancien spectateur du cinéma d'Aguilar (Palencia) explique très bien la réalité ordinaire des échanges amoureux au cinéma :

« Là-bas, nous avons l'habitude de nous donner la main et, quelques fois, nous pouvions aller jusqu'à se donner un baiser, mais, dans la majorité des cas, elle te répondait au moyen d'une gifle¹⁰⁵⁸ »

Il ne faut ainsi pas minimiser l'intériorisation des normes morales du premier franquisme, notamment chez les spectatrices qui font l'objet d'une véritable pression sociale et qui sont reprises de façon bien plus régulière pour leur « inconduite morale » que les publics masculins. Cela révèle à quel point le national-catholicisme a identifié la morale au corps féminin. Les craintes répétées des autorités à l'encontre des salles de cinéma dans les enquêtes morales et sociales des années quarante doivent ainsi largement être nuancées, car, comme le rappelle Ludivine Bantigny, ce type de source invite « à faire l'histoire des observants autant que des observés ; peut-être même que les premiers y apparaissent de façon plus saillante que les seconds, bien que ce soit contre leur gré¹⁰⁵⁹ ». Les investigations que mènent les membres du PPM révèlent ainsi parfois plus leurs inquiétudes et leurs obsessions pour les salles obscures que la réalité ordinaire des salles de cinéma : elles peuvent certes

oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, p. 203

¹⁰⁵⁷ ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

¹⁰⁵⁸ «Allí si solíamos hacer manitas y algunas vez hasta la dabas un beso, aunque la mayoría de las veces ella te respondía con una bofetada. Y eso que uno pensaba que hacia una cosa buena» dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108-109

¹⁰⁵⁹ BANTIGNY Ludivine, « Ordre social, ordre moral : a priori et partis pris des enquêtes sociales dans la France des années 1950 » dans BANTIGNY Ludivine, VIMONT Jean-Claude (dir.), *Sous l'oeil de l'expert : les dossiers judiciaires de personnalité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2010, p. 81

permettre l'expression de véritables échanges sexuels, mais ces derniers demeurent en réalité minoritaires.

L'activité cinématographique est ainsi au cœur du quotidien des individus du premier franquisme. Loisir de prédilection de bon nombre d'entre eux, le cinéma du dimanche relève autant de la sortie culturelle que de l'acte social et il est rarement concurrencé par d'autres formes de loisir. Seuls les grands événements du nouveau calendrier imposé par le régime parviennent à le détrôner, même s'il est de plus en plus instrumentalisé pour accompagner l'action fédératrice des commémorations de l'État national-catholique. Le cinéma rythme la vie sociale des Espagnols en créant avant tout des occasions de rendez-vous. De l'entrée à la sortie de la salle, se développent un ensemble de rites et de pratiques qui constituent autant de cadres de l'expérience réceptive : choisir son cinéma, attendre devant les guichets, prendre place dans la salle, s'émouvoir, crier et s'exclamer durant la projection, échanger avec ses voisins et voisines de rangées, etc. Tous ces actes ordinaires génèrent une gamme variée de sociabilités. Les comportements des spectateurs espagnols, loin de se restreindre à un silence contemplatif, se caractérisent par leur vitalité : le brouhaha, les prises de paroles à voix haute et autres manifestations sonores règnent sans partage dans les salles. Peu à peu, les exploitants cinématographiques et les autorités franquistes élaborent différentes stratégies de structuration sonore afin de domestiquer les publics de cinéma, conduisant à une progressive mise au silence dans les années soixante. Cette volonté de discipliner le corps spectatorial – en particulier celui des classes populaires – intègre de façon plus générale le vaste système de moralisation du premier franquisme, qui a pleinement conscience que la pénombre des salles favorise l'émergence de comportements incivils, voire transgressifs, notamment du point de vue des sociabilités amoureuses et sexuelles. Les salles de cinéma offrent en effet la rare occasion aux publics d'échapper au poids du carcan moral franquiste : flirts, premiers émois passionnels et amours vénales s'épanouissent à la faveur de l'obscurité. Conscients de ces réalités, les autorités religieuses et franquistes vont dénoncer la dangerosité des cinémas et multiplier les initiatives pour tenter de contrôler ces espaces qui échappent encore à leur vigilance.

CHAPITRE 9



DES PUBLICS SOUS SURVEILLANCE

Les spectateurs provinciaux et les forces de l'ordre cinématographique

Le contrôle cinématographique mis en place par les autorités franquistes ne s'est pas restreint à la seule censure des films avant leur diffusion. Si l'historiographie espagnole donne la part belle à l'étude de la censure cinématographique, elle s'intéresse peu au contrôle concret exercé sur les spectateurs et les acteurs de la diffusion cinématographique. Pourtant, le gouvernement franquiste déploie dans toutes les provinces un réseau de surveillance de la vie culturelle, placée sous l'autorité du délégué provincial d'Éducation Populaire, puis du délégué provincial de l'Information et du Tourisme. À ses ordres, répartis dans différentes communes, des inspecteurs des spectacles publics sont chargés à partir de 1944 d'observer et de rapporter les faits marquants de la vie cinématographique et théâtrale. Ces acteurs de la surveillance cinématographique ont très peu été étudiés par les historiens du franquisme¹⁰⁶⁰, alors qu'ils permettent d'éclairer une nouvelle facette de la répression culturelle et son application à l'échelle locale. Jusqu'en 1964 – moment où le régime impose aux inspecteurs des spectacles publics de passer un diplôme spécifique – ils sont chargés de veiller à l'application des mesures prises par le pouvoir en matière de cinématographie et d'informer le régime des comportements des spectateurs. Parallèlement à l'action des représentants du pouvoir, d'autres formes de contrôle culturel s'exercent sur les publics de cinéma. Les autorités religieuses développent tout un arsenal de mesures et d'instruments spécifiques destinés à affermir leur contrôle sur la fréquentation des cinémas et la diffusion de certains films qu'elles jugent parfois dangereux ou inadaptés à certains publics, malgré leur validation par

¹⁰⁶⁰ Quelques monographies évoquent subrepticement l'existence des services d'inspections des spectacles publics au niveau provincial. Emeterio Díez est le premier à évoquer plus en détail cette figure du contrôle cinématographique dans un article qu'il consacre à la censure théâtrale (DÍEZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos*, n°22, 2018, p. 316-333

les organismes de censure officiels. Une seconde censure officieuse émanant de puissants réseaux associatifs s'étend ainsi sur les sociétés provinciales.

L'objectif de ce dernier chapitre consiste donc à décentrer son regard des seules autorités censoriales centrales afin d'interroger la mise en pratique du contrôle cinématographique à l'échelle locale. L'étude des acteurs et des différentes formes de la répression culturelle vise à déterminer le pouvoir qu'ils exercent sur les spectateurs et leurs éventuelles répercussions sur leur expérience cinématographique. Dans un premier temps, nous étudierons la figure des inspecteurs des spectacles cinématographiques, véritable sentinelle du contrôle cinématographique en province. Dans un deuxième temps, il s'agira d'étudier la censure catholique officieuse qui concurrence le régime dans le contrôle des publics de cinéma. Il s'agira enfin, dans un dernier temps, d'évaluer l'impact de ce contrôle culturel en province, en interrogeant les rapports que les spectateurs entretiennent avec ces différentes forces de l'ordre cinématographique qui agissent sur tout le territoire.

I - L'encadrement de la vie culturelle franquiste : les inspecteurs des spectacles publics, sentinelles du contrôle cinématographique

Les archives de l'administration générale nous livrent de précieux documents pour identifier le maillage du contrôle cinématographique en province : la correspondance entretenue entre les services de la Direction Générale de Cinématographie et de Théâtre (DGCT) et les délégués provinciaux affiliés à la culture¹⁰⁶¹. L'ensemble de ce fonds a été dépouillé afin de comprendre la façon dont les services d'inspection se sont organisés à l'échelle des différentes provinces et d'identifier l'ensemble du réseau d'observateurs sur le territoire national. Néanmoins, bien que riche d'informations, cette correspondance est souvent incomplète et inégale selon les provinces. Pour les besoins de cette étude, il a donc été décidé de compléter cette documentation par la consultation de fonds conservés au sein des archives historiques provinciales. Mon choix s'est tourné vers la province de Cuenca, dont les dossiers disponibles à l'AGA – particulièrement fournis – donnent déjà un aperçu conséquent du fonctionnement du contrôle cinématographique. Il m'a donc semblé judicieux d'approfondir mon immersion dans les coulisses de services provinciaux à travers l'exemple

¹⁰⁶¹ Il s'agit des fonds consacrés aux délégations provinciales de la *Vicesecretaría de Educación Popular*, puis, à partir de 1951, ceux consacrés aux délégations provinciales du *Ministerio de Información y Turismo*. Ils sont conservés dans les séries dédiées à la culture : (3)49.1, (3)49.2

de cette délégation. Au cours de cette analyse, je naviguerai donc parmi les informations émanant de différentes délégations provinciales, mais une attention particulière sera témoignée à la province de Cuenca.

1.1 – Les services d’inspection des spectacles publics

1.1.1 – L’organisation des services

Au niveau provincial, les délégués provinciaux d’Éducation Populaire se font les relais de l’administration centrale et coordonnent un service d’inspection des spectacles publics afin de s’assurer que les produits culturels diffusés sur le territoire correspondent aux normes imposées par le régime. Ils reçoivent leurs instructions directement de la DGCT, comme l’atteste une circulaire envoyée par le secrétaire de la DGCT le 13 septembre 1946 au délégué provincial d’Éducation Populaire de Cuenca :

« Nous confions aux Délégations Provinciales d’Éducation Populaire l’inspection et l’application des dispositions émanant de la Direction Générale de Cinématographie et du Théâtre en leur rappelant leur droit de libre entrée [au sein des salles de spectacles] et autres garanties afin d’accomplir ce travail annexe à leur charge¹⁰⁶² »

Les délégations provinciales d’Éducation Populaire sont ainsi chargées d’organiser le réseau d’inspection des salles de spectacles. Le 26 janvier 1948, un ordre ministériel réglemente l’organisation des services d’inspection provinciaux. Le délégué provincial dirige et coordonne l’ensemble du service, charge qu’il peut cependant confier au secrétaire général de la délégation (art. 2). Ils doivent nommer divers inspecteurs afin de couvrir différentes zones d’activité¹⁰⁶³. Comme le précise une circulaire publiée à la suite de cet ordre ministériel, le 17 mars 1948, il existe trois statuts d’inspecteurs¹⁰⁶⁴. Les inspecteurs provinciaux agissent au sein des capitales provinciales (art. 1). Il s’agit des délégués provinciaux eux-mêmes et du secrétaire de chaque délégation et des inspecteurs nommés pour agir exclusivement dans la capitale de leur province. Les inspecteurs locaux, nommés par la DGCT sur la proposition des maires, sont présents dans les municipalités dites *Cabeza de Partido Judicial*¹⁰⁶⁵ (art. 1) ; enfin, dans les localités non *Cabeza de Partido Judicial*, aucun inspecteur n’est nommé

¹⁰⁶² Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)”

¹⁰⁶³ Circulaire n°388-18 (26 janvier 1948), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)”

¹⁰⁶⁴ Volume 2, Figure 19 et Figure 20, p. 818-819

¹⁰⁶⁵ Les provinces espagnoles sont divisées en *Partidos Judiciales*. Il s’agit de divisions territoriales regroupant différents organes de l’administration judiciaire. Chaque *Partido Judicial* intègre une ou plusieurs municipalités limitrophes appartenant à la même province, et prend le nom de la municipalité la plus importante (la *cabeza de Partido Judicial*).

spécifiquement en raison du faible nombre de salles de spectacles et d'une activité culturelle plus réduite. La charge d'inspecteur est alors déléguée aux maires eux-mêmes (art. 3). L'ensemble de la vie culturelle sous le premier franquisme est donc soumis à la vigilance d'autorités locales sur tout le territoire espagnol. En 1951, le contrôle du cinéma passe sous la tutelle d'un nouveau ministère : le Ministère de l'Information et du Tourisme. Ce changement ministériel apporte peu de modifications : les services d'inspection provinciaux restent sous l'autorité directe de la DGCT, qui intègre le nouveau ministère. Le fonctionnement des services d'inspection demeure quant à lui identique.

Néanmoins, l'organisation des services d'inspection a été assez chaotique et est loin d'avoir été linéaire. Si le pouvoir s'emploie à les structurer à partir de 1948¹⁰⁶⁶, certaines délégations ont mis plusieurs années avant d'appliquer les directives du sous-secrétariat d'Éducation Populaire. Certaines délégations ne disposent parfois même pas d'inspecteurs : le service d'inspection est alors géré par les délégués et secrétaires provinciaux durant toutes les années quarante¹⁰⁶⁷. En 1950¹⁰⁶⁸, le pouvoir exige ainsi une réorganisation des services d'inspection lorsqu'il prend conscience que les recommandations de l'ordonnance ministérielle de 1948 sont peu respectées, et que de nombreuses irrégularités dans la nomination des inspecteurs ont eu lieu. En 1956¹⁰⁶⁹ puis 1959¹⁰⁷⁰, l'administration centrale requiert un contrôle plus rigoureux du personnel inspecteur, en exigeant un compte rendu mensuel de leurs activités. Ainsi, les délégués sont chargés d'établir des listes dans lesquelles ils récapitulent la composition de leurs équipes d'inspecteurs, les salles de spectacles auxquelles ils sont affectés et leurs actions. Ce n'est qu'à partir des années cinquante qu'il est ainsi possible de dresser un panorama relativement complet du personnel provincial.

¹⁰⁶⁶ B.O.E., « Orden ministerial del 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectáculos públicos », n° 30, le 30 janvier 1948, p. 441-442

¹⁰⁶⁷ Les provinces de Cádiz, Castellón, Cuenca et Guadalajara ne disposeront d'inspecteurs au sein de leur capitale qu'à partir des années cinquante.

¹⁰⁶⁸ Circulaire (non numérotée) envoyée par le directeur de la DGCT au délégué provincial de Cuenca le 3 mars 1950 (AHP de Cuenca, Cultura, C-126)

¹⁰⁶⁹ La circulaire n° 4331/2509 envoyée par les services de la DGCT aux délégués provinciaux leur demande de fournir de brefs rapports sur les inspecteurs des spectacles publics (AHP de Cuenca, Cultura, C-126, lettre du 28 juin 1956)

¹⁰⁷⁰ Dans une lettre envoyée au délégué de Cuenca le 7 mars 1953, la DGCT demande à tous les délégués de Cuenca de leur fournir les informations concernant les inspecteurs, afin de s'assurer que le nombre d'inspecteurs en service correspond bien aux données contenues dans les archives du service (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.601)

1.1.2 – Le rôle des inspecteurs des spectacles publics

En 1944, période où les phalangistes dominent encore les sphères du pouvoir, les services d'inspection doivent avant tout s'assurer que la vie culturelle demeure en adéquation avec les valeurs franquistes que le régime tente d'imposer à la société de la *posguerra* :

« Il est de la responsabilité de l'Éducation Populaire, que l'État a confiée à la Falange, de surveiller la décence, la moralité et la pureté politique phalangiste de toutes les activités culturelles et artistiques de la vie espagnole¹⁰⁷¹ »

Le régime est animé par la volonté d'éliminer de façon systématique tous les éléments non conformes à son idéologie. Comme l'explique José Angel Ascunce Arrieta, le pouvoir s'emploie à « domestiquer une grande partie de la population à travers l'idéologie ou la peur¹⁰⁷² ». Les politiques d'extermination physique à l'encontre des opposants politiques en sont l'illustration par excellence. Mais cette politique d'annihilation ne saurait suffire : conjointement aux mesures violentes, le régime mène une véritable répression culturelle destinée à la fois « à l'élimination des cultures dissidentes et à la fois à protéger la pureté de sa propre idéologie ».

Le changement ministériel de 1945 induit une nouvelle conception du rôle des services d'inspection provinciaux, cette fois plus éducative. Comme le rappelle l'ordre ministériel du 28 janvier 1948, les inspecteurs doivent :

« Veiller au fait que les spectacles s'ajustent aux normes de la morale publique et aux caractéristiques esthétiques qui contribuent à élever le niveau moral, culturel et artistique de notre peuple. Pour cela, il convient d'exercer, auprès des salles destinées aux spectacles, une inspection continue et régulière afin de garantir l'exact accomplissement des dispositions émanant des organismes compétents sur l'orientation et la surveillance des spectacles publics¹⁰⁷³ »

La vie publique espagnole est ainsi activement surveillée par les relais de l'autorité centrale, dans le but de préserver la morale publique, mais également dans la volonté « d'éduquer » le public espagnol grâce à une production culturelle conforme aux valeurs idéologiques et esthétiques du régime. Cette volonté éducatrice fait écho au changement

¹⁰⁷¹ « Es misión de la Educación Popular, que el Estado confiá a la Falange, la de vigilar por el decoro, la moralidad y la pureza política falangista de todas las actividades culturales y artísticas de la vida española », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", circulaire n°6, le 27 novembre 1944

¹⁰⁷² ASCUNCE ARRIETA, J. A., *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 210

¹⁰⁷³ « está la de velar por que los espectáculos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características estéticas que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural y artístico de nuestro pueblo. Para ello conviene que se ejerza, acerca de los locales destinados a espectáculos, una inspección continua y regular que garantice el exacto cumplimiento de las disposiciones emanadas de los organismos competentes sobre la orientación y vigilancia de los espectáculos públicos en los aspectos citados sin menoscabar las atribuciones que corresponden a otros departamentos », *B.O.E.*, n°30, 30 janvier 1948, p. 441

ministériel opéré à partir de 1945, où le contrôle des moyens d'expression et d'information passe sous la tutelle du ministère de l'Éducation Nationale, dominé par les représentants catholiques. Les services d'inspection visent ainsi à appliquer l'une des missions principales de la DGCT : « orienter » la production culturelle afin de réunir les Espagnols autour d'œuvres soutenues par le régime. Il s'agit d'imposer un étroit contrôle mental sur les populations à travers un fort dirigisme culturel, dans l'espoir d'implanter une culture nationale propre à l'idéologie franquiste.

Pour mener à bien cette mission de surveillance et d'orientation, les inspecteurs doivent se préoccuper de l'ensemble de la vie culturelle. Leurs observations ne sont pas seulement circonscrites au cinéma. Ils sont chargés de fournir des rapports mensuels concernant les représentations théâtrales, les bals donnés au sein de ces communautés rurales ainsi que les compagnies de variétés qui circulent de café en café. Aucune activité culturelle ne peut se produire sans l'autorisation préalable des autorités provinciales, y compris la représentation d'artistes amateurs de la commune dont ils ont la charge. Tous les organisateurs d'événements culturels doivent réserver aux inspecteurs une entrée gratuite, afin qu'ils puissent contrôler le contenu des œuvres diffusées et des événements célébrés.

Les inspecteurs exercent ainsi une pression sur l'ensemble des acteurs de la vie culturelle et sont chargés de relever les infractions faites à la législation franquiste et de les signaler au délégué provincial. La délégation provinciale de Cuenca a laissé derrière elle la trace de cette activité répressive. Entre 1954 et 1959, le délégué de l'Information et du Tourisme a jugé plus d'une centaine d'infractions commises par des propriétaires de salle de spectacles sur son territoire¹⁰⁷⁴. Plus des trois quarts d'entre elles ont été enregistrées à l'encontre de propriétaires de cinémas (Figure 29), ce qui fait de l'activité cinématographique le secteur culturel le plus réprimandé de la province.

À travers l'analyse des correspondances entretenues entre le délégué de Cuenca et ses inspecteurs locaux, ainsi que l'étude des dossiers instruits contre les acteurs culturels de la province, on peut ainsi pleinement appréhender le rôle des inspecteurs des spectacles publics dans la répression et le contrôle cinématographique provincial.

¹⁰⁷⁴ AHP de Cuenca, série C-237 à C-238 (1954-1959)

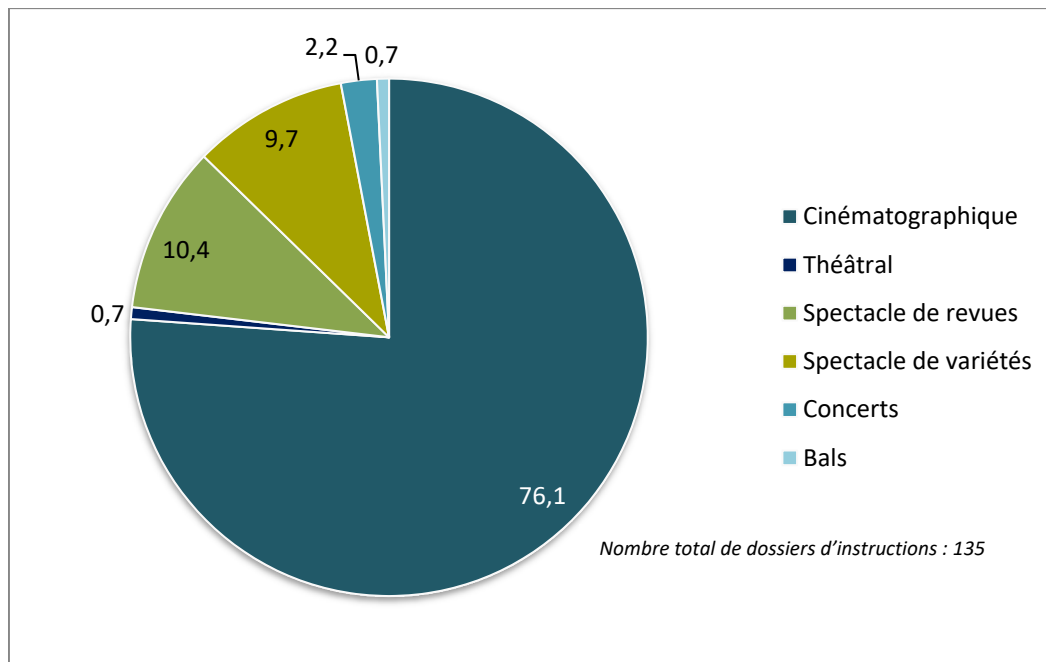


Figure 29 : Répartition de la part des dossiers d'instruction selon le type de spectacle dans la délégation de Cuenca entre 1954 et 1959 (%)

*** Les contrôles préalables : s'assurer de la légalité de la projection cinématographique**

Concernant le cinéma, les services d'inspection doivent s'assurer du bon respect de la législation en vigueur. Avant chaque projection, les propriétaires de salles sont contraints de présenter au domicile de l'inspecteur local l'autorisation de diffusion fournie par la délégation provinciale ainsi que le certificat de censure censé accompagner chaque film¹⁰⁷⁵. Il s'agit de s'assurer de la conformité des productions filmiques, en écartant le risque d'une prolifération de bobines clandestines. Les gérants de cinéma dérogeant à ces règles demeurent rares, car l'absence d'autorisation de diffusion ou l'oubli de présenter les certificats de censure ne représentent respectivement que 3,9 % et 2 % des infractions jugées par le délégué provincial de Cuenca (Volume 2, Figure 29, p. 836).

La vigilance des inspecteurs s'étend également à l'ensemble des dispositifs qui entourent la projection des films, tels que les éléments publicitaires ou les actualités cinématographiques qui précèdent les diffusions. La publicité réalisée par les maisons de production est effectivement problématique pour le pouvoir. Dès 1943, les services centraux de propagande et de censure enjoignent les délégations provinciales à examiner scrupuleusement la publicité cinématographique diffusée auprès des populations. Dans un

¹⁰⁷⁵ Un exemple de certificat de censure accompagnant chaque bobine de film est présenté en annexe, dans le volume 2, Figure 28, p. 835

courrier adressé au délégué provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le délégué national de la Propagande l'informe qu'il lui faut être particulièrement vigilant vis-à-vis des « affiches, programmes de poche, pasquins, etc., qu'il soupçonnerait ne pas être passés préalablement devant la censure¹⁰⁷⁶ ». Les documents originaux étant conservés dans les dossiers de la DGCT, l'inspection des éléments publicitaires repose sur le jugement des délégués provinciaux et des inspecteurs. Le délégué provincial de Cuenca, dans une lettre qu'il adresse à la DGCT le 13 septembre 1951 explique les difficultés rencontrées par son service à propos de la surveillance de ces éléments publicitaires :

« Jusqu'au moment de présentation du certificat de censure, le Délégué ne connaît pas les coupes effectuées sur les pellicules, il est donc difficile de déterminer la provenance des publicités ; il est déjà arrivé d'interdire l'utilisation de certains photogrammes autorisés en réalité dans les films, ou au contraire, d'en autoriser alors qu'ils étaient interdits¹⁰⁷⁷ »

Les services d'inspection sont donc chargés d'une mission censoriale concernant la publicité des films, comme le confirme une circulaire de 1954, qui délègue la validation du matériel publicitaire à « l'Inspection locale » (art. 4)¹⁰⁷⁸. Une partie du contrôle cinématographique échappe donc à l'autorité directe des services de censure centraux qui se reposent sur les capacités d'analyse et de jugement de leurs relais provinciaux.

Les inspecteurs sont également les garants des mesures de protection établies par le régime. Dès 1944, les propriétaires de cinémas sont contraints de projeter une semaine de films espagnols contre cinq semaines de productions étrangères¹⁰⁷⁹. À partir de 1953,¹⁰⁸⁰ les propriétaires de salle doivent projeter un film national pour six films étrangers, et en priorité durant les jours fériés qui réunissent un plus grand nombre de spectateurs. À partir de 1958, lorsque le volume de la production cinématographique espagnole augmente sensiblement, le quota de distribution passe d'un film espagnol pour cinq films étrangers¹⁰⁸¹. L'objectif est

¹⁰⁷⁶ “Lo pongo en tu conocimiento al objeto de que si en la propaganda se encontrase algún cartel, programa de mano, pasquín, etc., que infunde sospecha que no ha sido sometido previamente a la censura, será remitido a esta Delegación Nacional”, AHP de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)”, lettre du Délégué National de la Propagande au Délégué Provincial de Éducation Populaire de Cuenca, le 14 avril 1943

¹⁰⁷⁷ “Como hasta el momento de la presentación de la guía de censura el Delegado no tiene conocimiento de los cortes introducidos en la cinta, resulta difícil dictaminar la procedencia de esta propaganda, ya que pudiera darse el caso de que se prohibiera algún fotograma autorizado en la película, o por el contrario se autorizase alguno prohibido. », AHP de Cuenca, Culture, C-41, « Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1950-1951 », lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca au directeur de la DGCT, le 13 septembre 1951

¹⁰⁷⁸ AHP de Cuenca, Cultura, C-113, “Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1954”, “Normas que rigen la programación de películas cinematográficas, 1^{er} décembre 1954

¹⁰⁷⁹ B.O.E., n°289, le 11 octobre 1944, p. 7759

¹⁰⁸⁰ B.O.E., “Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953”, n°253, le 10 septembre 1953, p. 5450

¹⁰⁸¹ B.O.E., “Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de febrero de 1958”, n°47, le 24 février 1958, p. 324

ainsi de conserver un certain espace de visibilité aux œuvres nationales, noyées sous la masse et le succès des productions étrangères, notamment hollywoodiennes. Les inspecteurs sont ainsi chargés d'épier les programmations des cinémas de leur commune afin de s'assurer de l'application des quotas de distribution des films nationaux, et, le cas échéant, d'indiquer aux propriétaires de cinéma ainsi qu'au délégué provincial les manquements à ces ratios filmiques. Il s'agit de l'infraction la plus régulièrement commise par les gérants de cinémas de Cuenca (62,7 % des infractions cinématographiques, Volume 2 ; Figure 29, p. 836). Elle est particulièrement importante en 1954, après les changements induits par le nouvel arrêté ministériel d'août 1953. Une partie des propriétaires de cinéma expliquent ainsi n'avoir pas pu respecter les conditions de projection en raison des contrats passés avec les distributeurs avant la mise en application de la loi de 1953. C'est ce qu'explique le propriétaire du *Cine Alegría* de Cuenca au délégué provincial, en février 1954 :

« Le 11 août 1953 (...), un arrêté ministériel a été pris pour réglementer la projection des films nationaux, mais le cinéma Alegría avait déjà établi un contrat pour projeter 150 films, dont seulement quinze étaient espagnols. Cette anomalie est due aux maisons de distribution auxquelles j'ai loué le matériel, qui ne disposent pas de titres nationaux. (...) Je n'ai pu me conformer à cet arrêté ministériel sous peine de suspendre mes projections, avec les dommages évidents que cela implique pour cette entreprise¹⁰⁸² »

Malgré ces explications et le préjudice économique lié à ce changement législatif, le propriétaire est condamné à régler une amende de 700 pesetas. D'autres propriétaires incriminés pour la même infraction n'hésitent pas à rejeter la faute sur les distributeurs de films. Les frères Naválon López, propriétaires et gérants du Théâtre-Cinéma Xucar à Cuenca justifient leur manquement à la loi de la façon suivante :

« il existe une pénurie de films nationaux d'une qualité commerciale suffisante pour être diffusés du samedi au lundi ou mardi ; et, quand bien même ils existeraient, les maisons de distribution en profitent pour proposer des lots de vingt à vingt-deux films étrangers de faible qualité comportant seulement deux ou trois films espagnols, et lorsque nous avons voulu acheter les droits de ces seuls films, elles nous l'ont catégoriquement refusé, à moins que nous n'achetions le lot entier. N'est-ce pas là une façon de profiter de façon inexcusable de l'obligation de projeter des productions nationales, en distribuant des films étrangers inutiles, dont un seul lot de cette nature suffirait à ruiner une entreprise ?¹⁰⁸³ »

¹⁰⁸² “con fecha 11 de Agosto de 1953, se dio a conocer una orden ministerial que regula proyección de películas nacionales, fecha en que la empresa del cine Alegría tenía contratadas unas 150 películas, de las que únicamente unas 15 son españolas, anomalía esta debida a que las casas distribuidoras, con las que he contratado material, no disponen de títulos nacionales. (...) No puedo ajustarme a la referida orden ministerial, so pena de suspender la proyección con el consiguiente perjuicio para esta empresa”, AHP de Cuenca, C-237, “Expediente nº5 de 1954”, dossier d'instruction à l'encontre de Pedro Alegría, 1954

¹⁰⁸³ “Por otra parte, en la actualidad, escasean las películas nacionales de categoría comercial suficiente para ponerlas en cartel de sábado a lunes o martes, y si existe alguna, es circunstancia suficiente para que la casa distribuidora se aproveche y exija para su contratación cargar con un lote de veinte o veintidós películas extranjeras de baja calidad, cosa que no hay derecho a ello, pues ya se nos han dado casos de querer contratar en

Les maisons de productions étrangères ont en effet compris les bénéfices qu'elles pouvaient tirer de la législation espagnole, en distribuant leurs films en lot. Elles tirent à leur avantage le fait que les cinémas espagnols soient contraints de distribuer une quantité minimum d'œuvres nationales, en les intégrant à d'autres films dont elles peinent à vendre les droits. Les maisons de distribution américaines, après la signature des accords bilatéraux entre le régime et les Etats-Unis en 1953, vont pleinement profiter de cette spécificité de la législation espagnole. Ces dernières entendent récupérer par tous les moyens la place qu'elles occupaient avant le premier boycott de 1951. Après cette année d'absence sur le territoire espagnol, l'influence des succursales de la MPEAA a en effet réduit et leurs capacités de négociation au sein du marché de la distribution s'est trouvé limité. La vente par lot fut l'une de leurs stratégies pour reconquérir leur prédominance antérieure. Malgré cette réalité, les délégations provinciales condamnent fermement les gérants cinématographiques, qui se défendent souvent en vain : tous écotent d'amendes importantes à partir du moment où ils ne respectent pas le ratio d'œuvres nationales et étrangères dans leur programmation.

*** Les contrôles durant les séances de cinéma**

Les inspecteurs sont chargés de s'assurer du respect des normes censoriales. Lorsque les gérants de cinéma leur présentent leur autorisation de diffusion à leur domicile, ils sont également tenus de leur présenter la feuille de censure qui accompagne chaque film, sur laquelle sont indiquées les coupes éventuelles que les commissions de censure ont imposées à l'œuvre. Dans un manuel destiné à guider les inspecteurs des spectacles publics dans leurs tâches, le délégué de Castellón de la Plana explique la marche à suivre :

« Lorsque les inspecteurs locaux constatent que certaines coupes sont indiquées sur les licences, ils s'efforcent d'assister à la première séance au cours de laquelle est projeté le film et vérifient si elles ont été exécutées ou non sur la copie projetée. Dans le cas où l'une des coupures indiquées dans le certificat de censure n'a pas été effectuée, à la fin de la séance et en présence du propriétaire des lieux, ou de son représentant, avec la présence éventuelle d'un représentant du distributeur du film, les scènes qui apparaissent comme ayant été supprimées de la licence sont coupées. (...) Un rapport est établi (...) et envoyé à la délégation (...) avec les scènes coupées, afin que celle-ci puisse prendre les mesures nécessaires¹⁰⁸⁴ »

un lote de veinte películas solo las dos o tres españolas que figuraban en el mismo y rotundamente se han negado a ello a no ser que se adquiriesen también las restantes. ¿No es esto una forma de aprovecharse, por la obligación inexcusable de proyectar material nacional, para contratar películas extranjeras que no sirven para nada y que un solo lote de esa catadura sirve para llevar a la ruina a una empresa?”, AHP de Cuenca, C-237, “Expediente n°33-1954”, dossier d'instruction à l'encontre du Théâtre-Cinéma Xucar de Cuenca, 1954

¹⁰⁸⁴ “Cuando los señores inspectores locales observen que en las licencias se señalan determinados cortes, procurarán asistir a la primera sesión en que se exhiba y comprobaran si se han ejecutado o no en la copia que se proyecta. En el caso de que algún corte de los consignados en el certificado de censura no se hubiera efectuado, terminada la sesión y en presencia del empresario del local, o su representante, requiriendo su fuero posible la

On a ainsi pu retrouver dans la correspondance entre les services provinciaux et la DGCT des morceaux de pellicules coupées des mains des inspecteurs locaux après qu'ils ont détecté la circulation de bobines non conformes aux normes censoriales. Le délégué de Lugo transmet ainsi à la DGCT des fragments de films que son inspecteur lui a fournis : une scène de *La Dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*) d'Orson Welles (1947) dans laquelle la phrase « La nature humaine est éternelle ; celui qui suit ses instincts conserve son entièreté jusqu'à la fin¹⁰⁸⁵ » n'a pas été supprimée, alors qu'elle justifie les comportements instinctifs et immoraux des personnages ; le passage d'un film américain intitulé *Legión de los condenados* (*Rogue's Regiment*) réalisé par Robert Florey (1948) dans lequel une photo de Hitler apparaît, ce qui dérange fortement les autorités franquistes qui, dans les années cinquante, tentent de se distancier au maximum des liens que le Caudillo a pu entretenir avec le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale¹⁰⁸⁶ ; ou encore, un baiser entre les deux personnages principaux du film de Billy Wilder, *A foreign affair* (1948) que le distributeur avait conservé malgré l'interdiction de la JCCP¹⁰⁸⁷. Les inspecteurs des spectacles publics sont donc les garants du contrôle censorial exercé par l'administration centrale et veillent à ce qu'aucune copie clandestine ne soit projetée dans les cinémas espagnols. Les gérants de cinéma sont également tenus de s'assurer que les copies qu'ils diffusent sont conformes aux certificats de censure qui accompagnent les bobines. Les sanctions touchent néanmoins surtout les distributeurs qui sont condamnés à de lourdes amendes lorsqu'ils n'ont pas scrupuleusement appliqué les coupes imposées par la censure. Ainsi, à Cuenca, le délégué instruit un dossier à l'encontre de la maison de distribution Warner Bros qui a omis de couper certaines scènes du film américain

presencia de un representante de la Casa Distribuidora de la película, se procederá a cortar las escenas que figurando como suprimidas en la licencia, hubieran sido exhibidas. Se levantará acta de tales infracciones, concretando con todo detalle los hechos firmando el representante de la distribuidora si se halla presente el de la empresa del cine y el señor Inspector. El acta se llevará por triplicado, quedándose un ejemplar en poder del empresario del local, otra del representante de la distribuidora, y otra se remitirá a la delegación (...) con las escenas de película cortadas, al objeto de que por esta se dé el curso reglamentario", AHP de Castellón de la Plana, fonds de la délégation de l'Information et du Tourisme, caja 293, « Manual de inspectores », 1962

¹⁰⁸⁵ "Adjunto me complazco en remitirle el trozo de película correspondiente a "LA DAMA DE SHANGHAI", expt 8358, copia 3, distribuida por Exclusivas Floralva que corresponde a la frase "La naturaleza humana es eterna ; el que sigue sus instintos conserva su entereza hasta el fin" y que según las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se indican en la Guía-censura de la mencionada película debía figurar suprimida", AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 20 septembre 1950

¹⁰⁸⁶ "habiendo observado el incumplimiento de las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se especifican en la correspondiente Guía de censura, especialmente en lo que se refiere en el rollo 4°, he procedido a suprimir los planos en que aparece la fotografía de Hitler con su Estado Mayor, cuyos trozos de películas adjunto a V.I.", AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 14 novembre 1950

¹⁰⁸⁷ "habiéndose observado por el servicio de Inspección de esta Delegación el incumplimiento de las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se especifican en la correspondiente Guía de Censura, especialmente en lo que se refiere al rollo 7°, he procedido a suprimir los planos en que aparece "el tercer beso de los protagonistas en el ángulo de la sala de ficheros", cuyos trozos de películas adjunto a V.I.", AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 23 janvier 1951

Soplo Salvaje (Blowing Wild) d'Hugo Fregonese (1953), la condamnant à régler une amende de 1000 pesetas¹⁰⁸⁸.

Les inspecteurs sont également chargés de vérifier que les actualités cinématographiques franquistes – le « No-Do » – soient projetées avant chaque séance¹⁰⁸⁹. Unique organe dédié à l'information filmée, le No-Do devient un rituel de l'expérience cinématographique à partir de 1942 et participe à l'endoctrinement des populations. Il constitue un élément essentiel de la propagande franquiste que les inspecteurs s'engagent à préserver de la négligence des propriétaires de salles de cinéma qui oublieraient de le diffuser. Ces omissions constituent d'ailleurs une infraction commune chez les gérants cinématographiques (15,7 % des infractions). Cela peut s'expliquer par l'obligation de payer eux-mêmes la location hebdomadaire des actualités. Pourtant, les actualités sont particulièrement attendues par les publics. À Landete, l'inspecteur local explique que le cinéma de la ville a oublié à plusieurs reprises de les diffuser au cours du mois de décembre 1951, ce qui aurait fortement dérangé les spectateurs :

« Il est régulièrement arrivé que des films soient projetés dans la salle de cinéma de cette localité sans que le *Noticario-Documental* « NO-DO » soit projeté, provoquant les protestations du public qui aspirait à ce qu'il soit diffusé¹⁰⁹⁰ »

Seules des circonstances exceptionnelles peuvent justifier le fait de ne pas diffuser ce support de propagande capital pour le régime. C'est par exemple le cas avec le gérant du *Cine Moderno* de Minglanilla. Dans son compte rendu mensuel qu'il rédige à l'intention du délégué provincial, l'inspecteur local explique que le propriétaire du cinéma n'a pas projeté le NO-DO avant plusieurs séances. Néanmoins, il échappe aux sanctions, car les faits qui lui sont reprochés sont indépendants de sa volonté. En raison d'un problème d'approvisionnement des services du NO-DO, les cinémas de la province sont exceptionnellement autorisés à ne les diffuser qu'une fois par semaine, le dimanche, jour où les cinémas sont les plus fréquentés¹⁰⁹¹. Il s'agit néanmoins du seul cas où un gérant est exempté de sanction pour une infraction de ce type.

¹⁰⁸⁸ AHP de Cuenca, C-237, « Expediente nº21 – 55 », dossier d'instruction à l'encontre de la maison de distribution Warner Bros de Madrid, 1955

¹⁰⁸⁹ Les *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, plus couramment appelées « No-Do » doivent obligatoirement être diffusées dans toutes les salles de cinéma du territoire, avant chaque projection (*B.O.E.*, 22 décembre 1942, article 4, p. 10 444)

¹⁰⁹⁰ « Con alguna frecuencia se da el caso de que se proyectan por la Sala de Cine de esta localidad, películas de cine, sin que se proyecte el Noticario-Documental "NO-DO", produciendo protestas del público que aspira a que se le proyecte el NO-DO », AHP de Cuenca, C-47, « Landete año 1951 », lettre de l'inspecteur de Landete au délégué de Cuenca, le 27 décembre 1951

¹⁰⁹¹ « La Entidad No-Do en catorce de marzo pasado dirigió oficio a esta delegación indicando que por escaseces de Noticario NO-DO los pueblos de esta provincia no estaban obligados a proyectarlo más que los domingos de

Enfin, comme l'attestent de nombreux courriers envoyés par le délégué provincial de Cuenca à ses subalternes, les inspecteurs doivent être particulièrement vigilants quant à la fréquentation des mineurs durant certaines séances de cinéma. En effet, le régime met en place une limite d'âge pour interdire l'accès aux films que la censure estime inadaptes aux mineurs. Durant la période, cette limitation oscille fréquemment entre 14 ans et 16 ans¹⁰⁹². La volonté de préserver la jeunesse de l'influence du cinéma est une priorité pour le régime :

« L'importance des spectacles publics en général sur l'ordre moral, culturel et politique ainsi que l'influence décisive qu'ils exercent sur les habitudes, les idées et la formation de la jeunesse ont conduit à leur mise sous tutelle et sous surveillance, à travers diverses dispositions régulant la fréquentation des mineurs aux spectacles publics »¹⁰⁹³

Comme le révèle cet extrait d'un ordre ministériel édicté en 1954¹⁰⁹⁴, certaines œuvres ne peuvent être visionnées que par un public préparé. Les mineurs, spectateurs vulnérables et influençables, ne doivent avoir accès qu'aux films et spectacles que la censure leur autorise. L'enjeu est de taille pour le régime, puisque les jeunes et les adolescents sont ceux qui fréquentent le plus régulièrement les salles de cinéma dans les années quarante et cinquante¹⁰⁹⁵. Les propriétaires de salles sont cependant nombreux à passer outre cette réglementation. Ainsi, à Villanueva de la Jara, le gérant du *Cine Progreso* aurait « permis l'entrée de plus d'une cinquantaine de mineurs de moins de seize ans à la projection du film *Sin conciencia*, non autorisé aux mineurs¹⁰⁹⁶ ». L'inspecteur local de San Clemente observe le même phénomène dans le cinéma de sa zone d'inspection. En juin 1955, il explique au délégué avoir reçu de nombreuses plaintes selon lesquelles, lors de la diffusion de *Los hijos no se venden* de Mario Bonnard (1952), film interdit aux mineurs, le gérant du *Cine Avenida* aurait « laissé entrer des mineurs de moins de seize et même âgés de quatre ans ». De même,

cada semana”, AHP de Cuenca, C-327, “Expediente n°13-1955”, dossier d’instruction à l’encontre de José Harraiz Jimenez, gérant du *Cine Moderno* de Minglanilla, 1955

¹⁰⁹² Le Règlement de Police des Spectacles Publics du 3 mai 1935 fixe la limite d'âge des films à 16 ans (art. 4). En 1939, elle passe à 14 ans (Ordre Ministériel du 24 août 1949) puis elle revient à 16 ans en 1942 (Ordre Ministériel du 23 novembre 1942). En 1949, le régime revient de nouveau sur sa décision en la fixant à 14 ans (Ordre Ministériel du 29 octobre 1949). Ce n'est qu'en 1954 que les normes régulant l'assistance des mineurs aux spectacles publics sont enfin régulées, fixant définitivement la limite d'âge à 16 ans (« Orden de 30 de noviembre de 1954 », B.O.E., n°348, 14 décembre 1954)

¹⁰⁹³ “La importancia que en el orden moral, cultural y político tienen los espectáculos públicos en general y la decidida influencia que ejercen en las costumbres, ideas y formación de la juventud, han inducido a su tutela y vigilancia dictándose diversas disposiciones que regulen la asistencia de los menores a los espectáculos públicos”, « Orden de 30 de noviembre de 1954 », B.O.E., n°348, 14 décembre 1954

¹⁰⁹⁴ BOE, n°348, le 14 décembre 1954, p. 8228-8229

¹⁰⁹⁵ MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Rialp, 2011, p. 106

¹⁰⁹⁶ “se permitió la entrada a menores de 16 años en número superior a cincuenta, siendo que la película proyectada “SIN CONCIENCIA” era autorizada solamente para mayores de 16 años”, AHP de Cuenca, C-238, “Expediente n°9-56”, lettre de l'inspecteur local au délégué provincial de Cuenca, le 7 Janvier 1955

suite aux accusations de l'inspecteur local de Landete, le propriétaire du *Cine Nuevo* se défend d'avoir permis l'entrée de mineurs à des séances leur étant interdite :

« cette entreprise dont les employés sont dotés d'une solide formation catholique fait attention aux films qui peuvent produire une déformation morale et spirituelle chez les jeunes de façon directe, en interdisant leur entrée, en allant même jusqu'à affronter les parents qui essaient à tout prix que leurs enfants entrent dans la salle¹⁰⁹⁷ »

En effet, même si les gérants peuvent se montrer désireux de respecter la législation en vigueur, ils s'opposent régulièrement à la volonté des familles des jeunes spectateurs, qui ne semblent pas se préoccuper des classifications morales ni de la limite d'âge imposée par le régime. Le propriétaire du *Cine Avenida* nie les accusations de l'inspecteur local et évoque lui aussi la difficulté des gérants à faire entendre raison aux adultes :

« les parents manquent de formation chrétienne et ce sont eux qui présentent leurs enfants d'un âge suspect en assurant qu'ils ont l'âge nécessaire pour assister à ce genre de films, ce que nous ne pouvons vérifier à moins que les autorités n'imposent un arrêté selon lequel les enfants doivent présenter un document attestant de leur âge¹⁰⁹⁸ ».

L'arrêté ministériel de 1954 tente d'une certaine façon de pallier cette réalité, mais n'impose pas aux jeunes publics de présenter un document d'identité qui lèverait pleinement les doutes des gérants. Le texte précise pourtant que :

« les salles de spectacles sont obligées de fournir les instructions sur les classifications morales à leur personnel, et en particulier aux portiers et aux placeurs ou employés, afin qu'ils mettent en place toutes les mesures à leur portée – y compris en réclamant l'aide des autorités – pour empêcher l'accès à la salle de personnes non autorisées à assister au spectacle¹⁰⁹⁹ »

Lorsque les inspecteurs assistent à une projection, ils sont également chargés de veiller à la fréquentation de la salle, au même titre que les gérants. Le régime leur recommande même de demander l'aide des autorités locales pour imposer ces mesures restrictives. Ils peuvent en effet solliciter :

¹⁰⁹⁷ «esta empresa cuyos componentes se hallan dotados de una formación católica, cuidan esmeradamente a aquellas películas que puedan producir deformación moral y espiritual en los jóvenes de formas directa y descargada, prohibiendo su entrada, y llegando inclusive a enfrentarse con los familiares que a toda costa tratan de que sus hijos pasen a la sala», AHP de Cuenca, C-237, «Expediente n°32 – 55», lettre de Manuel Diaz au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

¹⁰⁹⁸ «los padres carecen de formación cristiana y son ellos los que se presentan con los hijos que se encuentran en edad dudosa y son los que dicen que tienen la edad para pasar a esta clase de películas, cosa que nosotros no podemos comprobar al menos que las autoridades no dieran una orden que los niños deben ir provistos de un documento en donde se consigne la edad del mismo», AHP de Cuenca, C-237, «Expediente n°21 - 1955», lettre du gérant du *Cine Avenida* au délégué de Cuenca, le 10 juin 1955

¹⁰⁹⁹ «Las empresas de espectáculos serán especialmente responsables de lo que se previene en la calificación de los mismos ; quedando también obligadas a dar las correspondientes instrucciones a su personal, y en particular a los porteros y acomodadores o sirvientes, para que por todos los medios a su alcance, incluso reclamando el auxilio de la autoridad, impidan el acceso de aquellas personas no comprendidas en la autorización del espectáculo», « Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954

« Gouverneurs Civils et Maires [pour] sanctionner les parents, tuteurs, gardiens et responsables de mineurs ainsi que les Entreprises qui enfreignent les dispositions concernant la fréquentation des mineurs au cinéma¹¹⁰⁰ »

Les services d'inspection doivent donc se faire les relais de la protection des mineurs, directement dans les salles lorsqu'ils y siègent puis en en référant aux autorités compétentes afin que des sanctions soient éventuellement prises à l'encontre des responsables de mineurs ou des gérants trop laxistes. Les propriétaires de cinéma peuvent en effet avoir tendance à ignorer les règles de fréquentation des enfants et adolescents, car elle est fortement défavorable à leurs chiffres d'affaires, puisque les jeunes publics constituent un pan important de leur clientèle. Il est ainsi difficile pour les inspecteurs de réprimer ces infractions régulières, car ils ne peuvent être présents à chaque séance. Leur identification repose essentiellement sur les plaintes qui leur parviennent d'autres spectateurs.

Le contrôle de l'activité cinématographique s'exerce donc en amont de la diffusion, mais également durant la projection, principalement à l'encontre des acteurs de la vie cinématographique, et, dans une moindre mesure, sur les publics. L'organisation chaotique des services d'inspection ne permet pas néanmoins une pratique homogène du contrôle cinématographique. Ce n'est qu'à la fin des années quarante que le régime légifère pour le coordonner à l'échelle du territoire. A partir des années cinquante, la correspondance entre la DGCT et les délégations provinciales regorge de listes récapitulant la composition de leurs structures. Néanmoins, ces listes ne font qu'énumérer les noms des inspecteurs sans apporter de données personnelles. Une immersion dans les archives historiques provinciales et municipales des différentes capitales provinciales a donc été nécessaire pour dresser le profil sociologique des inspecteurs et tenter de combler ces nombreuses lacunes. Malheureusement, elle est loin d'avoir permis de pallier tous les manques, car certains noms d'inspecteurs ou de membres du personnel provincial n'ont guère laissé de trace.

1.2 - Les inspecteurs des spectacles publics

L'étude des inspecteurs des spectacles publics qui va suivre respecte la hiérarchie du corps inspecteur. Elle s'intéresse tout d'abord aux **inspecteurs provinciaux** qui officient seulement dans les capitales provinciales. Ils disposent généralement de responsabilités importantes, car les capitales constituent le cœur de l'activité culturelle du territoire espagnol,

¹¹⁰⁰ « Gobernadores Civiles y Alcaldes para sancionar a los padres, tutores, guardadores o encargados de menores de edad y a las Empresas que infringieren lo dispuesto acerca de la asistencia de menores a los cines », « Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954

et cumulent un nombre important de salles de spectacles. Ces inspecteurs ont notamment rédigé une partie des rapports de surveillance étudiés dans cette thèse. Afin d'analyser convenablement ces sources, le personnel des capitales des 37 provinces de notre corpus a été reconstitué. Au total, 74 inspecteurs provinciaux ont été identifiés et forment un premier échantillon d'individus ayant travaillé entre 1948 et 1964 dans les capitales du territoire¹¹⁰¹. L'analyse du corps inspecteurs doit également prendre en compte les **inspecteurs locaux**, qui agissent en zone rurale, au sein des communes dites « *cabeza de partido* ». Il a donc été décidé de se centrer sur une étude de cas – la délégation de Cuenca – afin de pouvoir restituer le maillage du contrôle culturel à l'échelle de l'ensemble d'une province. Tout comme le tissu d'infrastructures cinématographique s'étoffe dans la province entre 1946 et 1956¹¹⁰², le service inspecteur s'agrandit. Composé de 21 individus pour 26 cinémas en 1948, il a recours à une cinquantaine d'individus en 1956, qui surveillent 63 salles obscures (Figure 30). En d'autres termes, à mesure que le parc cinématographique de la province s'est développé, l'administration locale a recruté du personnel afin d'étendre son contrôle sur un maximum d'espaces culturels.

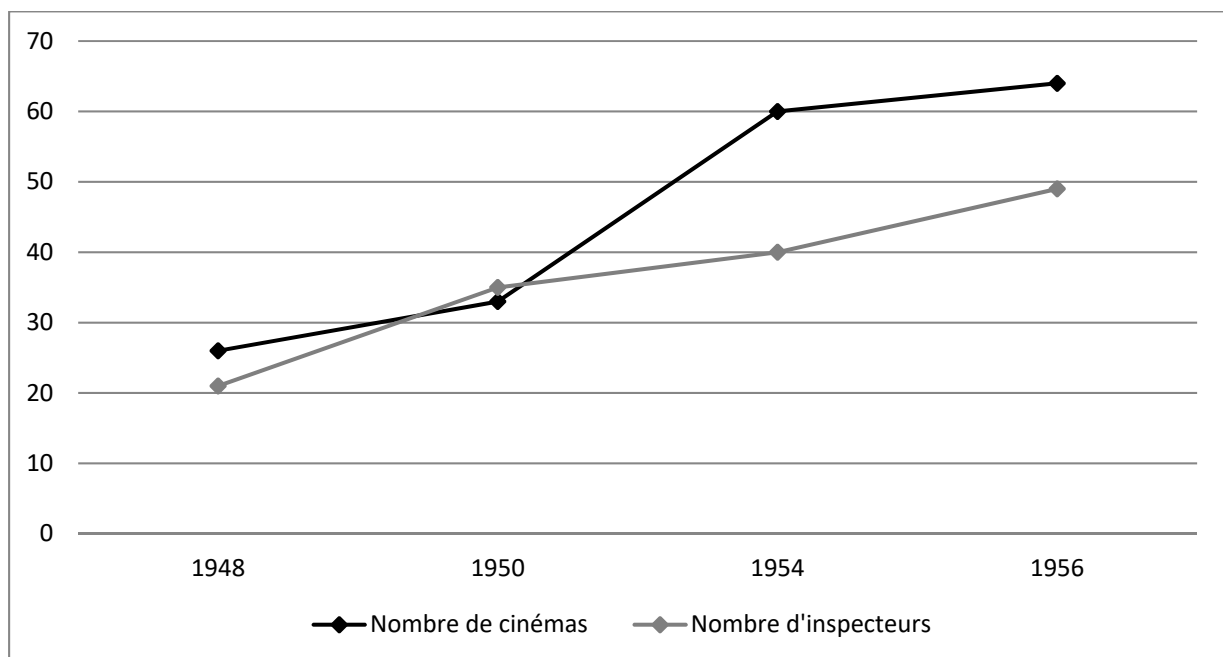


Figure 30 : Evolution du nombre de cinémas et d'inspecteurs dans la province de Cuenca (1948-1956)

¹¹⁰¹ Les informations individuelles récoltées sur chacun de ces inspecteurs provinciaux figurent en annexe (Volume 2, « Liste des inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca, p. 63)

¹¹⁰² Cf Chapitre 7.

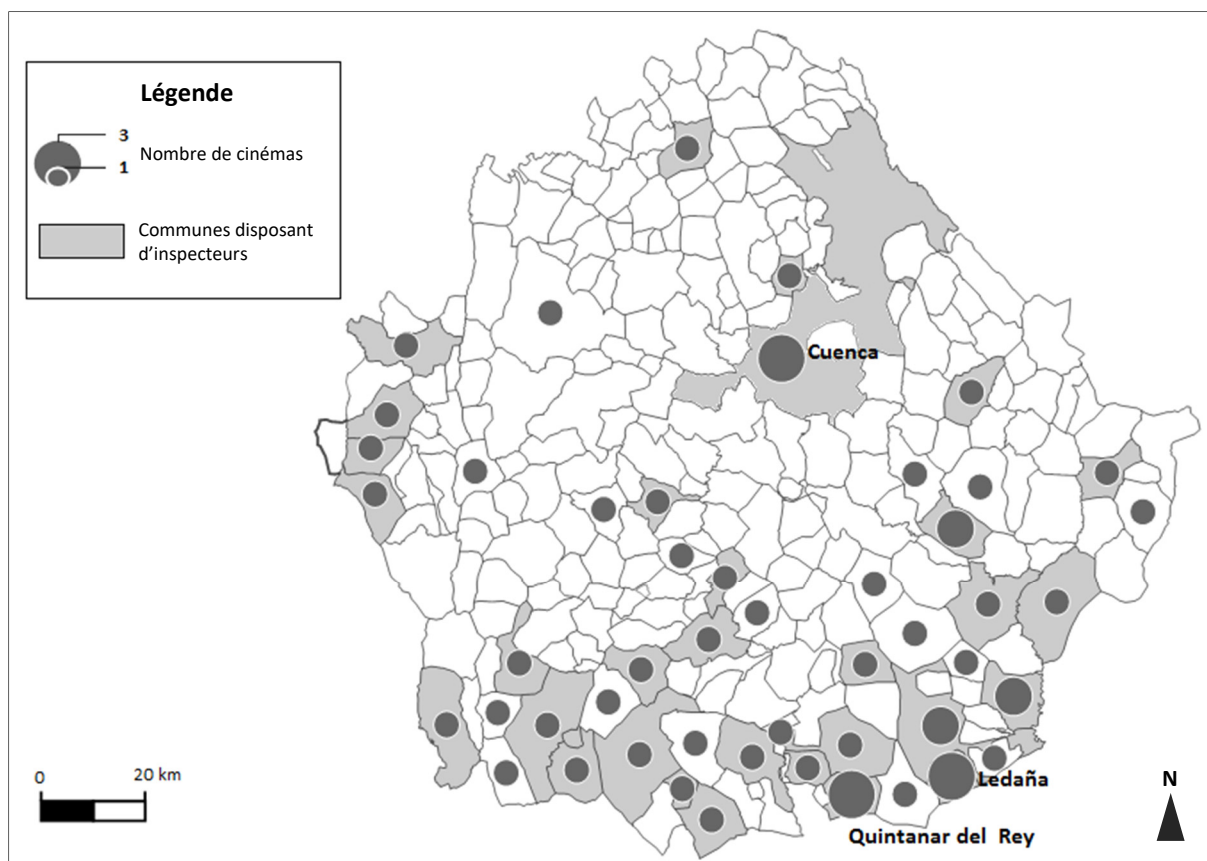


Figure 31 : Répartition des inspecteurs des spectacles publics dans la province de Cuenca (1955-1956)

En 1956, sur les 55 communes disposant d'un cinéma, 38 d'entre elles disposent d'un inspecteur, qui surveille entre une et trois salles de cinéma par zone d'inspection (Figure 31). Les 17 autres communes restantes – toutes de moins de 1000 habitants – le fait qu'aucun inspecteur ne leur soit affilié s'explique par l'activité irrégulière de leur salle de cinéma. Certaines sont en effet recensées, mais demeurent quasiment inactives. C'est aux maires qu'est confiée leur inspection en cas de reprise d'activité. Les inspecteurs locaux sont surtout mobilisés sur les communes où l'activité culturelle est la plus intense et la plus régulière. Entre 1948 et 1956, 92 inspecteurs des spectacles publics ont ainsi été recrutés afin de surveiller la vie culturelle des communautés rurales de la province de Cuenca. Les fiches de recrutement envoyées à partir de 1948 par le délégué provincial d'Éducation Populaire à la DGCT permettent de les identifier¹¹⁰³.

¹¹⁰³ Quatre listes sont envoyées à la DGCT en 1950, 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302), 1959 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.6) et 1964 (AHP de Cuenca, Cultura, C-113, « Correspondencia con cinematógrafos de la provincia »)

1.2.1 – Le recrutement des inspecteurs provinciaux et locaux

** Une charge honorifique : des motivations multiples*

Les inspecteurs des spectacles publics ne sont pas des fonctionnaires employés par l'État franquiste. Les consignes de recrutement demeurent néanmoins fixées par les services ministériels à partir de 1946. Le personnel provincial doit ainsi « être choisi parmi les individus à l'irréprochable conduite publique et privée, disposant de connaissances [culturelles] suffisantes »¹¹⁰⁴. Il semble logique que la conduite morale des individus pratiquant un contrôle social quotidien auprès de la population soit exemplaire, sous peine de décrédibiliser la fonction. Le régime a logiquement à cœur de recruter des inspecteurs investis dans leur mission de contrôle culturel. Certains sont recrutés par le biais de candidatures spontanées. En 1953, Teófilo de la Camara se propose ainsi d'occuper la charge d'inspecteur local dans la province de Burgos. Il envoie directement sa demande auprès du secrétaire de la DGCT :

« le cinéma des masses, bien contrôlé et bien dirigé, peut constituer un ressort d'Humanité, porteur de culture et d'art ; à l'inverse, mal orienté, il peut constituer un danger constant pour notre morale et nos traditions, notamment dans les milieux ruraux qui ne disposent pas des moyens adéquats pour le contrôler (...).

Bien que profane en la matière, c'est de façon totalement désintéressée (...) que j'aimerais vous offrir mon humble collaboration. Il est nécessaire de mettre en œuvre une inspection inspirant un peu de respect et de faire parvenir dans les plus lointains confins de la Patrie l'action tutélaire et inspectrice de cette Direction Générale [de la Cinématographie et du Théâtre]¹¹⁰⁵ »

Teófilo de la Camara voit son vœu exaucé et se trouve désigné inspecteur des spectacles publics dans la province de Burgos. Cependant, les candidatures spontanées sont plutôt rares parmi la correspondance entretenue entre les services ministériels et les délégations provinciales. En général, ce sont les délégués qui s'emploient à recruter des

¹¹⁰⁴ « Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », Circular n° 4213 (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952) »

¹¹⁰⁵ « el cine espectáculo de multitudes y por tanto bien controlado y dirigido puede constituirse en auxiliar de la Humanidad como portador de cultura y arte, en cambio mal orientado puede ser un peligro constante para nuestra moral y buenas costumbres, máxime al extender su radio de proyección aquí al medio rural donde no se cuenta con los medios adecuados para su control (...). Yo, aunque pobre profano en materia, con espíritu totalmente desinteresado y únicamente velando por que el cine cumpla ese fin noble, en orden a la cultura y en estrecha relación con el arte, para el que fue creado, quiero ofrecer a V. I. mi humilde colaboración. Se hace necesaria una inspección que inspire un poco de respeto y tratar de hacer ver en todo momento y hasta el más apartado rincón de la Patria llega la acción tutelar e inspectora de esa Dirección General », AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, « Burgos », lettre de Teófilo de la Camara au secrétaire de la DGCT, le 18 juillet 1953

inspecteurs, et qui présentent ensuite leur candidature à la DGCT pour qu'elle soit validée. La fonction étant prenante et non rémunérée, elle n'est pas particulièrement attractive et séduit essentiellement des hommes dévoués au nouveau régime. En effet, comme le rappelle une circulaire datée du 13 septembre 1946, les inspecteurs « s'engagent à réaliser leur mission de façon complètement honorifique¹¹⁰⁶ ». Il s'agit donc d'une mission annexe, qui n'induit pas de rétribution, mais qui confère à son détenteur une certaine considération sociale. C'est d'ailleurs ce qu'on devine à la lecture de certains courriers. Le 13 septembre 1946, dans la province de Cuenca, l'inspecteur de Ledaña s'exprime à propos de sa charge :

« [c'est une] chose que nous devons accomplir fidèlement puisqu'elle nous est confiée par cette Supériorité, une chose que j'accomplis comme il est de mon devoir de servir l'Espagne ; il est certain que si je réalise cette Croisade aujourd'hui, c'est que je suis disposé à le faire pour l'Espagne et la Phalange, et que, comme votre Supériorité pourra l'observer, je ne le fais pas pour le salaire dont nous disposons puisqu'il s'agit d'un sacrifice où notre seule rétribution constitue l'entrée gratuite aux spectacles¹¹⁰⁷ »

L'inspecteur de Ledaña conçoit sa mission comme un véritable sacerdoce. À travers cette charge, il participe à l'ancrage des valeurs franquistes au sein de la société, en pourchassant – tel un « Croisé » – les contrevenants à l'ordre culturel et idéologique. L'État franquiste, en particulier durant la *posguerra*, a très vite compris la nécessité de s'appuyer sur des hommes convertis aux idées du *Movimiento*. L'efficacité de la répression culturelle à l'échelle locale dépend de la capacité de la dictature à utiliser les attentes d'une partie de la société, notamment celles des vainqueurs de la Guerre civile. En collaborant aux activités de surveillance, ces inspecteurs soutiennent le processus de transformation idéologique entrepris par le régime. Les inspecteurs participent à la construction de la dictature, idéal supérieur à toute rétribution qui leur confère une place particulière dans la société que le *Nuevo Estado* tente de façonner. Ainsi, un tiers des inspecteurs provinciaux de notre échantillon se distinguent avant tout par leur militantisme politique au moment de leur recrutement. En effet, les délégués indiquent dans leur correspondance avec la DGCT que treize d'entre eux ont fait l'expérience de la Guerre civile en soutenant le soulèvement de juillet 1936. Huit individus ont occupé des fonctions au sein d'organismes phalangistes pendant ou à l'issue de la Guerre

¹¹⁰⁶ “se comprometen a realizar su trabajo de manera completamente honorífica”, Circulaire (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1943-1955)”

¹¹⁰⁷ “cosa que tenemos que cumplir fielmente porque así no los está encomendado por esa Superioridad cosa que cumplo como es mi deber el servir a España, que si bien es cierto que yo hice esta Cruzada hoy también lo estoy dispuesto hacerlo por España y la Falange, que como V.S. podría observar no se hace por el sueldo que disfrutamos que más bien esto es un sacrificio ya que solamente nuestra retribución es la entrada gratuita en los espectáculos”, AHP de Cuenca, Cultura, C-47, “Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951) », lettre de l'inspecteur de Ledaña au délégué provincial de Cuenca, le 31 juillet 1951

civile, tel que le *Frente de Juventudes* ou le SEU¹¹⁰⁸. Enfin, on constate qu'une poignée d'inspecteurs provinciaux occupent des charges politiques au sein des mairies ou du conseil général de la province, placés sous l'autorité des FET y de las JONS (Tableau 24). Pour le reste des individus, les délégués se contentent d'indiquer à la DGCT que leurs « antécédents politiques » sont « bons » ou « irréprochables ».

	Nombre d'inspecteurs
Combattants durant la guerre civile	13
Militants au sein d'organismes phalangistes	8
Charges publiques et politiques	3
Orientation politique inconnue	50
Total	74

Tableau 24 : Engagement politique des inspecteurs provinciaux (toutes provinces confondues)

En ce qui concerne les inspecteurs locaux de Cuenca, on constate également qu'un peu moins de la moitié des inspecteurs se distinguent par leur engagement politique. Sur les quatre-vingt-douze individus recrutés par la délégation de Cuenca, treize d'entre eux sont déjà activement associés aux organismes des FET y de las JONS lors de leur recrutement. Il s'agit majoritairement de simples militants phalangistes, mais on compte également des individus occupant certaines responsabilités politiques au sein des fronts de jeunesse locaux ou bien dirigeant l'antenne locale des FET y de las JONS de leur commune. On compte également un ancien combattant de la *Division Azul*. Il faut enfin noter que vingt-quatre d'entre eux occupent déjà des responsabilités politiques au sein des mairies de leurs communes : quatorze sont maires et dix sont adjoints au maire (Tableau 25).

	Nombre d'inspecteurs
Maires	14
Adjoints au maire	10
Militants des FET y de las JONS	6
Délégué du Front des Jeunesses franquistes	5
Chef de l'antenne locale du Movimiento	2
Ancien combattant de la Division Azul	1
Orientation politique inconnue	54
Total	92

Tableau 25 : Engagement politique des inspecteurs de Cuenca

¹¹⁰⁸ *Sindicato Español Universitario* (« Syndicat Espagnol Universitaire ») est l'unique organisation syndicale étudiante légale durant le franquisme. Elle est créée durant la Seconde République en 1933 par la Phalange, sous l'impulsion de José Antonio Primo de Rivera afin de concurrencer le syndicat étudiant majoritaire du moment, la *Federación Universitaria Escolar* (FUE).

Cependant, il ne faut pas s'imaginer que ces individus collaborant avec le régime agissent uniquement selon des motifs idéologiques. Occuper cette charge d'inspection constitue également un moyen de satisfaire certaines ambitions. Ce statut honorifique peut servir de tremplin pour grimper les échelons du pouvoir local ou bien contribuer à asseoir le pouvoir de certains inspecteurs sur la vie publique, en associant cette nouvelle fonction de contrôle à d'autres responsabilités politiques. La possibilité d'occuper cette charge peut se révéler attrayante pour ces derniers, car elle permet de renforcer leur influence auprès des communautés rurales. Quant au régime, il a tout intérêt à renforcer le pouvoir de ses représentants locaux lorsqu'il valide la nomination des nouveaux inspecteurs.

En outre, si certains inspecteurs sont véritablement animés par la volonté d'œuvrer à l'enracinement local de l'idéologie franquiste, d'autres acceptent cette charge afin de satisfaire leurs intérêts personnels. La possibilité d'accéder gratuitement à l'ensemble des salles de spectacles de la capitale en est un. L'inspecteur provincial de Salamanque, Elías Rodríguez Plaza est ainsi destitué de sa charge honorifique en 1957, en raison des nombreux abus qu'il a commis durant l'exercice de ses fonctions. José de Luna Cañizares, le délégué provincial, explique avoir reçu diverses plaintes de la part des propriétaires des salles salmantines, l'accusant d'imposer la présence de ses onze enfants à chacune des séances auxquelles il assistait.

*** Cooptation et népotisme dans les nominations**

Conscients de ces abus, de nombreux délégués préfèrent ainsi recommander des candidats liés à leurs services ou qu'ils connaissent déjà via leurs cercles privés. Confier des tâches honorifiques ou annexes aux fonctionnaires locaux semble assez courant. En 1947, avant d'offrir un poste d'inspecteur à un de ses fonctionnaires – Miguel Piramuelles Echaure – le délégué provincial de Pampelune lui propose celui de censeur de presse. Il justifie son choix auprès de la DGCT de la façon suivante :

« La faible rémunération que perçoivent les censeurs complique le fait de trouver du personnel convenablement préparé sur le plan intellectuel, problème qui peut être résolu avec l'emploi de fonctionnaires publics¹¹⁰⁹ »

S'il est déjà compliqué pour les délégués provinciaux de recruter du personnel compétent pour des postes faiblement rémunérés, il est facile d'imaginer leur difficulté à

1109 “La escasa enumeración que perciben los censores hace difícil hallar para dichos cargos personal idóneo de suficiente preparación intelectual lo cual ha venido solventándose con funcionario públicos como el cesante”, Archivo de la Administración de la Comunidad Foral de Navarra, Fondo Delegación Provincial de Cultura, 214188, Expedientes personales de personal funcionario, “Miguel Piramuelles Echaure”, lettre de Jaime del Burgo au chef de la section du personnel des délégations provinciales, le 28 octobre 1947

pourvoir une simple fonction honorifique. En outre, les fonctionnaires de la délégation disposent de l'avantage non négligeable d'être familiers des tâches administratives et de maîtriser les enjeux et les objectifs politiques de la délégation. Ainsi, près d'un tiers des inspecteurs provinciaux sont déjà fonctionnaires au sein de leurs délégations provinciales d'Éducation Populaire¹¹¹⁰. En ce qui concerne les inspecteurs locaux de Cuenca, un peu moins d'une vingtaine d'entre eux font directement partie de l'entourage des maires : on compte dix adjoints au maire et sept fonctionnaires des services de mairies (Tableau 26, p. 465). Il faut également rappeler qu'en cas d'absence de candidats compétents, ce sont les maires eux-mêmes qui ont la charge de cette fonction honorifique. Cependant, ils sont libres de la déléguer aux individus qu'il estime aptes à assurer cette mission. Il n'est donc pas étonnant que les maires recrutent auprès du personnel de mairie avec lequel ils sont amenés à travailler quotidiennement et qu'ils estiment disposer des compétences nécessaires pour mettre en œuvre la fonction inspectrice dans leur municipalité.

Les inspecteurs des spectacles publics ne sont pas uniquement recrutés grâce à leur réseau professionnel. On constate qu'une très faible minorité des inspecteurs provinciaux sont liés à des membres des délégations d'Éducation Populaire sur le plan familial. Josefa María Lazo Gómez, la sœur de l'inspecteur provincial de Huelva, est par exemple nommée en renfort dans la capitale. Le délégué provincial de Cáceres fait également nommer son jeune frère – Tomás de Luna de Cañizares – chef des services d'inspection de la capitale¹¹¹¹. En 1952, la création du poste d'inspecteur en chef des spectacles publics rend la fonction inspectrice un peu plus attractive. Son détenteur reçoit ainsi une rémunération annuelle de 2000 pesetas et est chargé d'organiser l'ensemble du réseau inspecteur dans la capitale ainsi que dans le reste du territoire provincial. En principe, il doit revenir à l'inspecteur le plus ancien de la délégation et le plus impliqué dans son labeur¹¹¹². Mais on constate qu'il a favorisé un certain népotisme, car des délégués l'ont attribué à des proches. Ainsi, Luis Dotres Aurrecoechea, délégué provincial de Guipúzcoa nomme son oncle – Bernardo Aurrecoechea Alcaín, âgé de 70 ans – chef des services d'inspection de San Sebastián. Quelques années plus tard, le nouveau délégué provincial, Felipe de Ugarte, déplore son manque d'investissement, dû à son « grand âge¹¹¹³ ». La moyenne d'âge des chefs inspecteurs au moment de leur prise

¹¹¹⁰ Sur 74 inspecteurs provinciaux, 23 travaillent déjà au sein des services de la délégation d'Éducation Populaire de leur province lors de leur recrutement.

¹¹¹¹ AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Caceres", lettre de José Luna de Cañizares à Alfredo Timermans le 7 juin 1956

¹¹¹² AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", *ofico-circular* du 3 mars 1952

¹¹¹³ AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guipuzcoa", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 20 juillet 1955

de fonction étant de 41,2 ans¹¹¹⁴, on prend toute la mesure du décalage opéré ici par l'ancien délégué provincial. La rémunération de ce poste, qui amorce une professionnalisation progressive de la fonction inspectrice, peut alors parfois constituer l'occasion de placer confortablement certains individus, et leur assurer une rente complémentaire. Néanmoins, d'une façon générale, les cas de cooptation ou de népotisme demeurent minoritaires, car seuls six inspecteurs provinciaux (sur soixante-quatorze) semblent être liés par des relations familiales ou amicales à d'autres membres des délégations provinciales.

À Cuenca, le recrutement des inspecteurs semble problématique. Une circulaire de la DGCT envoyée au délégué de Cuenca en 1955 exhorte les maires à :

« sélectionner [leurs] inspecteurs de préférence parmi les individus appartenant aux organisations à caractère apostoliques qui sont disposés à réaliser les tâches d'inspection avec abnégation et constance, stimulés par des idéaux supérieurs¹¹¹⁵ »

Cette recommandation suggère qu'un certain nombre d'inspecteurs n'accomplissent pas convenablement leurs tâches. Faut-il y voir un problème plus structurel dans la façon de recruter ? Puisque l'unique critère de sélection repose sur l'irréprochabilité morale et politique des individus, les maires ont toute latitude pour choisir leur candidat. On peut légitimement les soupçonner de pratiquer du favoritisme en privilégiant les individus issus de leur cercle social plutôt que des candidats choisis pour leurs seules qualités professionnelles. Dans les correspondances étudiées, on observe également un autre phénomène : lorsqu'un inspecteur local est amené à quitter sa charge de son plein gré, ce dernier recommande généralement un « successeur ». L'inspecteur de Landete, Lisardo García, informe ainsi le délégué provincial de Cuenca qu'il déménage. Pour le remplacer, il propose Claudio Novella Sánchez, qui vient de lui succéder en tant que délégué du *Frente de Juventudes*, autre poste qu'il occupait¹¹¹⁶. Sa recommandation sera suivie d'effet : le 22 novembre 1951, Novella Sanchez est officiellement nommé inspecteur. Cet exemple suggère des pratiques régulières de cooptation parmi le groupe inspecteur. On relève également quelques cas de népotisme. Dans la commune de Belmonte, l'inspecteur Angel Merchante de Resa décède en novembre 1951. Le remplaçant est immédiatement trouvé : son fils est recruté au poste d'inspecteur par le sous-secrétaire

¹¹¹⁴ Ce résultat a été obtenu sur un faible échantillonnage. En effet, seules les dates de naissance de 33 individus (sur les 74 qui composent le groupe des inspecteurs provinciaux) ont été retrouvées au sein des archives de l'administration générale (AGA) d'Alcala de Henares.

¹¹¹⁵ “Recomiendo, pues, a V.S. que seleccione sus inspectores preferentemente entre aquellas personas que por pertenecer a Organizaciones de carácter apostólico están dispuestas a realizar el Servicio de inspección con abnegación y constancia, estimulados por ideales superiores », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares de la DGCT (1943-1956), Oficio-circular n°2795/2830, le 12 septembre 1955

¹¹¹⁶ AHP de Cuenca, Cultura, C-47, “Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951), lettre de Lisardo Garcia au Délégué Provincial de l'Information et du Tourisme de Cuenca, le 6 novembre 1951

d'Éducation Populaire¹¹¹⁷. Dans ces cas, la question des qualités « professionnelles » des individus concernés n'est jamais évoquée et seuls les liens qu'ils entretiennent avec le réseau inspecteur et les autorités provinciales entrent en ligne de compte.

1.2.2 – Origines sociales des inspecteurs

Afin d'identifier le corps social sur lequel le régime s'appuie localement, il faut s'intéresser aux origines sociales des inspecteurs, et plus particulièrement à leur profession. Néanmoins, les informations fournies par la documentation provinciale sont inégales et il a été possible d'identifier la profession et les origines sociales de 75,9 % des inspecteurs provinciaux, mais de 40,2 % seulement des inspecteurs locaux de la province de Cuenca, malgré des recherches effectuées au sein des archives provinciales de la ville.

Figure 32 : Profession des inspecteurs des capitales provinciales lors de leur recrutement

	Nombre d'inspecteurs
Administration locale	25
<i>Dont : Ancien secrétaire provincial</i>	1
<i>Officiel</i>	5
<i>Auxiliaire majeur</i>	2
<i>Auxiliaire</i>	12
<i>Censeur</i>	1
<i>Grade non précisé</i>	4
Education nationale	9
<i>Dont : Inspecteur de l'éducation nationale</i>	2
<i>Professeur du second degré</i>	1
<i>Instituteurs</i>	6
Enseignement supérieur	4
<i>Dont : Professeur d'université (catedrático)</i>	2
<i>Directeur d'établissements privés du supérieur</i>	2
Justice et sécurité locale	3
<i>Dont : Policier</i>	2
<i>Gardien de prison</i>	1
Journaliste	3
Professions libérales	2
<i>Dont : Notaire</i>	1
<i>Pharmacien</i>	1
Employé	2
Fonctionnaires (domaine non spécifié)	2
Armée	1
Autres	3
Profession non connue	20
Total	74

¹¹¹⁷ AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951)", lettre du Sous-secrétaire d'Éducation Populaire au Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le 3 novembre 1951

Sur les soixante-quatorze inspecteurs exerçant dans les capitales provinciales de notre étude, on constate que plus de la moitié d'entre eux appartiennent déjà à la fonction publique. Ils travaillent au sein l'administration locale, dans les délégations provinciales d'Éducation Populaire, dans l'Éducation nationale, et plus particulièrement de l'enseignement du premier degré, ou encore au sein de l'enseignement supérieur (Figure 32). Autrement dit, la majorité des inspecteurs sont issus de catégories socioprofessionnelles intellectuelles intermédiaires ou supérieures. Leurs professions nécessitent de disposer d'un certain capital culturel pour pouvoir être exercées. En outre, une minorité de ces fonctionnaires sont également issus des milieux policiers ou carcéraux. Ces individus ont ainsi déjà l'habitude de pratiquer un contrôle social sur les populations dans le cadre de leurs activités professionnelles. Il est important de noter que la traditionnelle élite provinciale incarnée par les professions libérales (notaires, pharmaciens, médecin, avocats, etc.) est sous-représentée dans ce groupe. Ainsi, dans les capitales provinciales, le recrutement des inspecteurs repose essentiellement sur les compétences professionnelles et intellectuelles des individus, et sur leur volonté de préserver les valeurs franquistes locales.

Dans la province de Cuenca, les informations concernant les inspecteurs locaux sont moins fournies et il a été possible d'identifier précisément la profession de seulement trente-sept individus (sur quatre-vingt-douze). On constate que l'administration locale fournit un important contingent d'inspecteurs. Douze d'entre eux sont fonctionnaires soit au sein de mairies ou de la délégation d'Éducation Populaire. Les maires semblent également recommander des individus qui, en marge des cadres officiels, disposent déjà d'une autorité personnelle dans les affaires publiques, en raison de leur rang social prééminent. Parmi les inspecteurs locaux de Cuenca, on distingue effectivement des groupes d'individus possédant un certain prestige social au sein des sociétés rurales, qui constituent l'élite traditionnelle des sociétés rurales. Six inspecteurs locaux appartiennent aux professions libérales supérieures (avocats, médecins ou pharmaciens), trois sont désignés comme des industriels, deux sont d'importants propriétaires terriens et enfin, deux autres sont maîtres d'école (Tableau 26, p. 465). C'est sur ces figures d'autorités que le régime s'appuie pour imposer son contrôle culturel. Il associe le prestige social de ces individus à la fonction d'inspecteur. L'attribution de cette charge honorifique permet aussi au pouvoir de s'assurer de leur soutien pour porter son projet politique. Rappelons également que le régime recommande aux délégués provinciaux et aux maires de recruter des individus disposant des connaissances

nécessaires¹¹¹⁸ pour surveiller la vie culturelle locale. Ces groupes sociaux, qui se distinguent également par leur niveau d'éducation relativement élevé, semblent donc correspondre aux critères de recrutement établis par le régime.

Les catégories sociales les plus modestes semblent quant à elles sous-représentées. Un seul est issu de la classe dite « populaire » : Fabio Monleón Saíz, qui est journalier agricole à Landete. On découvre également le cas d'un inspecteur fraîchement nommé ne disposant pas des moyens suffisants pour régler les frais de son permis d'inspection :

« Quant à l'envoi des 55 pesetas qui sont réclamées au dit Monsieur pour l'expédition de son permis, je vous informe qu'il occupe un emploi ne lui offrant qu'un salaire modeste, et qu'il est dans l'impossibilité de pouvoir en couvrir les frais¹¹¹⁹ »

Chaque inspecteur, une fois nommé, est contraint de payer une cinquantaine de pesetas afin d'obtenir son permis d'inspection qu'il doit présenter à chacune de ses visites. Teofilio Martínez Laín, nommé inspecteur à Motilla de Palancar en juin 1951, n'est cependant pas en mesure de régler ces frais. Son permis lui est tout de même attribué le 30 août 1951, mais la disparition d'une partie de la correspondance ne nous permet pas d'établir la façon dont il a pu l'obtenir : la délégation provinciale lui a-t-elle fait grâce des frais du permis d'inspection ou bien Martínez Laín a-t-il trouvé un moyen alternatif pour les régler ?

La provenance sociale et le niveau d'éducation de ces inspecteurs locaux ne sont pas anodins, car ils permettent d'appréhender le corps social sur lequel l'État franquiste désire s'appuyer pour porter son idéologie. Les tendances qui se sont dégagées de cette analyse sociologique font écho à d'autres travaux classiques sur le personnel politique local durant le franquisme. Les individus en charge du contrôle culturel appartiennent à l'élite provinciale espagnole. Les inspecteurs provinciaux sont majoritairement issus des professions intellectuelles intermédiaires, tandis que les inspecteurs locaux appartiennent à la traditionnelle élite rurale, composée d'individus respectés au sein de la communauté ou déjà familiers des tâches administratives. Parallèlement à l'action des inspecteurs provinciaux et locaux, une autre forme de censure et de contrôle officieux se déploie sur les publics de cinéma espagnols : celle des autorités religieuses qui disposent d'une forte influence sur les populations.

¹¹¹⁸ « Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952) », circulaire n°4213, le 13 septembre 1946

¹¹¹⁹ « En cuanto al envío de las 55 ptas que la reclaman a dicho señor, para la expedición a su favor del oportuno carnet, siento comunicarle que por tratarse de un empleado que percibe un sueldo modesto, le es de todo punto imposible poder hacer este desembolso », AHP de Cuenca, Cultura, C-47, « Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951) », lettre du maire de Motilla de Palancar au délégué provincial de Cuenca, le 26 juin 1951



Figure 33 : Permis que les inspecteurs devaient présenter aux acteurs de la vie culturelle¹¹²⁰

	Nombre d'inspecteurs
Administration locale	12
<i>Dont : Fonctionnaires de mairie</i>	7
<i>Fonctionnaire des postes</i>	1
<i>Fonctionnaires de la délégation</i>	4
Agriculture	3
<i>Dont : Journalier</i>	1
<i>Laboureurs</i>	2
Artisans commerçants	4
Instituteurs	2
Employés	4
Industriel	3
Professions libérales	6
<i>Dont : Avocats</i>	3
<i>Médecin</i>	1
<i>Pharmaciens</i>	2
Propriétaires terriens	2
Religieux	1
Professions inconnues	55
Nombre total d'inspecteurs locaux	92

Tableau 26 : Profession des inspecteurs locaux de la province de Cuenca

¹¹²⁰ AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", permis de Jesús Sancho Carrión, 1950

II- La surveillance officieuse : autorités religieuses, cinéma et spectateurs

2.1 – La mise en place d’une censure officieuse : l’action classificatoire des organismes religieux

En Espagne franquiste, entre 1939 et 1946, il existe peu d’oppositions entre la censure étatique et la censure ecclésiastique *extra muros*, pratiquée par des associations religieuses. Cela s’explique sans doute par l’orientation catholique adoptée par la commission censure de l’époque (la CNCC). Cependant, après la nomination d’une nouvelle commission censure en 1946 (la JSOC), composée d’une part importante de phalangistes, le secteur catholique exprime ses craintes à l’encontre de la censure officielle. Malgré la présence d’un censeur ecclésiastique, et du pouvoir important dont il dispose sur les commissions, de nombreuses associations religieuses se plaignent d’un certain « relâchement » de la censure étatique dès 1947. Elles revendiquent ainsi le recours à une censure plus stricte, et développent un certain nombre d’outils afin d’influer à son tour sur la classification morale des œuvres nationales.

Cette censure catholique privée n’est pas nouvelle. Elle existe dès les années trente, suite à la promulgation en 1936 de la célèbre encyclique *Vigilanti cura* par le pape Pie XI. En Espagne, elle est coordonnée par l’Office National de la Classification des Spectacles (ONCS) constituée à la fois de la Commission Episcopale de l’Orthodoxie et de la Moralité (CEOM) et de la direction centrale de l’Action Catholique. Le 17 février 1950, l’ONCS publie le texte emblématique de la censure catholique, intitulé *Institutions et Normes pour la censure morale des spectacles* qui fait office de code censorial pour les censeurs religieux de l’administration franquiste, mais également pour l’ensemble des associations catholiques chargées localement de veiller à la moralité du cinéma.

Ainsi, malgré la pratique d’une censure officielle, l’ensemble du tissu associatif local s’emploie à établir une nouvelle classification morale de la production nationale. La politique d’influence de ces organismes s’exerce grâce une intense activité de diffusion, à l’aide principalement de quatre publications : la revue *Filmor* de la Confédération Catholique Nationale des Pères de Famille (CCNPF) ; la revue *S.I.P.E.* (Service d’Information des Publications des Spectacles) des congrégations mariales jésuites ; ainsi que les deux revues de la critique cinématographique catholique, *Signo* et *Ecclesia*. Chacune d’entre elles développe

son propre système de classification. L'une des plus populaires est sans doute la revue *Filmor* créée dès 1935¹¹²¹. Elle sort de façon hebdomadaire et est destinée à informer les pères de famille de la valeur morale des films, grâce à la publication de fiches synthétiques à propos de chaque film autorisé par le pouvoir. Les lecteurs y trouvent ainsi une brève fiche technique, un synopsis, quelques rares allusions à la valeur cinématographique de l'œuvre en question, et surtout, sa reclassification morale au moyen d'une numérotation :

- 1 – Pour tous les publics, y compris les enfants
- 2 – Pour les jeunes (à comprendre, les adolescents)
- 3 – Pour les majeurs
- 3R – Pour les majeurs, mais comporte des risques moraux importants
- 4 – Film considéré comme gravement dangereux sur le plan moral

Ce modèle de classification privée a bénéficié d'une importante diffusion, puisque l'ensemble des journaux affiliés à la Junte Nationale de la Presse Catholique (plus d'une trentaine de publications sur le plan national) sont chargés de publier les fiches FILMOR¹¹²². La revue *SIPE* propose elle aussi des fiches techniques réalisées par le critique Pascual Cebollada, auxquelles sont intégrées la classification officielle du régime et la classification privée des congrégations mariales. Leur classification répond cette fois à un code couleur qui se décline de la façon suivante : les fiches blanches désignent les films pouvant être visionnés par tous les publics, y compris les enfants ; les bleues, pour les jeunes ; les roses, pour les adultes seulement ; et enfin, les fiches grenats désignent les films dangereux sur le plan moral, peu importe la catégorie de spectateurs concernés. Ces reclassifications ont vocation à orienter le choix des fidèles parmi la programmation qui leur est proposée, et de les sensibiliser aux dangers cinématographiques. Il s'agit là d'une concurrence directe au travail de classification morale des autorités franquistes. Ces revues tentent d'influer sur les pratiques culturelles des publics de cinéma à travers les canaux de diffusion du puissant réseau catholique espagnol. Les autorités religieuses enjoignent par exemple à afficher dans l'espace public, et notamment à la sortie des églises, les classifications morales des films, afin que même les spectateurs qui ne lisent pas ces revues, puissent être informés de la potentielle dangerosité de certaines œuvres¹¹²³. L'objectif des autorités ecclésiastiques est que, grâce au bouche-à-oreille, ces nouvelles classifications exposées dans l'espace public circulent dans des environnements

¹¹²¹ HUESO MONTÓN, « La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso "Filmor" (1935-1936) », *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 218

¹¹²² ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Juan, *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2007, p. 205

¹¹²³ *Revista internacional del Cine*, n°2, juillet 1952, p. 91

variés (familiaux, professionnels, résidentiels, etc.) afin qu'elles atteignent un large espace social. Cette tentative de régulation des choix spectatoriels s'ajoute ainsi au contrôle social que les représentants religieux imposent déjà à la société franquiste. Néanmoins, le réseau associatif catholique peut aussi recourir à des méthodes plus radicales pour tenter d'orienter les pratiques culturelles des fidèles.

2.2 – Influencer sur l'opinion publique : les campagnes de condamnation menées par le réseau associatif catholique

En effet, les autorités religieuses n'hésitent pas à alerter massivement l'opinion publique en menant de véritables campagnes de condamnation à l'encontre de certains films. L'exemple du drame religieux de Rafael Gil intitulé *La Fe* (1947) illustre bien le mécanisme des attaques catholiques contre des éléments culturels jugés immoraux, autorisés malgré tout par le régime. Le film narre l'histoire du père Luis Lastra qui vient d'être ordonné prêtre. Il est envoyé dans la paroisse d'un petit village espagnol, Peñascosa. À son arrivée, il se lie d'amitié avec Alvaro Montesinos, un athée convaincu qu'il tente de convertir à travers de nombreuses discussions intellectuelles où raison et foi s'opposent. Il fait également la rencontre de Marta Osuna, une jeune paroissienne qui lui fait part de sa vocation religieuse et de son désir de rejoindre les Carmélites d'Astudillo. Néanmoins, elle lui révèle que son père s'y oppose fermement. Convaincu de la bonne foi de Marta, il décide de l'accompagner jusqu'au couvent. Cependant, l'attitude frivole de la jeune fille le fait peu à peu douter de ses véritables intentions, et il comprend qu'elle désire en réalité le séduire. Durant leur trajet, ils sont contraints de s'arrêter dans une auberge pour y passer une nuit, suscitant ainsi la curiosité des gens alentour. Le lendemain matin, Marta confie à Lastra l'amour qu'elle lui porte, mais ce dernier la rejette. Le père de la jeune fille, inquiet, est parti à sa recherche. Il les surprend tous deux et sans demander plus d'explications, décide de dénoncer le prêtre auprès des autorités pour l'enlèvement de sa fille. Se sentant prise au piège, Marta accuse publiquement Lastra d'être à l'origine de sa fugue. Le procès a lieu et condamne le prêtre à quatorze années d'emprisonnement. Lorsqu'il est conduit à la prison, le train dans lequel il est transporté déraile. Marta, qui voyageait dans même le wagon, meurt dans l'accident après avoir reconnu sa culpabilité devant son père et le religieux. Lastra est enfin reconnu innocent.

Le film présente donc le jeune prêtre en proie à différents dilemmes moraux, face auxquels sa foi vacille. Dans ses nombreuses discussions avec l'athée cultivé, il peine à lui répondre. Curieux, il se plonge dans la lecture des œuvres libérales que son ami lit : le

religieux est alors en proie au doute. Même s'il parvient finalement à convertir l'athée et que la jeune dévote se repent à la fin du film, pour une partie des autorités catholiques, la façon dont le personnage religieux affronte ces dilemmes ne rendrait pas justice au prestige des ministres du culte. Le prêtre novice fait preuve de réflexions incertaines sur le plan théologique et témoigne d'une véritable naïveté face aux agissements pourtant explicites de la jeune paroissienne.

Néanmoins, le rejet de l'œuvre par les factions catholique n'est pas neuf. En effet, le drame de Rafael Gil est l'adaptation de la nouvelle homonyme d'Armando Palacio Valdés publiée en 1892, qui avait déjà rencontré une sérieuse opposition de la part de l'Église. Cette dernière estimait que le texte était profondément anticlérical. Dès sa parution, le roman fait ainsi scandale, et Palacio Valdés est contraint de rédiger un prologue pour se défendre contre ces accusations dans les éditions suivantes. Le passé sulfureux de cette œuvre destinée à être portée à l'écran éveille ainsi la vigilance des associations catholiques. Dès les origines du projet, certaines tentent de dissuader l'administration franquiste d'autoriser qu'un tel film voie le jour. Après avoir été informé de son tournage, le vice-président du Patronage de la protection des femmes (PPM) s'empresse de contacter le directeur de la DGCT. Le 9 avril 1947, il lui demande de :

« prêter une attention particulière au tournage du film intitulé *La Fe* qui, selon nos informations, se déroule autour de l'intrigue de la nouvelle du même nom d'Armando Palacio Valdés, et qui, apparemment, n'aboutira – ni dans son fond, ni dans sa forme – à une œuvre adéquate pouvant être projetée dans nos salles de spectacle¹¹²⁴ »

Dans sa réponse, le directeur général assure à son interlocuteur que l'autorisation de tournage a été validée par le censeur ecclésiastique de la commission, et que les producteurs ont reçu un certain nombre de recommandations morales qu'ils devront respecter afin d'obtenir l'aval de la censure. Le 13 septembre 1947, le film est examiné par les membres de la JCCP qui lui attribuent le label d'Intérêt National, en raison de ces qualités technico-artistiques et pour son « récit d'un imminent caractère d'exaltation religieuse¹¹²⁵ ». Pourtant,

¹¹²⁴ “nos dirigimos a V.I. con el ruego de que si lo estima pertinente, se digne dedicar una especial atención a la filmación de la película titulada “LA FE” que según nuestras noticias se está llevando a cabo sobre el argumento de la novela del mismo nombre de D. Armando Palacio Valdés, y la cual al parecer no resultará ni en su fondo ni en su forma adecuada para ser exhibidas en nuestros salones de espectáculos”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, lettre du vice-président du Patronage de la protection des femmes au directeur de la DGCT, le 9 avril 1947

¹¹²⁵ “Una excelente realización, un cuadro técnico-artístico de considerable valía y un argumento de eminente carácter de exaltación religiosa, exigen que no pase desapercibido el esfuerzo realizado por la Entidad Productora ya que contribuye a prestigiar tanto en el interior como el exterior nuestra cinematografía”, AGA,

la version approuvée et encensée par le régime ne semble pas satisfaire la hiérarchie catholique qui crée la polémique.

Une partie des rapports provinciaux évoque ainsi la campagne de condamnation menée par différents évêques qui déconseillent à leurs fidèles d’aller voir le film, ou même leur interdisent clairement de se rendre à la projection. À Badajoz, le délégué rapporte ainsi que le film a provoqué un « véritable scandale orchestré par les organisations catholiques, et principalement par l’excellentissime monseigneur l’Évêque du diocèse¹¹²⁶ ». L’évêque José María Alcaraz lui a tout d’abord demandé d’interdire la projection du film dans la province. Suite au refus du délégué, il fait pression sur certains cinémas pour qu’ils le retirent de leur programmation, sans succès néanmoins. Le délégué explique qu’à partir de ce moment, il a « essayé d’influencer l’opinion publique pour la dissuader d’aller voir¹¹²⁷ » le film. Les publics de Badajoz ont également été informés du plaidoyer et des recommandations du cardinal Segura de Séville, dont le message était sensiblement similaire¹¹²⁸. À Barcelone, l’évêque Gregorio Modrego publie une lettre ouverte le 6 novembre 1947 où il encourage les catholiques à ne pas se rendre au cinéma. Pour lui, *La Fe*, « loin d’être une défense des croyances religieuses, peut, au contraire, pousser les spectateurs – surtout s’ils sont peu croyants – à mépriser le sacerdoce catholique ». Ainsi, il enjoint ses paroissiens à ce que « ni par leur parole, ni par leur fréquentation, ils ne recommandent ou fassent la publicité de ce film¹¹²⁹ ». Cette lettre a des répercussions dans d’autres provinces, notamment à Palma de Mallorca où le délégué explique que le film était particulièrement attendu par les spectateurs en raison de « l’ensemble des divergences qu’ [il] a provoqué dans toutes les villes où il a été

Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, lettre du directeur de la DGCT au sous-secrétaire d’Éducation Populaire, le 16 septembre 1947

¹¹²⁶ “Un verdadero escándalo promovido por las organizaciones católicas, y principalmente por el Excmo y Revdo señor Obispo de la diócesis, antecedió a la proyección de la película *La Fe*”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

¹¹²⁷ “Entonces, procuró influenciar las zonas de la opinión, para que se abstuviesen de verla”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

¹¹²⁸ “No obstante, se hablaba al dictado de lo que había dicho el cardenal Segura en Sevilla, único argumento que exponía el señor Obispo y las entidades religiosas”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

¹¹²⁹ “la película *La fe*, por un contrasentido, lejos de ser defensa de las creencias religiosas, puede, por el contrario, inducir a los espectadores, sobre todo si son de fe débil o poco ilustrada, a menospreciar el sacerdocio católico” ; “Ponemos, pues, en guardia a nuestros diocesanos para que ni con sus comentarios, ni con su asistencia ni de otra forma alguna, recomienden o propaguen ese film”, extrait de la lettre ouverte de Gregorio Modrego, le 6 novembre 1947, cité dans FERRERUELA SANZ Fernando, « Nacionalcatolicismo y censura como factores condicionantes de la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: *La Fe*, de Rafael Gil (1947) », dans *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n° 8, 2018, p. 161-162

projeté, principalement à Barcelone où il a fait l'objet d'un sermon de l'évêque¹¹³⁰ ». À León également, le sermon de Gregorio Modrego est repris par certains journaux, notamment dans le *Diario de León*. Le délégué explique que cette publication catholique est « dirigée par un prêtre, un chanoine de la Sainte Église cathédrale, qui a fait sienne la lettre de l'Évêque de Barcelone, en publiant certains de ces paragraphes¹¹³¹ ».

La polémique de *La Fe* constitue ainsi un véritable exemple de la concurrence entre censure privée et étatique, et des moyens de pression que la hiérarchie catholique déploie à la fois sur les représentants du régime et sur les exploitants de cinéma. Dans ce cas précis, il lui est impossible de contourner la protection officielle du régime et elle se résout à sensibiliser directement l'opinion publique en jouant de tout son pouvoir d'influence auprès d'une Espagne profondément religieuse.

2.3 – La prise en main des salles obscures par l'Église

Pour renforcer sa prise de contrôle sur les publics, l'Église décide d'investir directement le terrain des salles obscures, afin de promouvoir une forme de cinéma qui convient à ses exigences morales. À la fin des années quarante, la concurrence entre la censure étatique et catholique est particulièrement forte. Dans ce contexte, les autorités espagnoles suivent alors les recommandations papales, qui, lors du IV^e Congrès International du Cinéma organisé par l'Office Catholique Internationale du Cinéma (OCIC) en 1947, insistent sur la nécessité d'ouvrir des salles contrôlées par des catholiques. L'objectif est de proposer un réseau de cinémas catholiques, qui dépassent le simple format familial des salles paroissiales. L'influence de ces dernières demeure en effet limitée : elles dépendent traditionnellement des curés et fonctionnent de façon extrêmement irrégulière au sein de petites localités rurales. Les salles catholiques doivent donc être gérées par des particuliers ou des sociétés qui acceptent le contrôle de l'Action Catholique et qui peuvent se regrouper au sein des mêmes circuits de distribution. Grâce à ces regroupements, l'Église entend pouvoir faire pression sur les distributeurs pour limiter la diffusion des films des catégories 3R et 4, et, par extension, influencer directement les producteurs.

¹¹³⁰ “Había gran expectación para el estreno de esta película. Su condición de primer premio de la cinematografía nacional y las divergencias suscitadas en todas las ciudades donde se había proyectado, principalmente en Barcelona donde motivo una pastoral del Obispo de la Diócesis, justificaban la misma”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Palma, le 6 février 1948

¹¹³¹ “el “Diario de León”, órgano católico cuyo Director es un sacerdote, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral, hizo suyo el documento del Obispo de Barcelona, alguno de cuyos párrafos reprodujo”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

La création progressive de ce réseau de salles sous l'égide de l'Action Catholique débute dès 1948 en Espagne¹¹³². En 1951, elle constitue un point singulier des discussions de l'Assemblée nationale des dirigeants de l'Action Catholique. Ce n'est néanmoins qu'à partir de 1957 que la Fédération des salles catholiques (FIDES) est officiellement créée. Cet organisme est chargé de représenter les salles fédérées auprès des maisons de distribution afin d'établir les contrats de distribution et de définir la programmation des salles, en prenant soin de supprimer les œuvres classées en 3R ou en 4. Cette prise en main des salles obscures accompagne le changement d'attitude de l'Église envers le cinéma durant les années cinquante. Durant cette période, une partie de l'Église amorce en effet un processus d'autocritique vis-à-vis de son comportement face au septième art¹¹³³. Elle abandonne progressivement son attitude de défiance et change de stratégie face au succès grandissant du grand écran. Elle décide plutôt d'accompagner ce média populaire afin que son message s'adapte à la doctrine catholique et qu'il devienne le support de sa diffusion évangéliste.

La période de splendeur de la FIDES n'a lieu cependant qu'à partir des années soixante. Durant le premier franquisme, les autorités ecclésiastiques tissent petit à petit une toile d'établissements alternatifs qui peinent encore à rivaliser avec le traditionnel réseau cinématographique commercial. Les autorités religieuses tentent néanmoins de conquérir une partie de ces territoires privés, en imposant leur pression directement sur les exploitants de salles. On a pu déjà s'en rendre compte avec l'étude de cas de *La Fe* de Rafael Gil (1947). À Badajoz, l'évêque tente de convaincre le propriétaire d'une salle de « supprimer [le film] de son programme, ce que l'exploitant a regretté ne pouvoir le lui accorder, en raison des engagements déjà pris avec la maison de distribution¹¹³⁴ ». Román Gubern rappelle l'importance de l'influence cléricale sur les acteurs du monde culturel. Il explique que, suite à ces pressions « certaines salles refusent de projeter [les films de catégorie 3R ou 4], poussant les distributeurs à pratiquer eux-mêmes des coupes sur les pellicules, afin d'améliorer leur classification ecclésiastique et de ne pas porter préjudice à leur diffusion¹¹³⁵ ».

D'autres propriétaires de salles acceptent – ou subissent – le contrôle direct d'associations religieuses lors des projections. Dans son étude consacrée aux pratiques de

¹¹³² MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 140

¹¹³³ MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 3

¹¹³⁴ “Después, hizo gestión privada cerca de la Empresa para que la quitase del programa, a lo que sintiéndolo mucho no pudo acceder el empresario, a causa de los compromisos contraídos con la Casa Distribuidora”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

¹¹³⁵ GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 106

résistance sous le premier franquisme, Oscar Rodríguez Barreira rapporte le témoignage d'un ancien délégué provincial des fronts de jeunesse franquistes. Il y évoque l'action des catholiques dans les salles de cinéma d'Almería :

« Je me rappelle, par exemple, de la projection cinématographique d'un film 3R (je ne sais pas si vous saviez que les films étaient classés), et un membre de l'Action Catholique se postait à la porte et empêchait de laisser entrer ceux qui ne portaient pas d'insigne de l'Action Catholique¹¹³⁶ »

À défaut de disposer de leur propre réseau de salles, certains catholiques décident donc d'agir directement sur les spectateurs, en choisissant ceux et celles qu'ils estiment aptes à regarder certaines images animées. Les pouvoirs religieux ne se contentent pas seulement de contrôler l'accès aux cinémas. Certains investissent le territoire des salles obscures pour intervenir sur les contenus filmiques. Alfaro Pepe, dans la monographie qu'il consacre à la vie cinématographique de la province de Cuenca, rapporte que les curés peuvent exercer leur censure directement durant les projections. Dans plusieurs villages de la province, il est arrivé que certains ecclésiastiques assistent aux séances et se placent stratégiquement à côté du projecteur. Au passage de certaines scènes qu'ils considèrent comme immorales, ils appliquent alors leurs mains ou un morceau de carton devant le projecteur, préservant ainsi l'âme des spectateurs¹¹³⁷.

Qu'il soit officiel ou officieux, l'encadrement de la vie culturelle s'étend aussi bien sur les acteurs cinématographiques que sur les publics de cinéma du premier franquisme. Néanmoins, le poids et l'efficacité de cette répression culturelle restent à démontrer, car, malgré les différents outils mis en place par les forces de l'ordre cinématographique, le corps social peut opérer une certaine résilience et des espaces de liberté peuvent échapper à la vigilance des autorités.

¹¹³⁶ « Quizás fueran más elitistas. Yo hubo un momento, por ejemplo, que había una proyección cinematográfica que eran tres "R" (no sé si vosotros sabéis que las películas estaba, calificadas), y algún miembro de Acción Católica se ponía en la puerta y al que no llevaba insignia de Acción Católica no lo dejaba entrar y tal. Esas cosas... eran más cerrados, eran más cerrados", témoignage d'Antonio Manzano Lupión, ancien délégué provincial du Frente de Juventudes d'Almería, le 25 avril 2002 dans BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*, Universidad Almería, 2013, p. 309

¹¹³⁷ ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 144

III- L'efficacité de la répression culturelle ? Le corps social face aux forces de l'ordre cinématographiques

L'étude de la correspondance entretenue entre les délégués provinciaux et leur inspecteur locaux révèle certaines failles au sein du système de surveillance élaboré par le régime, qui remet en cause son efficacité et son impact sur le corps social. En effet, la mise en pratique de la surveillance n'est pas toujours aisée. Les inspecteurs ne peuvent pas systématiquement compter sur la collaboration des acteurs de la vie culturelle, et leurs relations sont souvent conflictuelles.

3.1 – Pratiques et réalités de l'expérience inspectrice : les autorités cinématographiques à l'épreuve du corps social

3.1.1 – L'opposition des acteurs culturels : l'autorité contestée des inspecteurs

Les inspecteurs ne disposant que d'un statut honorifique, le pouvoir dont il dispose sur leur communauté demeure en réalité extrêmement limité. Certains d'entre eux rapportent les difficultés qu'ils rencontrent à imposer leur respect et à faire respecter la législation franquiste. Ils expliquent ne pas toujours bénéficier de l'aide des autorités municipales, qui ne semblent guère accorder de crédit à leur fonction, et qui peuvent même la percevoir comme une concurrence directe. C'est ce que rapporte l'inspecteur d'Aliaguilia (Cuenca), qui inspecte le salon de danse de Maximino Montés Palomares en avril 1957. L'artiste Angeles Mendoza González est censée donner une représentation. Cependant, ni le gérant du salon ni la danseuse n'ont fourni à l'inspecteur la documentation nécessaire pour pouvoir se produire. Il constate cependant que la représentation a lieu sans son autorisation. Il narre donc l'événement au délégué provincial, où il s'insurge du fait que son « autorité en tant que représentant de [la] Délégation n'est absolument pas reconnue¹¹³⁸ ». Mis devant le fait accompli, il contacte donc le maire pour l'en informer. Ce dernier ordonne la suspension du spectacle avec l'aide de la garde civile. Cependant, les contrevenants parviennent à convaincre le maire de la légalité de la représentation, qui est donc maintenue. Le lendemain, l'inspecteur,

¹¹³⁸ “mi Autoridad como representante de esa Delegación no se reconocía para nada”, AHP de Cuenca, Cultura, C-238, “Exp. N°153-57”, lettre de l'Inspecteur de Aliaguilia, le 27 avril 1957

accompagné du maire, consulte la documentation des artistes, qui visiblement n'est pas en règle. Cependant :

« Comme M. le Maire a de nouveau ratifié la suspension par décret, cette Inspection n'a pu agir. Une seconde fois, M. le Maire a été obéi (...) alors qu'il n'y avait pas lieu de l'être.

Je dois vous informer qu'aucune autorisation n'a été sollicitée auprès de cette Inspection Locale, ni aucun programme présenté¹¹³⁹ »

Ce conflit entre le maire et l'inspecteur témoigne d'une certaine rivalité dans l'exercice du contrôle culturel. Le statut honorifique de la fonction inspectrice le subordonne aux autres pouvoirs locaux qui sont les seuls à pouvoir exercer une véritable forme de répression. L'autorité des inspecteurs est donc extrêmement limitée : leur unique moyen d'action réside dans la constitution de rapports mensuels qu'ils envoient à leur supérieur hiérarchique, le délégué provincial. Ils ne disposent d'aucune prérogative pour imposer des sanctions aux éventuels contrevenants. Ils sont contraints de solliciter les responsables habilités à appliquer des mesures répressives, tels que le maire ou la garde civile. Cette dépendance vis-à-vis des autres autorités semble particulièrement irriter l'inspecteur d'Aliaguila qui estime avoir été exclu du processus de contrôle et de sanction.

Ce manque de reconnaissance existe également auprès des différents acteurs de la vie culturelle. Dans les nombreux conflits qui les opposent aux gérants cinématographiques, les inspecteurs rapportent leur difficulté à se faire respecter. Certains craignent même pour leur sécurité physique. En juin 1955, l'inspecteur de San Clemente (Cuenca) s'aperçoit que le gérant du *Cine Avenida* a laissé entrer plusieurs dizaines de mineurs à une projection qui leur était pourtant interdite. Il rapporte donc l'avoir « admonesté, mais [le propriétaire] étant d'un tempérament très violent, [il] n'a pas voulu se fâcher avec lui¹¹⁴⁰ ». Le statut honorifique des inspecteurs ne semble pas leur fournir la légitimité suffisante pour leur permettre d'exercer leur charge en toute sécurité, contrairement aux détenteurs d'une autorité officielle dans la commune (garde civile, maire, etc.). De même, certains gérants n'hésitent pas à menacer ouvertement les inspecteurs suite à une inspection qui se serait mal passée. En 1951,

¹¹³⁹ “Como el Sr Alcalde ratificó nuevamente, por Decreto, la suspensión, esta Inspección ya no actuó, pues esta segunda vez, fue obedecido el Sr Alcalde sin el auxilio de nadie y por tanto no hubo lugar”, AHP de Cuenca, Cultura, C-238, “Exp. N°153-57”, lettre de l'Inspecteur de Aliaguilia, le 27 avril 1957

¹¹⁴⁰ “en su escrito de 6 de mayo pasado me decía que había recibido quejas de que se le toleraban la entrada de menores en películas prohibidas, por mi parte extremo mi vigilancia todo lo que está a mi alcance, y se le puede comunicar que el día 30 en la película *Los hijos no se venden* dejó pasar a menores de 16 años y mayores de cuatro, sin que el número fuera muy crecido, yo le he amonestado, pero como es de un temperamento muy violento no he querido discutir más con él, y lo comunico a V.I. para que si le parece bien puede amonestarle una sanción que no sea muy grande a ver si de esta manera se puede conseguir algo más”, AHP de Cuenca, C-237, “Expediente n°27 – 1955”, lettre de l'inspecteur de San Clemente au délégué provincial de Cuenca, le 4 juin 1955

l'inspecteur de Ledaña informe ainsi le délégué provincial d'une altercation avec un propriétaire de cinéma :

« le propriétaire du *Cine Castilla*, D. Matías Orozco López, m'a signifié qu'il ferait son possible, y compris utiliser la calomnie, pour me faire quitter cette charge¹¹⁴¹ »

L'inspecteur ne délivre pas plus d'informations sur les raisons de ce conflit, mais il semble être survenu à la suite d'une inspection. Il est difficile de savoir s'il s'agit de l'unique raison, ou si des motifs d'ordre personnel interviennent également dans leur opposition. Le premier franquisme est caractérisé par son climat de délation, et il n'est pas rare que des accusations graves – ou « calomnieuses », pour reprendre les termes de l'inspecteur – servent à régler des querelles anciennes¹¹⁴².

Les inspecteurs rencontrent également une certaine opposition de la part des spectateurs, notamment à propos de la fréquentation des mineurs qu'ils sont chargés personnellement de surveiller. Les gérants eux-mêmes sont nombreux à avoir rapporté que les familles semblaient peu se préoccuper de la limite d'âge imposée par le régime. En 1949, l'inspecteur de Valverde de Júcar (Cuenca) rapporte s'être confronté à plusieurs parents contestant ses décisions :

« De nombreuses familles de cette localité se sont adressées à cette inspection avec le sentiment de connaître leur droit à propos de l'entrée des enfants au cinéma, de leur naissance jusqu'à leurs cinq ou six ans¹¹⁴³ »

Face aux affirmations des populations assurant que leurs enfants en bas âge pouvaient tout de même assister à des séances, mêmes interdites aux mineurs, il demande au délégué de Cuenca de l'éclairer sur la législation en vigueur. Cette confrontation témoigne donc des difficultés des inspecteurs à influencer sur un changement des pratiques spectatorielles et à imposer le respect de la législation franquiste à l'ensemble du secteur culturel.

Dans un bilan qu'il adresse à la DGCT en 1962, le délégué de Cuenca résume parfaitement les difficultés des inspecteurs à s'imposer et notamment à faire respecter la législation concernant la fréquentation des mineurs dans la société rurale et provinciale :

¹¹⁴¹ «Al mismo tiempo le pongo antecedentes por si llegase el caso sobre el cargo que estoy ejerciendo en esta localidad como Inspector Local, ya que por parte del Empresario del Cine Castilla D. Matías Orozco López ha de manifestado que hará lo posible aunque sea con la calumnia para quitarme este cargo», AHP de Cuenca, Cultura, C-47, «Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951), lettre de l'Inspecteur Local de Ledaña au Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le 31 juillet 1951

¹¹⁴² HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 196-209

¹¹⁴³ «Varias familias de esta localidad se han dirigido a esta inspección, en el sentido de saber sus derechos respecto a la entrada en los cines con niños, desde la edad del nacimiento, hasta los cinco o seis años», AHP de Cuenca, C-47, «Carpeta Valverde de Jucar, 1948 et 1949», lettre de l'inspecteur local au délégué provincial, le 1^{er} juillet 1949

« Il est compréhensible que face à un environnement officiel hostile et les nombreuses menaces violentes qu'ils subissent de la part des gérants cinématographiques, les inspecteurs réagissent et adoptent l'une des deux positions suivantes : soit ils s'abstiennent et laissent entrer les mineurs, soit, s'ils sont responsables, lorsqu'ils parviennent à la conclusion qu'ils ne peuvent rien faire face à l'ensemble de la population, ils présentent leur démission.

Dans la situation actuelle, ce problème n'a pas de solution. Dans mon bureau, un maire m'a dit que la loi interdisant aux mineurs d'entrer dans les cinémas était stupide, et que, tant qu'il serait maire, ses enfants iraient voir tous les films. Avec cette mentalité, qui est la plus répandue dans les villes de la province, on ne peut s'attendre à ce qu'un seul homme qui occupe un poste honorifique, et qui est à la merci des autorités locales qui peuvent lui rendre la vie impossible, puisse y faire face¹¹⁴⁴ »

Leur simple statut de représentant honorifique contribue largement à l'opposition et à la résistance du corps social, qui ne considère pas que les inspecteurs représentent une réelle menace. L'absence de pouvoir et d'outils répressifs est néanmoins une volonté directe du régime, qui conçoit la mission inspectrice comme une charge éducative plus que répressive.

3.1.2 - Une mission éducative plus que répressive

Dès la mise en place des services d'inspection, la DGCT insiste sur la limitation des pouvoirs des Inspecteurs :

« Dans tous les cas, tu tiendras compte du fait que ton autorité est déléguée ; lorsque tu seras confronté à une infraction, tu tâcheras de la résoudre directement, sans prendre aucune mesure ; au cas où tu n'y parviendrais pas, tu requerras l'aide du Chef local ou du Maire et si cela ne fonctionne pas non plus, tu en porteras connaissance à cette Délégation pour qu'elle agisse en conséquence¹¹⁴⁵ »

Une circulaire de 1956 précise que les inspecteurs doivent « éviter toute dispute et tenir compte du fait que la tâche inspectrice comporte une partie éducatrice¹¹⁴⁶ ». Ce versant éducatif du contrôle cinématographique se traduit par différentes initiatives prises par les

¹¹⁴⁴ “Es comprensible que ante un ambiente oficial hostil y teniendo que sufrir en muchos casos las amenazas violentas de los empresarios de cine, los Inspectores arredren y adopten una de estas dos posturas: inhibirse y dejar que pasen los menores, o si se trata de persona responsable, cuando llega al convencimiento de que nada puede hacer en contra de todo el pueblo, presentar la renuncia al cargo. En su planteamiento actual, el problema no tiene solución. En mi despacho me ha dicho algún Alcalde, que la Ley que prohibía la entrada a menores era una estupidez y que mientras él fuera Alcalde, sus hijos entrarían a todas las películas. Con esta mentalidad, que es la general en los pueblos de provincia, no puede pretenderse que se enfrente un hombre solo que desempeña un cargo honorífico, y que está a merced de las autoridades locales que pueden hacerle la vida imposible”, rapport du délégué de Cuenca envoyé à la DGCT en 1962, cité dans ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 144

¹¹⁴⁵ “En todos los casos tendrás en cuenta que tu autoridad es delegada, por lo cuando se te plantee caso de incumplimiento procurarás resolverlo tú directamente, sin tomar ninguna medida y en caso de que no se te haga requerirás el auxilio del Jefe Local o del Alcalde y si este tampoco te lo hiciera pondrás en conocimiento de esta Delegación para obrar en consecuencia”, AHP de Cuenca, Cultura, C-113, “Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1954”, Circular n°6, 27 novembre 1944

¹¹⁴⁶ “Los Sres. Delegados Provinciales deberán hacer presente a los Inspectores a sus órdenes que cualquier infracción o incidencia que surja durante sus inspecciones, ha de reflejarse en su correspondiente acta, evitado toda discusión teniendo en cuenta que de la tarea inspectora forma parte educadora.”, AHP de Cuenca, Cultura, C-126, “Circulares de la DGCT (1943-1955)”, Oficio-circular n°4331/2509, le 28 juin 1956

inspecteurs. Le délégué provincial de Cuenca salue ainsi le travail réalisé par l'inspecteur de Cuenca, Manuel Alos San Julián, dans une lettre adressée à la DGCT le 21 août 1956, qui a su donner à sa « mission inspectrice un caractère véritablement éducateur et non répressif, en parvenant à imposer une observance absolue concernant la fréquentation des mineurs aux spectacles autorisés pour eux, uniquement¹¹⁴⁷ »

Ce courrier nous apprend que l'inspecteur de Cuenca a favorisé la création de séances spécialement consacrées aux mineurs, afin d'éviter qu'ils ne fréquentent les séances interdites aux moins de seize ans. Il réalise ici les mesures déjà proposées par le délégué provincial en 1951, qui désirait obliger les propriétaires de salles à mettre en place des « sessions infantiles les samedis et les dimanches¹¹⁴⁸ ». Dans son compte rendu des activités réalisées par les inspecteurs, le délégué de Cuenca salue également le labeur des inspecteurs de Tarancón, Motilla del Palancar et de San Clemente, qui ont su agir « avec pondération et tact tout en faisant observer les dispositions en vigueur¹¹⁴⁹ ». À travers ces lettres, on discerne la volonté du pouvoir d'éviter les conflits avec les acteurs de la vie culturelle. Les inspecteurs doivent être les relais entre le régime et les propriétaires de salle, en tentant d'intégrer à leur pratique quotidienne les mesures décidées au niveau central.

Si l'autorité des inspecteurs sur les acteurs de la vie culturelle reste limitée, leur rôle n'en est pas moins essentiel. C'est à partir de leurs observations que le délégué provincial applique ses mesures répressives. Il s'agit des sentinelles que le régime place en avant-poste pour orienter sa politique de contrôle culturel à l'échelle locale. Cependant, certains inspecteurs font parfois preuve de négligence dans leur pratique de la surveillance.

3.1.3 – Négligence et abus de pouvoir du corps inspecteur

Le délégué provincial de Cuenca est contraint de rappeler plusieurs fois à l'ordre certains inspecteurs qui négligent leur activité de surveillance. Les courriers dans lesquels il sermonne les inspecteurs locaux sont multiples. À de nombreuses reprises, il rappelle individuellement aux inspecteurs les consignes propres aux diffusions cinématographiques, telles que l'obligation de consulter les certificats de censure avant d'autoriser les projections

¹¹⁴⁷ “desarrolla la función inspectora con un criterio verdaderamente educador y no represivo, habiendo conseguido en la capital una absoluta observancia en cuanto a la asistencia de menores a espectáculos autorizados para ellos, únicamente”, AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, “Cuenca 1956 2”, lettre du délégué provincial d'Information et du Tourisme de Cuenca au Directeur Général de la DGCT, le 21 août 1956

¹¹⁴⁸ AHP de Cuenca, Cultura, C-41, “Correspondencia con la DGCT (1950-1951)”, lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire à la DGCT, le 13 septembre 1951

¹¹⁴⁹ Lettre du Délégué Provincial d'Information et du Tourisme de Cuenca au Directeur Général de la DGCT (21 août 1956), AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 »

ou les normes concernant la fréquentation des mineurs aux spectacles publics. Cette dernière mesure est appliquée de façon très aléatoire par le corps inspecteur. En effet, le 13 septembre 1951, le délégué se plaint à la DGCT que les « Inspecteurs locaux, dans la majeure partie des cas, ne veillent pas au respect de l'interdiction d'accès aux salles des mineurs¹¹⁵⁰ ». Ce type d'infractions est en effet relativement faible sur l'ensemble des dossiers d'instruction menés par la délégation provinciale de Cuenca (Volume 2, Figure 29, p. 836). Il est fort probable qu'elle a été sous-représentée dans ces chiffres puisque, d'après le délégué, cette infraction a rarement été prise en compte dans leur surveillance quotidienne.

Le délégué de Cuenca réprimande également sévèrement les inspecteurs ne lui rendant pas leurs rapports mensuels. Ainsi, en 1947, le maire de Tarancón qui occupe la charge d'inspecteur n'a pas donné la preuve de sa surveillance depuis trois mois. Après plusieurs interpellations, le délégué provincial lui explique que s'il persiste à « s'enfermer dans [son] silence, conformément à ce qui est prévu par l'autorité supérieure, [il devra] en porter connaissance au Gouverneur Civil¹¹⁵¹ ». Face à ce comportement négligent, le délégué provincial projette d'en référer au gouverneur civil, principal représentant de l'État franquiste à l'échelle provinciale. Le régime tente en effet de lutter contre les manquements de certains inspecteurs, car ils menacent l'équilibre et l'efficacité du système de surveillance de la vie culturelle. À partir de 1951, la DGCT sollicite à plusieurs reprises des comptes rendus renseignant l'activité des inspecteurs. Le délégué provincial l'informe donc, en septembre 1951, que parmi « les trente-six Inspecteurs Locaux, vingt-trois rendent leurs rapports mensuels, et treize ne le font pas ». Il fait « régulièrement appel à l'Excellentissime M. le Gouverneur afin qu'il les admoneste, admonestation qui parvient aux effets escomptés¹¹⁵² ».

Parallèlement à ces actes de négligence, une partie de la correspondance entre les acteurs culturels et le délégué provincial révèle un autre phénomène. Certains inspecteurs n'hésitent pas à profiter des petits avantages que leur confère leur statut et à abuser du relatif pouvoir qu'ils ont entre les mains, à des fins personnelles. À travers les dénonciations qu'ils

¹¹⁵⁰ “los Inspectores Locales en la mayoría de los casos, no vigilan el cumplimiento de la prohibición del acceso de menores a películas no toleradas”, Lettre du Délégué Provincial de Cuenca au Directeur de la DGCT (13 septembre 1951), AHP de Cuenca, Cultura, C-41, “Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1950-1951)”

¹¹⁵¹ “Lamento tener que manifestarle que de persistir en su silencio en cumplimiento de lo preceptuado por la superioridad habré de ponerlo en conocimiento del Excmo Sr Gobernado Civil”, AHP de Cuenca, Cultura, C-47, “Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951)”, lettre du délégué provincial de Cuenca au maire de Tarancón, le 30 juin 1947

¹¹⁵² “En el aspecto administrativo de los treinta y seis Inspectores locales, veintitrés rinden el parte mensual a esta Delegación, y trece no lo hacen. Periódicamente se recurre al Exmo. Sr. Gobernador para que los amoneste, amonestación que suele surtir efectos transcritos.”, AHP de Cuenca, Culture, C-41, « Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1950-1951, lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca au directeur de la DGCT, le 13 septembre 1951

réalisent auprès des autorités provinciales, certains inspecteurs entendent régler des conflits personnels qu'ils nourrissent avec des gérants de salles de spectacle. C'est ce que semble suggérer la documentation émanant des différents dossiers instruits à l'encontre du gérant du *Cine Nuevo* de Landete (Cuenca), Rafael Díaz Martínez. Entre 1955 et 1957, l'inspecteur de Landete l'épinglé pour diverses infractions. Il l'accuse tout d'abord d'avoir refusé de lui présenter la feuille de censure qui accompagnait un film et de ne pas avoir affiché publiquement sa classification morale. Néanmoins, le gérant nie en bloc toutes ses accusations et explique au délégué que :

« il y a dans cette plainte quelque chose de totalement indépendant de la finalité officielle que ces faits exigent, et qu'il s'agit apparemment, en simulant l'accomplissement d'un devoir, de régler une affaire, je le dis, d'ordre personnel avec M. l'inspecteur, qui a voulu lui donner une répercussion sur le terrain officiel¹¹⁵³ »

Malgré sa défense, le gérant n'est pas entendu et est condamné à 300 pesetas d'amende. En 1957, un nouveau conflit éclate entre l'inspecteur et le gérant. Rafael Díaz Martínez est accusé de ne pas avoir présenté son autorisation de diffusion à l'inspecteur. Là encore, il nie les faits et affirme s'être plié à cette exigence, et le prouve en communiquant la copie de l'autorisation de diffusion. Dans sa réponse, le gérant rappelle leurs relations conflictuelles :

« depuis qu'il exerce ses fonctions, M. le délégué local se livre à une véritable distorsion des faits à l'encontre de cette entreprise, et je serais reconnaissant que vous le preniez en considération, aux vues de sa partialité à mon égard et de l'inimitié qu'il m'a déclarée¹¹⁵⁴ »

Cette fois, le gérant obtient gain de cause et l'inspecteur reconnaît avoir commis une erreur de jugement. Il est néanmoins difficile pour les gérants accusés d'être acquittés lorsqu'ils sont victimes d'abus de pouvoir de la part du corps inspecteur. En effet, lorsque leur défense ne présente aucune preuve concrète et que le délégué doit décider entre les dires de chaque partie, il donne généralement raison à l'inspecteur qui fait partie de sa délégation.

D'autres témoignages rapportent que certains inspecteurs agiraient à contre-courant de la législation culturelle, alors même qu'ils sont censés en être les garants. Ainsi, toujours dans le conflit qui oppose le propriétaire du *Cine Nuevo* à l'inspecteur de Landete en 1955 à propos

¹¹⁵³ “En este denuncia existe algo que se separa totalmente de la finalidad oficial que el caso requiere y que aparentemente se trata de demostrar simulando el cumplimiento de un deber, es asunto, digo, personal con el Sr. Inspector que ha querido que tenga su repercusiones en el terreno oficial”, AHP de Cuenca, C-237, “Expediente n°32-55”, lettre de Rafael Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

¹¹⁵⁴ “De todo lo expuesto se deduce que existe una tergiversación de hechos por parte del Sr Delegado Local que viene ejerciéndola a lo largo del desempeño de su cargo con respecto a esta Empresa que le agradeceré tome en consideración dada su parcialidad conmigo y la enemistad que me tiene declarada” AHP de Cuenca, C-238, “Expediente n°24-1957”, lettre de Rafael Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* au délégué de Cuenca, le 3 décembre 1957

de la fréquentation de mineurs lors d'une séance, le gérant se défend en accusant le représentant officiel de ne pas respecter lui-même la législation en vigueur :

« M. l'inspecteur est le premier à donner le mauvais exemple, puisqu'il est généralement le premier à enfreindre et à violer la loi, à ne pas se conformer à ses fonctions, et à cette tâche en particulier, en entrant dans la salle avec deux de ses neveux mineurs, sans vérifier que le film leur convienne ou non. Lorsque l'inspecteur local n'hésite pas à mépriser les charges qui incombent à sa fonction, les autres qui le voient suivent son exemple, compromettant ce cinéma, même s'il veut se conformer aux règles édictées à cet effet¹¹⁵⁵ »

L'attitude exemplaire des inspecteurs est donc primordiale pour pouvoir influencer sur l'environnement cinématographique et les pratiques des publics. Dans ce type de conflits qui opposent les paroles des gérants cinématographiques à celles des inspecteurs locaux, il est toujours difficile de distinguer le vrai du faux, notamment lorsque ces discordes prennent un tour personnel. Néanmoins, la négligence des inspecteurs et le discrédit qu'ils jettent sur la mission inspectrice du régime est fréquemment évoquée par le délégué de Cuenca et semble avoir été intégrée par les services ministériels. Face aux nombreux manquements et abus de pouvoir rapportés par les délégués provinciaux, la DGCT rappelle la nécessité de recruter de façon plus judicieuse les inspecteurs locaux :

« L'essentiel réside dans le fait que pour pouvoir posséder le permis d'inspecteur, il ne soit proposé qu'aux personnes qui se sentent véritablement préoccupées par la tâche dont on les charge (...). Nous devons éviter à tout prix, devant les propriétaires de salles et devant le public en général, de laisser imaginer que le permis constitue une simple facilité autorisant ses possesseurs à assister aux spectacles publics¹¹⁵⁶ »

La lutte contre les inspecteurs négligents vise donc à empêcher de jeter le discrédit sur la fonction inspectrice. Les rapports mensuels ont ainsi une double fonction : informer les autorités provinciales et centrales du déroulement de la vie culturelle, mais aussi identifier les inspecteurs qui ne remplissent pas pleinement leur rôle. C'est d'ailleurs ce que confirme la circulaire du 28 juin 1956 lorsqu'elle précise que les rapports mensuels permettront

¹¹⁵⁵ «el Sr. Inspector el primero en dar ejemplo en estos casos, pues generalmente es este el primero que infringe y viola la Leyes y a la vez no cumple con los cargos o este cargo concretamente, al pasar a la sala llevando de su mano a dos sobrinitos que tiene menores de edad, si mirar su la película es apta o no lo es. Pues cuando el Sr. Inspector local no siente reparo alguno en menospreciar la función de su cargo, los demás que le ven siguen su ejemplo, comprometiendo a la Empresa aun cuando esta quiera cumplir con las normas dictadas a estos efectos», AHP de Cuenca, C-237, «Expediente n°32 – 55», lettre de Manuel Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* de Landete au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

¹¹⁵⁶ «Lo primordial para ello es que para la posesión del carnet de inspector, se proponga únicamente a aquellas personas que sientan verdaderamente preocupación por la tarea que se les encomienda (...). Debe evitarse a toda costa que ante los empresarios y ante el público, en general, pueda nunca creerse que el carnet es simplemente una facilidad que se otorga a sus poseedores para poder asistir a los espectáculos públicos.», AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares de la DGCT (1943-1956), Oficio-circular n°2795/2830, le 12 septembre 1955

« d'apprécier la tâche réalisée par chaque inspecteur¹¹⁵⁷ » (art. 5) et donc d'éliminer les éléments qui menacent le prestige et l'efficacité du système de surveillance culturelle.

Même si les inspecteurs sont des éléments essentiels du réseau de surveillance mis en place par le régime franquiste, leur autorité et leur influence restent cependant limitées : ils ne disposent d'aucune prérogative répressive et restent subordonnés à l'autorité du délégué provincial. En outre, la pratique inspectrice est loin d'être unitaire. La façon dont les inspecteurs conçoivent leur mission diverge selon les motivations qui les ont poussés à accepter ce rôle : la volonté de s'impliquer dans la préservation de l'idéologie franquiste, l'occasion d'acquérir ou d'affermir leur pouvoir sur la vie publique ou encore, la possibilité d'accéder gratuitement à l'ensemble des salles de spectacles de leur commune. Ces motivations divergentes sont capitales à saisir car elles déterminent l'implication des inspecteurs sur le terrain et sont à l'origine d'un certain nombre de conflits avec les acteurs de la vie culturelle qui remettent en cause leur autorité. Des discordes d'ordre personnel peuvent également s'ajouter, discréditant le système de surveillance dans son ensemble. Les abus de pouvoir et les actes de négligences régulièrement mentionnés par les délégués tendent ainsi à démontrer que l'impact véritable des inspecteurs et de leur contrôle sur les publics est faible. Malgré la volonté du régime de mieux contrôler le spectateur ordinaire, le système de surveillance qu'il déploie comporte de nombreuses failles, à commencer par le recrutement de ces sentinelles cinématographiques qu'il poste aux quatre coins du territoire national. Le corps social semble en effet témoigner d'une relative indifférence face aux mesures de contrôle qu'elles tentent – plus ou moins bien – d'établir, laissant inévitablement de nombreux espaces échapper à leur vigilance. À partir de la fin des années cinquante, le régime destitue peu à peu de leurs fonctions les inspecteurs négligents et élabore un diplôme d'inspection. À partir de 1964, seuls les inspecteurs titulaires de ce concours conserveront leurs fonctions. L'État franquiste entreprend ainsi la professionnalisation du corps inspecteur et renonce à recourir à des individus bénévoles afin d'affermir son contrôle sur le cinéma qui cristallise les craintes du pouvoir.

¹¹⁵⁷ AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares de la DGCT (1943-1955)", Oficio-circular n°4331/2509, le 28 juin 1956

3.2 – L’influence dissuasive des autorités religieuses auprès des spectateurs en question

Concernant le contrôle religieux imposé à l'échelle locale, il est difficile de mesurer son impact véritable sur les populations. Il est néanmoins certain que dans une Espagne profondément religieuse, les recommandations des autorités catholiques ont pu avoir un impact décisif sur la pratique et l'expérience cinématographique de certains spectateurs. Román Gubern rappelle en effet la vaste influence sociale de l'Église espagnole sous le premier franquisme, et notamment le fait que sa :

« classification ordinatrice acquiert une grande importance civile, et pas uniquement au sein des collèges, résidences religieuses ou en zones rurales, dans lesquelles l'influence du curé local est souvent déterminante. Dans certaines villes, les journaux les plus importants (*La Gaceta del Norte* de Bilbao, par exemple) refusent de faire la publicité des films classés en catégorie 4 ou bien certaines salles refusent de les projeter¹¹⁵⁸ »

En d'autres termes, les pressions exercées par les autorités religieuses se révèlent suffisamment efficaces pour imposer certains changements chez les exploitants et les distributeurs, qui craignent que les publics désertent les salles en raison de mauvaises classifications ecclésiastiques. C'est d'ailleurs ce qu'évoque le délégué de Pampelune lors de la sortie du drame *Nada* d'Edgar Neville (1947) :

« la qualification du film parmi les œuvres dangereuses selon les classifications religieuses (...) [a] dissuadé le public¹¹⁵⁹ »

Il s'agit ici d'une des rares mentions de l'influence des classifications religieuses sur le boycott de certaines œuvres, et, dans une moindre mesure, d'une preuve de l'efficacité du contrôle catholique sur les publics. Wilfredo Román et Óscar Blanco rapportent que les sermons des prêtres pouvaient avoir une certaine incidence dans les petites localités de la province de Palencia. Ils expliquent par exemple que le prêtre Laureano de Mier est parvenu à dissuader un bon nombre de spectateurs de se rendre à certaines séances du *Cine Capitol* de Cervera de Pisuerga (Palencia) en se postant directement au coin de la rue où se trouvait le cinéma. De là, il apostrophait directement les spectateurs afin de les informer du délit qu'ils s'apprêtaient à commettre en assistant à la projection d'un film que l'Église considérait comme immoral. Ses discours ont eu une influence décisive sur les jeunes et les spectatrices qui avaient tendance à rebrousser chemin, même si certains décidaient de contourner le

¹¹⁵⁸ GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 106

¹¹⁵⁹ “La calificación de esta película entre las peligrosas según las carteleras religiosas (...) [ha] alejado al público”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, “Nada”, rapport de la délégation de Pamplona, le 22 juin 1948

cinéma et d’y pénétrer par une autre entrée, afin d’échapper à la vigilance du prélat¹¹⁶⁰. Ainsi, s’il est incontestable que les autorités religieuses imposent un véritable contrôle social sur les populations, la résistance des spectateurs n’en demeure pas moins possible. La portée de l’influence catholique en termes de cinématographie peut se révéler relativement limitée et peine parfois à concurrencer l’attraction et la fascination qu’exerce le cinéma sur les publics. Il faut de plus rappeler que les recommandations cinématographiques de l’Église parviennent principalement à un public déjà sensibilisé, qui a fait le choix de lire des revues spécialisées destinées à guider les spectateurs catholiques. Malgré la volonté du Vatican de parvenir à toucher un large pan de la société, les diverses journées internationales organisées par l’OCIC reconnaissent la faible portée de ce travail classificatoire. Lors des journées de Dublin en 1955, l’organisme insiste pour que les classifications ecclésiastiques soient diffusées de façon plus massive afin qu’elles atteignent toutes les couches sociales, et pas seulement les strates de la bourgeoisie catholique¹¹⁶¹. De même, une enquête réalisée par Juan García Yagüe en 1953 sur un échantillon d’enfants et d’adolescents madrilènes révèle que la censure religieuse a peu d’effet sur les jeunes¹¹⁶². En effet, son étude établit que plus de la moitié des individus interrogés ne se préoccupent pas des classifications religieuses ; pour les dix-sept ans et plus, ce sont même plus des trois-quarts des interrogés qui affirment ne pas s’en soucier. Parmi les jeunes qui prétendent l’inverse, il faut également noter que 16 % d’entre eux ont déjà vu des films pourtant interdits par l’Église. L’auteur conclut donc que la censure privée exercée par les forces catholiques influence peu le choix et les pratiques cinématographiques des jeunes Espagnols, qui concentrent pourtant toute l’attention des représentants cléricaux.

Quant aux campagnes de condamnation orchestrées par les autorités religieuses, elles sont généralement contre-productives. En créant le scandale, elles ont tendance à aiguïser la curiosité des publics plus qu’à les dissuader de se rendre au cinéma. Si on s’intéresse de nouveau à la sortie du film *La Fe* de Rafael Gil, le délégué de Badajoz explique que suite à l’intervention de l’évêque, un « certain publics s’est abstenu [d’assister à la projection], mais il était peu nombreux, puisque presque toutes les séances étaient relativement chargées¹¹⁶³ ». De même, le délégué de León assure que la polémique « a attisé le désir [des spectateurs] de

¹¹⁶⁰ ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2^e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 90

¹¹⁶¹ MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Madrid, Harofarma, 1987, p. 85

¹¹⁶² GARCÍA YAGÜE Juan, *Cine y juventud*, Madrid, C.S.I.C., 1953, p. 146-147

¹¹⁶³ “En esto llegó el día de la proyección, y aunque cierto público se abstuvo fue muy extinguido, pues casi todas las sesiones se vieron bastante concurridas, siendo la opinión general que no había lugar a tal escándalo”, AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, “La Fe”, rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

le voir personnellement¹¹⁶⁴ ». Une partie non négligeable des publics provinciaux semble également considérer que la polémique était stérile, puisque rares sont ceux qui considèrent le film comme immoral ou irrespectueux à l'endroit de la figure sacerdotale. Pour les publics de Vitoria, « le scandale (...) a nettement diminué une fois que s'est imposée la réalité du film¹¹⁶⁵ ». À Burgos, malgré l'attitude « préalablement hostile » des spectateurs, le public :

« à mesure qu'il assistait à la projection de cette grande production, s'est montré généralement satisfait de sa grande valeur, sans perdre de vue le fait que la conduite vertueuse du prêtre prédomine¹¹⁶⁶ »

En d'autres termes, la polémique provoquée par la hiérarchie catholique semble ici avoir été infructueuse, puisque les spectateurs partageant leur courroux sont rares. Cela a surtout pour conséquence de décrédibiliser la censure ecclésiastique. Juan García Yagüe avance d'ailleurs que l'indifférence des jeunes pour les recommandations morales de l'Église s'explique par son manque général de pondération. Pour lui, la condamnation ou l'interdiction de réalités connues depuis longtemps par l'enfant ou l'adolescent sape progressivement sa confiance en la censure ecclésiastique. Le contrôle extrêmement sourcilieux de certaines images fait apparaître les religieux comme des chasseurs obsessionnels, désireux de réprimer à tout prix les instincts et la curiosité sexuelle des jeunes spectateurs. Cela a pour conséquence de les convaincre progressivement de l'inutilité totale ou partielle de leurs recommandations¹¹⁶⁷.

Néanmoins, le producteur de *La Fe* – Cesáreo González – affirme que cette campagne de condamnation a largement porté préjudice au film. Lorsqu'il apprend l'attitude d'un certain nombre d'évêques, il alerte immédiatement les services de la DGCT afin qu'elle intervienne pour protéger le film qu'elle a classé d'Intérêt National¹¹⁶⁸. En juillet 1948, on apprend que le producteur estime que les troubles ayant marqué la sortie de son film ont engendré une perte de deux millions de pesetas. Il demande à ce que la Sous-commission Régulatrice de la

¹¹⁶⁴ «La misma polémica levantada por opuestas apreciaciones de la crítica, particularmente desde el aspecto moral, avivó el deseo de verla personalmente, cosa que ocurre por modo general y en otros aspectos, como el literario», AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, «La Fe», rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

¹¹⁶⁵ «Es de notar cómo después de la proyección el escándalo que anteriormente se produjo fue disminuyendo notablemente debido a que se impuso la realidad de la película», AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, «La Fe», rapport de la délégation de Álava, non daté

¹¹⁶⁶ «A pesar de este ambiente predominantemente hostil, el público a medida que se pasaba esta gran producción, se sentía complacido en general por el gran valor de la misma, no perdiendo de vista que la virtuosa conducta del sacerdote predomina a través de ella, cuyo final en algunas sesiones, fue calurosamente aplaudido», AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, «La Fe», rapport de la délégation de Burgos, le 2 novembre 1947

¹¹⁶⁷ GARCIA YAGÜE Juan, «La juventud y el problema de la censura cinematográfica», dans *Revista de educación*, vol. XVIII, n° 53, 1956, p. 70. Il s'agit des conclusions de son enquête auprès de 3000 adolescents madrilènes menée au début des années cinquante.

¹¹⁶⁸ AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, «La Fe», lettre de Cesáreo González au directeur de la DGCT, le 11 novembre 1947

Cinématographie (SRC) l'autorise, en compensation, à importer six films américains de la Metro Goldwin Mayer¹¹⁶⁹, ce que l'administration accepte. Le producteur semble donc donner du crédit à l'influence des campagnes de condamnation, contrairement aux sources de surveillance qui tendent à minimiser leur effet sur l'attractivité et la réception du film. Il faut sans doute accueillir les arguments du producteur avec précaution, car ils servent avant tout sa rhétorique négociatrice. Si ces campagnes ont pu avoir un impact sur la fréquentation des salles, il demeure extrêmement difficile d'évaluer la hauteur véritable du préjudice économique. Les réclamations du producteur ne peuvent donc être considérées comme une preuve de l'efficacité de ces actions dissuasives, car elles constituent sans doute un moyen supplémentaire pour Suevia Films d'obtenir des avantages financiers à travers la concession de permis d'importation.

3.3 – Les spectateurs et la répression cinématographique

La vie culturelle, et particulièrement la vie cinématographique, fait donc l'objet d'une attention continue de la part des autorités cinématographiques. Cette vigilance s'intègre au vaste système de répression imposé par le régime à l'échelle locale, touchant toutes les strates de la société franquiste durant la *posguerra* et le premier franquisme. Partout en Espagne, il existe une véritable dynamique de la répression du quotidien, exercé par les institutions étatiques, mais également par les locaux. Les historiens du franquisme ont mis en évidence la diversité des scènes, des logiques et des acteurs de la répression au niveau local, qui englobe de nombreux aspects du quotidien des Espagnols¹¹⁷⁰. Durant la *posguerra*, en corollaire des violences physiques et des tactiques d'extermination à l'encontre des vaincus¹¹⁷¹, le régime développe une véritable « culture de la Victoire » qui vise à exclure de la société les ennemis du régime. Un ensemble de mesures réprime les représentants de « l'anti-Espagne » tels que les épurations professionnelles conduites par l'État¹¹⁷² ou les confiscations de biens. Des politiques sociales entendent intimider et ostraciser les vaincus et leurs familles¹¹⁷³. Un certain

¹¹⁶⁹ AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", Lettre du psdt de la Subcomision reguladora de la cinematografia au DGCT, le 26 juillet 1948

¹¹⁷⁰ HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 196

¹¹⁷¹ GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorge, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista*, Barcelone, Península, 2012; GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorgé, « Venganza tras la victoria : la política represiva del franquismo », dans Ángel Viñas (dir.), *En el combate por la historia : la República, la guerra civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado y Presente, 2012, p. 575-591

¹¹⁷² CUESTA BUSTILLO Josefina (dir.), *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Madrid, Fundación Largo-Caballero, 2009

¹¹⁷³ RICHARDS Michael, *A Time of Silence : Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 91-99 ; ARCO BLANCO (del) Miguel Ángel, « Hunger

nombre de mesures disciplinaires entendent réaliser le « plan de régénération morale des vaincus » défendus par le cardinal Gomá dès 1939, et se font les supports d'un étroit contrôle social sur les populations grâce au soutien de l'Église catholique, dans les prisons, mais également dans la société civile¹¹⁷⁴.

Dans ce contexte, si le cinéma permet à une population extrêmement surveillée de s'évader vers d'autres horizons, il est parfois difficile pour les spectateurs d'oublier le poids de la répression qui pèse sur leur environnement socioculturel. Les traces de la surveillance cinématographique et du contrôle social sur les publics sont perceptibles même durant les projections. La présence régulière d'autorité dans les salles est sans doute la forme la plus manifeste du carcan culturel et social à laquelle les publics de cinéma sont confrontés, y compris dans leur moment de loisir. Wilfredo Román et Óscar Blanco rappellent que dans de nombreux cinémas de la province de Palencia, des places sont spécifiquement réservées aux autorités locales et à l'élite provinciale¹¹⁷⁵. Au *Cine Capitol* de Cervera, un siège est réservé au maire qui peut assister aux séances, à laquelle il peut gratuitement convier son épouse. Le responsable de la garde civile jouit également de ce privilège. À Castrejón (Palencia), trois sièges sont réservés au maire, au curé et au maître d'école. À Vallejo (Palencia), il faut également compter parmi ces privilégiés les propriétaires des mines environnantes. Les rapports provinciaux mentionnent aussi le fait que des délégués ou des secrétaires provinciaux assistent à de nombreuses projections. La présence des principaux protagonistes de la vie locale et des détenteurs d'une autorité publique dans les salles doit sans doute influencer sur les comportements des publics. On a pu voir précédemment que l'obscurité des cinémas a permis à certains spectateurs de conquérir des espaces de liberté inaccessibles en temps normal dans l'espace public. Les spectateurs et spectatrices peuvent flirter dans les ténèbres protectrices des salles de cinéma, ou se livrer à diverses jeux et incivilités irrévérencieuses (insultes, grossièretés, taquineries, etc.), protégés par l'anonymat que seule l'obscurité peut leur procurer. Il est néanmoins certain que la seule présence d'autorités officielles dans les cinémas devait suffire à restreindre des attitudes inadaptées et à réprimer les élans physiques ou verbaux inconvenants qui pouvaient ponctuer les séances de cinéma. On a également pu constater que les critiques idéologiques rapportées par les spectateurs se font volontiers

and Consolidation of the Francoist Regime (1939-1951) », *European History Quarterly*, 40 (3), 2010, p. 458-483 ; RODRÍGUEZ BARREIRA Óscar, *Migas con miedo : prácticas de resistencia en el primer franquismo. Almería 1939-1952*, Almería, Universidad de Almería, 2008 ; MIR CURCÓ Conxita, *Vivir es sobrevivir : justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Lleida, Milenio, 2000

¹¹⁷⁴ BRAVO Gutmaro Gómez, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 134

¹¹⁷⁵ ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2^e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 90

consensuelles et ne sont explicitement critiques que lorsqu'un film contrevient au système de valeurs franquistes. Les publics devaient attendre le secret des espaces domestiques et privés pour se livrer à des commentaires subversifs, loin des oreilles indiscrètes des acteurs susceptibles de leur imposer des sanctions.

La présence des autorités n'est cependant pas continue, ce qui permet aux publics de cinéma un certain relâchement et d'échapper parfois, le temps d'une projection, à cette pression quotidienne. Néanmoins, le contrôle social qu'elles exercent peut trouver son prolongement dans l'action même de certains spectateurs qui ont intériorisé le système normatif des valeurs franquistes et catholiques. Il n'est en effet pas rare que certains individus, incommodés par le comportement « indécent » de leurs voisins ou voisines, s'emploient à dénoncer les manquements d'ordre moraux aux autorités compétentes. Ce phénomène de délation est si caractéristique de la société de la *posguerra* et du premier franquisme que les historiens Claudio Hernández Burgos et Miguel Ángel Blanco del Arco parlent d'une « société auto-vigilante¹¹⁷⁶ », dans laquelle chaque individu se sent l'obligation de dénoncer les attitudes contestant la légitimité du régime ou portant atteinte à la morale publique. Les historiens ont mis en évidence la participation de citoyens ordinaires à la construction de la dictature. Derrière ces actes de délation se trouvent des bénéficiaires qui collaborent à l'enracinement du régime à l'échelle locale. Si les salles de cinéma peuvent offrir des espaces de liberté, elles ne peuvent éternellement échapper à la répression sociale du premier franquisme. La lutte contre la prostitution clandestine qui pouvait parfois trouver refuge dans les salles obscures n'est possible, par exemple, que par les dénonciations d'autres spectateurs présents dans la salle, ayant intériorisé les normes sociales du régime.

Les spectateurs peuvent également avoir conscience de la répression exercée sur les contenus cinématographiques. En effet, certains parviennent à détecter le travail de censure. Après la projection de *La Fiesta sigue* d'Enrique Gómez (1948), le délégué provincial explique que les spectateurs de Vitoria « ont eu l'impression que [le film] était totalement mutilé puisqu'aucune scène ne durait de façon continue durant plus de cinq minutes¹¹⁷⁷ ». Faut-il voir dans ce commentaire une allusion des spectateurs à l'action censoriale du régime et à ses effets négatifs sur les œuvres ? Il semble certain qu'une partie des publics a bel et bien conscience de l'usage récurrent de la censure, en particulier sur les films étrangers. En effet,

¹¹⁷⁶ BURGOS HERNÁNDEZ Claudio, BLANCO DEL ARCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, n° 33, 2011, p. 82

¹¹⁷⁷ « Hemos de destacar sobre todo que la película da la impresión de estar totalmente mutilada ya que no se desarrolla una sola escena seguida con más de cinco minutos de duración », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, « La fiesta sigue », rapport de la délégation d'Alava, non daté

la censure pratiquée sur les films nationaux est moins perceptible, puisqu'elle est principalement exercée lors de la présentation du scénario et que de nombreux réalisateurs pratiquent une forme d'autocensure afin de s'assurer qu'ils pourront produire leurs œuvres jusqu'au bout. En ce qui concerne les films étrangers, il est plus difficile pour les autorités de couper des scènes sans que cela ne perturbe le développement narratif. Wilfredo Román et Óscar Blanco rapportent l'enthousiasme bruyant dans les salles de Palencia lorsqu'une actrice étrangère faisait son apparition à l'écran. Ils sont tout aussi nombreux à s'insurger lorsque les scènes dans lesquelles elles apparaissent – souvent chargées d'un caractère sensuel – sont brutalement réduites, écourtant le plaisir que les publics prennent à contempler ces étoiles du grand écran¹¹⁷⁸. Loin de l'ignorer, les spectateurs ont conscience de visionner des œuvres passées préalablement par le contrôle censoral. Lorsque ce dernier est réalisé de façon trop évidente, il peut se révéler extrêmement contre-productif en provoquant la moquerie et la colère des populations spectatoriennes. La force de l'action censoriale réside en effet dans son imperceptibilité. Néanmoins, à partir des années soixante, face à l'ouverture progressive du pays et au déferlement de cuisses, décolletés plongeants, bikinis et autres atours attrayants au sein de la production étrangère, il devient de plus en plus compliqué pour les autorités franquistes de manier subtilement leurs ciseaux censeurs. Le régime comprend qu'il ne peut maintenir plus longtemps les spectateurs espagnols dans un tel état d'aveuglement sans perdre sa crédibilité et l'appui d'une partie de l'opinion. À partir de 1962, sous le mandat de José María García Escudero, la DGCT entre dans une timide phase de libéralisation. Ce changement progressif est bien perçu par l'opinion publique. Dans son journal, l'ancien directeur mentionne un fait relativement éclairant à cet égard. En février 1965, il reçoit l'appel du gérant du cinéma madrilène Roxy, qui lui apprend qu'un groupe d'étudiants manifestent devant son établissement contre les coupes qui auraient été imposées au film *América*, *América* d'Elia Kazan (1963) :

« ils protestent parce que le film *América*, *América* a été projeté avec des passages coupés que l'exploitant attribue à la censure ; mais ils ne le croient pas.

Quelque chose d'important a changé dans l'opinion publique. Il y a deux ans, qui aurait pensé à ne pas blâmer la censure ?¹¹⁷⁹ »

¹¹⁷⁸ «Al igual que sucedía con la presencia de las actrices, el ruido era inevitable cuando se producía un corte en la cinta», ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 141

¹¹⁷⁹ «Me llaman a casa desde el cine Roxy: hay un grupo de espectadores – estudiantes, parece – que protestan porque la película *América* se proyecta con cortes que el exhibidor atribuye a la censura; y no se lo creen. Algo importante ha cambiado en el público. Hace dos años, a quién se le habría ocurrido no echar la culpa a la censura», GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 152, note du 21 février 1965

Effectivement, les coupes mentionnées ne sont pas l'œuvre de la DGCT, mais bel et bien de plusieurs exploitants qui ont décidé de leur propre chef de procéder à certaines suppressions. Les notes de José María García Escudero ne nous en apprennent pas plus sur les motivations de ces derniers, mais nous éclairent sur la conscience certaine dont les publics de cinéma avaient de l'existence de la censure, qui faisait l'objet d'une indéniable hostilité.

Aller au cinéma sous le premier franquisme constitue avant tout un moment de joie et d'évasion particulièrement prisé et apprécié des spectateurs espagnols. Néanmoins, leur plaisir a parfois pu être entaché par le poids du contrôle social que le régime tente tant bien que mal d'imposer aux populations qui se réfugient dans les ténèbres cinématographiques le temps d'une projection, ou encore, par les nombreux passages que les autorités ont soustraits à leur vue de façon trop évidente, provoquant leur indignation.

Cette étude de la vie cinématographique provinciale a permis d'établir la diversité des formes et des acteurs de la répression cinématographique. Les inspecteurs des spectacles publics s'emploient à surveiller les acteurs culturels afin de les contraindre à respecter la législation en vigueur. Dans la mesure du possible, ils sont également chargés d'influer de façon éducative sur certaines pratiques cinématographiques. Les autorités religieuses développent quant à elle un ensemble de disposition et d'actions destinées à moraliser le médium cinématographique, jugé encore dangereux malgré la censure déjà pratiquée par le régime. Depuis les chaires sacerdotales, lors des messes dominicales et à travers des publications spécialisées, l'Église espagnole tente de toucher directement les spectateurs en les dissuadant d'aller voir des films qu'elle estime peu recommandables.

Néanmoins, l'étude des archives provinciales et des témoignages d'anciens spectateurs rapportés par de nombreux historiens invitent à relativiser la portée de cette répression culturelle et l'impact réel de ces autorités officielles et officieuses sur le corps social. Les sentinelles du contrôle cinématographique postées partout en province par le régime semblent avoir un impact extrêmement limitée sur les pratiques cinématographiques. En vertu de leur statut honorifique, elles ne disposent d'aucune prérogative répressive. Leur autorité est ainsi régulièrement contestée par les gérants cinématographiques, les autorités locales avec qui elles peuvent entrer en concurrence et même par les publics. En outre, l'attitude parfois peut exemplaire de certains inspecteurs peut avoir tendance à enraciner un peu plus des pratiques cinématographiques contre laquelle le régime entend pourtant lutter, comme la fréquentation des mineurs à des séances leur étant interdite.

Quant à l'encadrement officieux des publics par l'Eglise, il est indéniable que les sermons de certains ecclésiastiques ou l'action de certaines associations et représentants religieux ont pu jouer sur la fréquentation cinématographique. Il ne faudrait néanmoins pas surestimer l'influence de l'Eglise sur les pratiques spectatorielles, car le corps social peut lui opposer une certaine résistance. La portée de l'influence catholique peut se révéler elle aussi relativement limitée : le Vatican reconnaît la faible portée de son travail de reclassification morale de la production cinématographique et la difficulté des religieux à dissuader les publics les plus jeunes d'assister à certaines séances. Malgré sa volonté d'encadrer les pratiques cinématographiques, l'Eglise peine à concurrencer l'attraction et la fascination qu'exerce le cinéma sur les publics. L'imposition des normes sociales catholiques a néanmoins pu être intériorisée par une partie des spectateurs, qui peuvent s'employer à dénoncer des comportements immoraux qui se seraient épanouis à la faveur de l'obscurité des salles. Même en l'absence d'autorités officielles dans les cinémas, il peut donc exister un phénomène d'autorégulation sociale, caractéristique de la société de *posguerra* et du premier franquisme.

L'ensemble de ces acteurs et de ces formes de répression agissent donc de façon plus ou moins explicite sur l'environnement cinématographique en province. De nombreux spectateurs ont conscience des signes tangibles de ce contrôle, ce qui peut parfois entacher leur plaisir cinématographique, notamment lorsqu'ils constatent la présence trop évidente de la censure ou bien qu'une autorité officielle siège à leurs côtés, dans la salle, les empêchant de s'exprimer de façon spontanée. Néanmoins, il faut tenir compte de l'impossibilité de réguler les comportements sociaux et des pratiques cinématographiques dans leur entièreté, et qu'aller au cinéma sous le premier franquisme constitue un acte social où il est parfois possible de conquérir des espaces de liberté.

CONCLUSION GENERALE



Le phénomène de censure sous le premier franquisme a toujours été interrogé indépendamment de la réception des produits culturels qu'il a contribué à façonner. Les études portant sur la censure cinématographique s'inscrivent pour la plupart dans la longue tradition des approches intentionnalistes, qui se focalisent plus sur les intentions des producteurs et des normes qu'ils souhaitent imposer aux publics, qu'à questionner leurs effets concrets sur les spectateurs. Pourtant, les archives de la censure cinématographique témoignent de l'intérêt précoce que le régime a prêté à la réception du cinéma national. Au sein même des scénarios raturés et des procès-verbaux rédigés par les censeurs, on trouve des rapports détaillant l'accueil des films espagnols sur une quarantaine de provinces durant quatorze ans (1946-1960). Des agents franquistes postés dans les capitales provinciales sont mandatés pour assister aux projections de films nationaux et rapporter à la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre (DGCT) la parole spectatorielle qu'ils sont parvenus à capter lors des séances et à la sortie des salles. Cette surveillance des publics est mise en place en 1946, après que les principaux producteurs espagnols du moment ont alerté Franco en personne de la crise que subit le secteur cinématographique et de leur difficulté à satisfaire les attentes des publics nationaux. Pensés comme des outils d'évaluation, ces rapports constituent les derniers maillons d'une vaste chaîne documentaire produite à propos de chaque film espagnol et ont vocation à guider la politique cinématographique du régime. La présence de ces sources au sein des dossiers censoriaux illustre ainsi les liens qui unissent deux sphères généralement étudiées de façon séparée par l'historiographie : celles de la censure et de la réception cinématographique. Sous le premier franquisme, ces deux phénomènes sont pourtant en constante interaction. En effet, évaluer les effets qu'un film peut/supposer produire, anticiper les réactions des publics ou bien imaginer les lectures plurielles d'une même œuvre est au cœur de la mission des censeurs. Dans cette perspective, l'étude du processus censorial ne peut faire l'économie d'une immersion dans le monde spectatorial, vers cet acteur qui focalise l'attention des censeurs : le public.

Penser le contrôle cinématographique dans sa globalité : de la censure à la réception des objets censurés

Cette thèse repose donc sur l'hypothèse que les pratiques censoriales obéissent aux perceptions que les acteurs ont des attentes tant du public que des ambitions idéologiques, artistiques et commerciales du régime. L'analyse de ces enquêtes a ainsi permis d'appréhender les modalités à travers lesquelles les publics sont approchés par les autorités censoriales et d'évaluer leurs effets sur la pratique des censeurs. Cette étude s'est ainsi attelée à une analyse morphologique du contrôle cinématographique franquiste, en étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, en s'intéressant à la circularité des discours censoriaux et réceptifs et à leurs capacités d'influence mutuelle. Les relations entre la censure et la réception cinématographique ont été interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, à travers l'analyse des discours présents dans les rapports provinciaux ; la *réception imaginée* par les censeurs, grâce à l'étude de leurs discours sur les publics au sein des sources administratives ; et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs, en étudiant l'environnement cinématographique en contexte autoritaire, qui influe sur leur réception du cinéma national.

Le premier chapitre s'est attelé à la critique de ces rapports de surveillance souvent convoqués par les historiens du cinéma lorsqu'il s'agit d'éclairer l'accueil d'une œuvre donnée, mais rarement mis en perspective. Pourtant, s'ils permettent de donner corps à un phénomène aussi volatile que celui de la réception cinématographique, les discours qui les traversent doivent être accueillis avec prudence. Tout d'abord, ils offrent une vision partielle de la réalité réceptive du premier franquisme. Les rapports figurant dans les dossiers de censure ont en effet été le fruit d'une sélection préalable réalisée par les fonctionnaires de la DGCT, sans qu'on puisse identifier les critères ayant présidé leur choix. Le corpus documentaire qu'il constitue n'est donc que la partie immergée de l'iceberg, une mince lucarne donnant sur un champ documentaire en réalité bien plus vaste, qui se dérobe au regard du chercheur. Cela implique une inégalité dans la représentativité filmique et territoriale du corpus réuni. On constate également un fort déséquilibre périodique au sein de ces archives. Les films les plus documentés en matière de réception sont ceux sortis jusqu'en 1952, avant le changement ministériel où les nouveaux services de l'Information et du Tourisme sélectionnent de moins en moins de rapports. Leur conservation périclite en 1960, sans qu'aucune note ou circulaire n'explique cet arrêt de la surveillance des publics. Enfin, la

vision qu'ils donnent de la réception provinciale est problématique à plusieurs égards. La difficulté à identifier précisément les auteurs des rapports, l'absence d'une véritable méthodologie d'enquête, les difficultés à retranscrire la multiplicité des modes de réception entrevus au cours des séances ou encore la disparité de leurs informations sont autant de lacunes qui compliquent l'interprétation de ces sources. Il faut également noter que les observateurs franquistes sont impliqués dans la politique interne du régime : par leur action, ils entendent jouer sur l'orientation cinématographique du premier franquisme.

On a ainsi pu voir dans le second chapitre que les observateurs provinciaux décryptent les discours réceptifs des publics à l'aune de leurs propres considérations socioculturelles. Inévitablement, ces agents projettent un certain nombre de représentations sur les spectateurs qui les poussent à hiérarchiser les pratiques spectatorielles. Ils ont ainsi tendance à recourir à une classification duale des publics de cinéma, en opposant une grande masse de spectateurs incultes et vulnérables à des minorités sélectes et cultivées pouvant, elles seules, livrer une expertise culturelle recevable. Leur statut de critique cinématographique officieux conforte leur position d'experts culturels, et génère régulièrement des réflexions condescendantes à propos de certains secteurs du public. Enfin, la parole des spectateurs peut également faire l'objet d'une certaine instrumentalisation destinée à servir leur propre définition du cinéma national afin d'influer en ce sens sur la politique cinématographique du régime. Malgré ces limites, ces sources se distinguent des enquêtes sur les populations produites par d'autres régimes autoritaires du XX^e siècle. Contrairement à celles réalisées en Allemagne nazie ou en Italie mussolinienne, ces rapports du renseignement s'intéressent exclusivement à la réception cinématographique. Ils sont commandités avant tout pour comprendre le rapport que les publics nationaux entretiennent avec leur cinéma. Ils visent à fournir aux commissions de censure des informations sur les goûts et les attentes des publics. Leur richesse informative ne peut ainsi être ignorée. En croisant les informations récurrentes, en identifiant les invariants et les points de cristallisation des discours réceptifs provenant de plus d'une trentaine d'aires réceptives différentes, une image multiforme des processus d'adhésion et de rejet des spectateurs se dégage. Cette image peut, dans une certaine mesure, permettre d'appréhender le socle dur de la réception cinématographique en province.

Le troisième chapitre a ainsi permis d'observer la récurrence de certaines critiques à l'encontre des productions nationales, qui concernent essentiellement la construction narrative et la technique des films. Jusqu'au milieu des années cinquante, les spectateurs reprochent les développements narratifs souvent maladroits, décousus, voire incohérents, d'une partie de la production nationale. En outre, durant les années quarante, les publics déplorent

régulièrement le fait que de nombreux films espagnols peinent à adopter un langage véritablement cinématographique et demeure théâtraux, presque artisanaux. À partir des années cinquante cependant, on observe une nette diminution de ces critiques et il semblerait que le cinéma espagnol ait su opérer une sorte de « mise à jour technique » qui le rapproche de la qualité des productions étrangères. Ce sont malgré tout les commentaires mélioratifs qui dominent l'ensemble des discours réceptifs présentés dans les rapports, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. Les observateurs franquistes font part des capacités du cinéma national à divertir ses publics. L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. On constate que la préférence des Espagnols pour les vedettes locales se confirme. En dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, se met en place un système qui cultive soigneusement les spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones, tels que le cinéma folklorique et taurin. La question de l'impact idéologique des œuvres sur les publics demeure quant à elle minoritaire au sein des discours réceptifs. Lorsqu'elle est évoquée, c'est surtout pour souligner l'adhésion des spectateurs aux valeurs franquistes distillées dans les films. La liberté de parole des spectateurs étant cependant extrêmement limitée en contexte autoritaire, il est plus que probable que les critiques hétérodoxes aient été prononcées à l'abri des oreilles indiscretes des représentants du pouvoir. La faible proportion de commentaires idéologiques n'est ainsi pas le signe d'une adhésion aveugle des spectateurs aux discours idéologiques dominants, mais plutôt la conséquence de l'impossibilité d'exprimer ouvertement son désaccord avec certaines valeurs constitutives du régime.

Bien que partielle et partiale, cette réception rapportée aux autorités ministérielles constitue le discours sur lequel elles fondent une part de leur imaginaire réceptif. En s'intéressant ainsi à la réception imaginée par le corps censorial, la deuxième partie de cette thèse a voulu saisir les éventuelles connexions existant entre les discours réceptifs rapportés et les intentions des censeurs. Le quatrième chapitre s'est tout d'abord employé à réactualiser les connaissances sur le monde censorial afin de mieux saisir son imaginaire réceptif. En effet, l'historiographie espagnole, marquée par sa position structuraliste, a surtout approché le phénomène censorial de façon systémique, en ayant tendance à ignorer l'individu en tant qu'acteur social et à faire abstraction de son « agentivité » (*agency*). Or, l'étude du discours censorial tend à démontrer un fonctionnement parfois conflictuel des institutions chargées de la censure, des logiques multiples qui guident un processus non unidirectionnel. De nombreux

travaux espagnols avaient déjà identifié l'existence de deux principaux groupes idéologiques au sein des commissions – les phalangistes et les ultra-catholiques. Entre 1946 et 1952, les membres de ces deux familles politiques s'opposent fortement au sein de la JSOC, révélant des imaginaires de l'interdit cinématographique distincts et des fractures au sein de l'herméneutique franquiste. La nouvelle commission censoriale de 1952, la JCCP, entérine néanmoins la domination des factions catholiques suite à l'orientation nationale-catholique du régime. Si de nombreuses monographies et études de cas avaient déjà mis en lumière cette réalité, il restait à nommer et identifier précisément les acteurs de la censure cinématographique afin d'identifier la variété des sensibilités censoriales et des seuils de tolérances au sein de mêmes factions. En outre, l'étude des individus dans une perspective prosopographique a permis de révéler l'existence de différents réseaux au sein des commissions – artistiques, corporatistes, politiques ou encore commerciaux – qui permettent de donner corps aux jeux de force qui traversent les commissions, et de dépasser les seules oppositions idéologiques entre leurs membres. En interrogeant le degré d'influence des individus et les motivations qui les ont poussées à collaborer au système de contrôle cinématographique, c'est toute la complexité d'un processus multidirectionnel qui se dévoile. L'analyse des commissions en termes de réseaux renouvelle les approches traditionnelles du système censorial franquiste, en mettant en évidence les configurations extrêmement nombreuses et parfois contradictoires qui caractérisent les pratiques de censure.

Le cinquième chapitre a ainsi mis en évidence le regard critique que certains secteurs de la société ont porté sur cette pratique censoriale contradictoire et sur son travail de valorisation cinématographique. En effet, au milieu des années quarante, les professionnels du secteur estiment que la politique de valorisation du régime est inefficace et que les censeurs ne sont pas parvenus à promouvoir une cinématographie capable de séduire les publics nationaux. La protection de l'industrie du cinéma repose essentiellement sur le système de classification des films nationaux : les producteurs sont ainsi contraints de négocier avec différentes commissions – dispersées au sein de trois ministères – afin d'obtenir des financements. Ils sont ainsi tributaires des goûts et de l'orientation cinématographique de chacune des commissions et des membres qui la composent. Les historiens ont mis à jour la corruption administrative qui pouvait régner en coulisse. Il serait cependant réducteur de prétendre que l'ensemble des débats et des discussions furent régis uniquement par des arrangements secrets et des conflits d'intérêts. L'analyse du discours censorial démontre un intérêt indéniable pour le succès commercial et idéologique des productions espagnoles. Contrairement à ce qu'affirment de nombreux producteurs de la période, le spectateur occupe

une place de choix dans le processus décisionnel des censeurs et constitue le véritable enjeu de leurs délibérations. Leurs commentaires mentionnent régulièrement ce « spectateur implicite » à qui ils pensent lorsqu'ils réalisent des modifications sur les contenus cinématographiques. Ils sont nombreux à percevoir le spectateur comme un individu vulnérable ne disposant pas des clés de compréhension suffisantes pour accueillir certains messages de façon adéquate. En outre, lors des années cinquante, l'intérêt pour les spectateurs se trouve renforcé à la faveur du nouveau contexte cinématographique. Les deux blocus américains imposent la nécessité de rentabiliser le marché intérieur et de s'exporter. Par la force des choses, la fonction « éducative » du cinéma a été reléguée à un plan plus secondaire par les organismes d'évaluation et de contrôle tandis que les commissions manifestent une attention plus accrue au succès commercial des films espagnols. On constate ainsi que les censeurs cherchent à privilégier les œuvres qui sauront séduire les publics nationaux par leur qualité technique, la force de leur narration et l'originalité de leur récit cinématographique, sans toujours y parvenir. Les critères de rentabilité économique et de prestige artistique sont ainsi continuellement en jeu, dans le but de satisfaire les attentes du spectateur « implicite » des salles obscures. L'étude des rapports provinciaux permet de nuancer l'impopularité prétendue du cinéma national sous le premier franquisme et de revenir sur l'efficacité du travail de valorisation fourni par les autorités franquistes. Si ces sources mentionnent l'existence d'un sentiment d'infériorité cinématographique chez les publics provinciaux, voire dans certains cas d'un sentiment d'hostilité, les rapports témoignent malgré tout d'un accueil plutôt positif des films nationaux. Ils attestent même d'une certaine efficacité du travail de valorisation cinématographique des censeurs et d'une adéquation du système classificatoire aux goûts des publics. Néanmoins, seule une analyse fine des intentions censoriales et de la réception provinciale peut véritablement illustrer le fonctionnement de la surveillance réceptive et la circularité des liens entre production, censure et réception cinématographiques en Espagne franquiste.

Le sixième chapitre, en étudiant conjointement les expectatives censoriales et l'interprétation des publics de cinéma autour d'études de cas, a ainsi démontré l'existence de divers degrés de lectures chez les publics. En effet, ce n'est pas parce que les censeurs tentent de baliser le sens des œuvres que ces dernières ont nécessairement rencontré le succès espéré et suscité l'adhésion des publics. On observe ainsi aussi bien des lectures préférentielles – les spectateurs accueillent les œuvres conformément aux souhaits idéologiques des censeurs – que des lectures négociées, voire oppositionnelles, qui attestent d'un véritable décalage entre les attentes censoriales et la réception provinciale. Dans le cas des lectures oppositionnelles, il

faut rappeler qu'elles ne constituent jamais une opposition réelle au système de valeur promu par le régime. Au contraire, il s'agit exclusivement d'une réaction au fait qu'un film le malmène ou n'est pas digne de sa représentation. Ce décalage entre les intentions idéologiques des censeurs et l'accueil des publics peut parfois s'expliquer par les fractures au sein de l'herméneutique franquiste. Les conflits dans les commissions révèlent l'existence de plusieurs projets et tendances cinématographiques qui peuvent conduire à une mauvaise anticipation de l'accueil des publics, notamment entre les groupes phalangistes et ultracatholiques. Ces décalages peuvent aussi s'expliquer par la double fonction des commissions censoriales, chargées à la fois de préserver la pureté de l'idéologie franquiste et à la fois de promouvoir un cinéma prestigieux et innovant, capable de rivaliser avec les cinématographies étrangères. Les aspirations artistiques des autorités peuvent alors s'opposer à la réception populaire du cinéma de fiction. Le cinéma folklorique constitue un exemple emblématique des divergences entre les mondes censorial et spectatoriel. Très attentifs à la façon dont l'espagnolité est traduite à l'écran, les censeurs ont vite tendance à ranger les productions folkloriques dans le genre péjoratif de l'*españolada*, alors que les publics sont nombreux à apprécier et valoriser ce type de production. C'est bien le goût des publics qui permet de maintenir ces œuvres souvent méprisées par le corps censorial. À l'inverse, avec le cinéma de dissidence des années cinquante, les censeurs sont aussi capables de promouvoir une cinématographie qui ne se préoccupe pas des attentes des publics nationaux, car elle est destinée à servir la politique de diplomatie publique du régime. L'existence de ces décalages révèle ainsi les difficultés du corps censorial à faire cohabiter certaines de ses aspirations avec les goûts du grand public. Son discours indique cependant une conscience claire de ses attentes, qu'ils décident ou non de contenter à travers leur système de classification.

Pour saisir pleinement la relation que les publics entretiennent avec le cinéma espagnol, il est nécessaire de replacer leurs pratiques de visionnage au sein de leur vécu cinématographique global. La dernière partie de cette thèse s'est donc employée à reconstituer les différents cadres de leur expérience réceptive dans le contexte particulier d'un régime autoritaire. Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. Comprendre l'expérience réceptive des publics espagnols ne peut donc se faire sans restituer leur environnement filmique (chapitre 7). L'étude du maillage cinématographique à l'échelle d'une province a ainsi démontré que cet environnement varie fortement selon les espaces. Même si au cours de la période 1946-1956 l'accès au loisir cinématographique se démocratise et que la majorité des communes de la province de Cuenca

ont accès à un cinéma, l'offre cinématographique est fortement inégale entre la capitale provinciale et les agglomérations rurales. En outre, si on se réfère à la programmation et à l'ensemble des pratiques publicitaires qui constituent le hors-champ filmique des spectateurs, on constate que les produits étrangers constituent une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics. La programmation des salles, et, par extension, l'environnement visuel des spectateurs est dominés par les films *made in Hollywood*, avant même qu'ils ne pénètrent dans les salles. Le cinéma national occupe la seconde place au sein du hors-champ filmique de la province : sa portée auprès des publics est ainsi plus réduite. À l'inverse, l'omniprésence des produits hollywoodiens conditionne les spectateurs à préférer des produits calqués sur leur modèle, modèle qu'ils opposent au reste de la programmation et en particulier au cinéma national. On observe néanmoins que les films nationaux les plus visibles dans l'environnement provincial sont les films classés d'Intérêt National, puisque le gouvernement participe à leur publicité. Porteurs des valeurs du régime, leur promotion à grande échelle permet d'implanter un peu plus le système de valeur franquiste dans l'environnement visuel quotidien des Espagnols, qu'ils se rendent ou non dans les salles.

Aborder l'expérience réceptive des spectateurs passe également par l'étude des pratiques culturelles et sociales que génère la sortie cinématographique. Le huitième chapitre a démontré que le cinéma constitue plus que jamais une activité rituelle ancrée dans le quotidien des populations provinciales. Les temps dédiés au loisir cinématographique évoluent néanmoins de façon saisonnière, en fonction des rythmes des travaux agricoles qui ponctuent la vie d'une Espagne majoritairement rurale et suivant les événements importants de la vie communautaire qui marquent le calendrier religieux et politique du *Nuevo Estado*. Le cinéma du dimanche relève autant de la sortie culturelle que de l'acte social, en créant avant tout des occasions de rendez-vous. De l'entrée à la sortie de la salle, se développent un ensemble de rites et de pratiques qui constituent autant de cadres de l'expérience réceptive : choisir son cinéma, attendre devant les guichets, prendre place dans la salle, s'émouvoir, crier et s'exclamer durant la projection, échanger avec ses voisins et voisines de rangées, etc. Tous ces actes ordinaires génèrent une gamme variée de sociabilités. Les comportements des spectateurs espagnols, loin de se restreindre à un silence contemplatif, se caractérisent par leur vitalité : le brouhaha, les prises de paroles à voix haute et autres manifestations sonores règnent sans partage dans les salles. Peu à peu, les exploitants cinématographiques et les autorités franquistes élaborent différentes stratégies de structuration sonore afin de domestiquer les publics de cinéma, conduisant à leur progressive mise au silence dans les

années soixante. Cette volonté de discipliner le corps spectatorial – en particulier celui des classes populaires – intègre de façon plus générale le vaste système de moralisation du premier franquisme, qui a pleinement conscience que la pénombre des salles favorise l'émergence de comportements incivils, voire transgressifs, notamment du point de vue des sociabilités amoureuses et sexuelles. Les salles de cinéma offrent en effet l'occasion rare aux publics d'échapper au poids du carcan moral franquiste : flirts, premiers émois passionnels et amours vénales naissent dans le creux de l'obscurité protectrice. Conscients de ces réalités, les autorités religieuses et civiles vont dénoncer la dangerosité des cinémas et multiplier les initiatives pour tenter de contrôler ces espaces qui échappent encore à leur vigilance.

Le dernier chapitre s'est ainsi employé à étudier la mise en pratique du contrôle cinématographique à l'échelle de la province de Cuenca et à mesurer son impact sur l'expérience réceptive des publics. Les inspecteurs des spectacles publics nommés par le régime sont surtout chargés de faire respecter la législation cinématographique auprès des exploitants de salles – ratio de diffusion de films nationaux, conformité des bobines aux normes de censure, autorisation de la programmation, etc. Dans la mesure du possible, ils sont également chargés d'influer de façon éducative sur certaines pratiques spectatoriennes, notamment la fréquentation des mineurs. Les autorités religieuses développent quant à elle un ensemble de disposition et d'actions destinées à moraliser le médium cinématographique, jugé encore dangereux malgré la censure déjà pratiquée par le régime. Depuis les chaires sacerdotales, lors des messes dominicales et à travers des publications spécialisées, l'Église espagnole tente de toucher directement les spectateurs en les dissuadant d'aller voir des films qu'elle estime peu recommandables. Néanmoins, les archives provinciales et les témoignages d'anciens spectateurs invitent à relativiser la portée de cette répression culturelle sur le corps social. Le statut honorifique des inspecteurs leur confère une autorité limitée, régulièrement remise en cause par les autorités locales avec qui ils peuvent entrer en concurrence et par les publics eux-mêmes. En outre, l'attitude parfois exemplaire de certains inspecteurs peut avoir tendance à enraciner un peu plus des pratiques cinématographiques contre laquelle le régime entend pourtant lutter, comme la fréquentation des mineurs à des séances leur étant interdites. De même, l'influence des associations religieuses sur les pratiques spectatoriennes ne doit pas être surestimée. Le Vatican reconnaît la faible portée de son travail de reclassification morale de la production filmique. Les campagnes de condamnation menées par les catholiques peuvent également se révéler contre-productives en aiguissant la curiosité des spectateurs plutôt qu'en les dissuadant de se rendre dans les salles. Il faut cependant noter une intériorisation des normes sociales catholiques par une partie des spectateurs qui peuvent

s'employer à dénoncer des comportements immoraux qui se seraient épanouis à la faveur de l'obscurité des salles. Même en l'absence d'autorités officielles dans les cinémas, il peut donc exister un phénomène d'autorégulation sociale, caractéristique de la société de *posguerra* et du premier franquisme. Malgré les capacités de résilience du corps social, aller au cinéma sous le premier franquisme demeure une expérience marquée par un indéniable dirigisme culturel et social. De nombreux spectateurs ont conscience des signes tangibles de ce contrôle, ce qui peut parfois entacher leur plaisir cinématographique, notamment lorsqu'ils constatent la présence trop évidente de la censure ou bien qu'une autorité officielle siège à leurs côtés, dans la salle, les empêchant de s'exprimer de façon spontanée.

Ce travail de thèse a ainsi tenté de mesurer l'impact du système de surveillance des publics sur la politique censoriale du régime. On observe d'indéniables connexions entre les intentions censoriales et les grandes tendances réceptives qui se dégagent de l'analyse des rapports provinciaux. Cela tend à indiquer qu'une partie des censeurs a bien lu et intégré les informations émanant de ces sources. Les censeurs sont nombreux à évoquer les préférences cinématographiques des publics – les vedettes qu'ils admirent, les genres qu'ils affectionnent – mais également ce qui leur déplaît massivement. Le discours censorial atteste ainsi d'une connaissance certaine des critiques récurrentes formulées à l'encontre des productions espagnoles.

En outre, on constate une certaine adéquation entre la classification des censeurs et les goûts des publics : plus un film est bien classé par les commissions, plus sa moyenne d'adhésion est élevée. Lorsque certaines productions ne correspondent pas aux exigences artistico-techniques des censeurs, ils les sanctionnent d'une mauvaise classification économique. Néanmoins, la variété des conceptions cinématographiques du corps censorial favorise le développement de phénomènes de négociation et de complicité avec les acteurs de la production qui parviennent à imposer leurs produits malgré l'opposition d'une partie des commissions. Ainsi, ce ne serait pas nécessairement l'action des censeurs qui serait responsable de l'impopularité relative du cinéma national. Les raisons seraient plutôt à imputer à l'absence d'une politique cinématographique coordonnée et à l'avarice des producteurs misant sur l'exploitation de films étrangers plutôt que nationaux. L'historiographie espagnole a ainsi déjà mis en évidence le fait que le cinéma national a plutôt été victime de son propre système protectionniste, générant un système pervers d'attribution de licences d'importation qui a profondément retardé son développement artistique et technique. Il semblerait donc que les censeurs aient été capables de prendre en compte une

partie des exigences spectatoriennes, sans toujours pouvoir y parvenir en raison de certains enjeux économiques et des capacités de négociation des producteurs de la période.

De même, l'impact des rapports provinciaux sur la pratique censoriale ne doit pas être surestimé. Dans une certaine mesure, ils ont également permis de conforter le système de représentation des autorités cinématographiques sur les publics. En effet, on constate le partage d'un imaginaire commun entre les acteurs provinciaux et ceux affiliés à la censure des films. Le regard généralement paternaliste – voire condescendant – des délégués sur les publics se fait l'écho de celui que porte déjà sur eux le groupe censorial, qui perçoit les spectateurs comme des individus vulnérables. Cette représentation commune impose encore un peu plus la nécessité d'une pratique stricte de la censure dans le but de protéger les spectateurs. En d'autres termes, ces sources ont donc pu contribuer à renforcer le système de croyances des autorités cinématographiques, en minimisant le degré d'autonomie des publics. L'impact de ces rapports est donc à relativiser, puisqu'ils n'engageraient pas de changement majeur dans la perception que les censeurs ont pu avoir des publics.

D'une façon générale, le foisonnement d'informations caractérisant ces sources et les rares informations mentionnant la façon dont elles ont été utilisées par les acteurs censoriaux empêchent d'appréhender pleinement leur impact sur les pratiques des censeurs. Cela constitue l'une des premières limites de la démarche de recherche de ce travail.

Les limites d'une démarche : angles morts et zones d'ombre

Malgré l'analyse détaillée de ces documents de surveillance, plusieurs interrogations demeurent non résolues. Tout d'abord, la conservation déclinante du nombre de rapports interroge sur la valeur que les autorités centrales ont pu réellement leur prêter. À partir du changement ministériel de 1952, le nombre de rapports conservés par films diminue drastiquement pour s'achever en 1960 sans qu'aucune circulaire ne vienne en expliquer la raison. Comment interpréter ce désintérêt progressif pour ce genre d'enquête d'opinion ? Après avoir étudié l'accueil du cinéma national durant une dizaine d'années, la DGCT a pu estimer être parvenue à donner une nouvelle orientation à sa politique cinématographique qui aurait su satisfaire les publics et donc cesser de les surveiller. Valeria Camporesi¹¹⁸⁰ a ainsi mis en évidence la nouvelle popularité dont jouissait le cinéma national à la fin des années cinquante. À l'inverse, il est tout à fait possible que les autorités aient remis en cause la pertinence même de ces enquêtes à partir des années cinquante. On a déjà évoqué l'ensemble

¹¹⁸⁰ CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994

des biais méthodologiques qu'elles comportaient et la variété des réponses qu'elles engendraient, rendant leurs résultats difficilement exploitables. Les services centraux ont pu se rendre compte du reflet parfois déformant que les rapports donnaient de la réalité et de l'expérience réceptive.

Ces interrogations mettent en évidence les obstacles qui s'opposent aux chercheurs mobilisant des sources de la surveillance. Si le renseignement nourrit en effet l'histoire de la décision politique, il est souvent difficile de percevoir concrètement ses effets sur les pratiques lorsqu'aucune loi ne vient pas explicitement les réguler. En ce qui concerne l'action censoriale franquiste, celle-ci répond à une multitude de logiques qui rendent difficilement perceptible les effets des discours provinciaux sur la pratique individuelle des censeurs. Si ce travail de thèse s'est employé à défricher un territoire encore peu exploré – celui des liens entre la production et la réception cinématographiques en régime autoritaire – il faut d'emblée reconnaître qu'il n'est pas parvenu à donner de réponse définitive sur l'impact véritable de la surveillance des publics auprès de la censure franquiste, et qu'il n'a fait qu'élaborer des hypothèses. Sans doute faut-il penser son influence comme un phénomène diffus qui ne touche pas de façon univoque l'ensemble des réseaux censoriaux.

En outre, des zones d'ombres mériteraient encore d'être éclaircies. Tout d'abord, l'étude des pratiques spectatorielles à l'échelle provinciale a démontré l'existence d'une certaine forme de résistance civile dans les salles. Si de nombreux témoignages concèdent que l'obscurité a permis à certains spectateurs de ne pas se conformer à l'ordre social imposé par le régime, d'autres tendent à démontrer une certaine intériorisation des normes morales. L'étude de l'expérience cinématographique sous le premier franquisme doit ainsi prendre la mesure de la société « auto-vigilante » de la *posguerra* : peut-on véritablement parler d'une intériorisation du contrôle franquiste dans les salles de cinéma ? Dans quelle mesure les spectateurs ont-ils intégré les interdits et les risques qu'ils prendraient à les franchir ? La pratique d'une prostitution clandestine, dénoncée par d'autres spectateurs présents dans la salle révèle la coexistence de comportements contraires dans les salles, autant d'illustrations des relations que les Espagnols entretiennent avec le nouveau régime et ses normes. En outre, la possibilité d'être surveillé dans les salles influe-t-elle sur leur façon de percevoir les œuvres ? Assure-t-elle une certaine docilité des publics de cinéma ? Il manque sans doute ici un volet à cette étude qui permettrait d'approfondir le poids du contrôle cinématographique – et de la surveillance franquiste en générale – sur les individus et leurs pratiques cinématographiques. Le recours à l'histoire orale pourrait constituer un outil intéressant pour

appréhender de façon plus précise le lien que les spectateurs ont entretenu avec les autorités locales et la façon dont elles pouvaient agir sur leur vécu cinématographique.

Ensuite, concernant les pratiques censoriales, il faut rappeler qu'une part de la politique de valorisation cinématographique du régime échappe encore au regard du chercheur, puisque les archives du principal organisme de financement du cinéma national jusqu'en 1952, la Commission de Classification des Films Nationaux (CCPN) demeurent introuvables. Afin d'approfondir l'analyse des relations entre producteurs et récepteurs, il semblerait opportun d'étudier les rapports provinciaux à travers les projections économiques et commerciales de cet organisme. La rationalisation progressive du classement des archives franquistes peut laisser espérer la redécouverte de fonds n'apparaissant pas encore au sein du « chaos documentaire » qui caractérise cette période de l'histoire espagnole.

De même, la levée progressive du secret d'État sur les archives concernant le personnel franquiste permettrait de réaliser une prosopographie plus fine de l'ensemble des acteurs de la répression cinématographique. Si ce travail a voulu incarner l'encadrement répressif de la production filmique et des populations spectatoriennes, il demeure évident que l'accès restreint à de nombreuses archives personnelles constitue un biais de taille qu'il conviendra de réduire. Des membres de la JSOC siégeaient également au sein de la CCPN, ce qui nécessiterait une analyse plus fine des réseaux censoriaux et permettrait d'interroger les influences mutuelles entre les différentes institutions liées au contrôle et à la promotion cinématographique.

Apports et perspectives : les limites du système de contrôle cinématographique franquiste

Ce travail s'inscrit dans la continuité de nombreux travaux qui ont démontré que, malgré l'absence d'un cinéma officiel de propagande, la prise en main du secteur cinématographique par le régime lui permet de préparer les publics à recevoir favorablement le système de valeur franquiste. L'action censoriale et la valorisation de certains types de production par les censeurs mettent clairement en évidence que le divertissement cinématographique sous le premier franquisme n'est pas inoffensif. Sous couvert d'évasion et de légèreté, ces œuvres ne peuvent être exclues du champ idéologique. Même si la majorité d'entre elles renoncent à une visée propagandiste explicite, leur passage par le tamis censorial les rend nécessairement conformes à la table de vérité normative du régime, qui s'impose à l'esprit des spectateurs. Néanmoins, en allant au-delà des seules intentions censoriales pour explorer le champ des réceptions cinématographique, cette thèse a voulu renouveler l'approche de la censure franquiste et questionner le contrôle apparemment absolu du régime

sur les produits culturels. Elle a remis en cause l'approche systémique par lequel ce phénomène est traditionnellement étudié par l'historiographie espagnole. En décentrant le regard des seules instances censoriales pour se poser sur les salles de cinéma et leurs occupants, c'est l'impact global de ce système de contrôle sur l'expérience des spectateurs ordinaires qui est interrogé. Ce travail a fait siennes les interrogations de Robert Darnton qui dans son essai *De la censure* se demandait déjà s'il convenait de limiter l'étude de la censure aux censeurs eux-mêmes. Dans cette démarche, le chercheur ne raconte-t-il pas en effet que la moitié de l'histoire, en ignorant la répression exercée par le reste des autorités sur les agents culturels et les lecteurs ou spectateurs ? Dans le prolongement de ses réflexions, le cinéma sous le régime franquiste a ainsi été pensé comme « un système culturel inscrit dans un ordre social¹¹⁸¹ » : il s'agit d'interroger la mise en application concrète du contrôle cinématographique en province.

Dans cette perspective élargie, on constate que le système répressif vertical franquiste s'érode, dévoilant toute la complexité d'un phénomène multidirectionnel. Loin d'être monolithique et total, il doit en réalité composer avec différents contre-pouvoirs à la fois religieux, économiques et sociaux. L'action des censeurs est tout d'abord régulièrement concurrencée par la censure privée catholique qui n'hésite pas à s'opposer à la classification morale de la production filmique du premier franquisme. Ensuite, l'entreprise de valorisation cinématographique du régime est freinée par le contrepoids du marché. De nombreux exploitants locaux se montrent réticents vis-à-vis des quotas de distribution de films nationaux. Ils sont nombreux à contourner les mesures protectionnistes du régime et à privilégier la diffusion massive des productions hollywoodiennes, au détriment de la production nationale promue par le régime. Enfin, le contrôle cinématographique est remis en cause par ceux-là mêmes qui focalisent l'attention des autorités : les publics de cinéma. Certains font preuve d'une résistance civile en refusant par exemple de respecter les normes imposées par les inspecteurs des spectacles publics (telle que la fréquentation des mineurs) ou profitent de l'obscurité protectrice des salles pour conquérir des espaces de liberté d'ordinaire inaccessibles. En outre, si le régime tente d'encadrer la réception des films à travers son action censoriale, la pluralité des lectures spectatoriennes tend à nuancer son efficacité. Bien que la grille herméneutique franquiste s'étende de façon diffuse sur l'ensemble de la production culturelle et que les censeurs s'évertuent à canaliser l'imaginaire des publics, la

¹¹⁸¹ DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 104

diversité des modes de réception tord le cou en la croyance d'un public docile, d'une cire molle en attente d'empreinte.

La surveillance des publics sur une quinzaine d'années traduit l'intérêt que le régime porte à la réception de la culture de masse nationale. Elle témoigne d'une certaine prise de conscience de l'échec de sa politique cinématographique et marque sa volonté de s'engager dans un processus de négociation avec les goûts des publics. La prise en main du médium cinématographique par les censeurs ne peut en effet fonctionner que si les œuvres qu'ils filtrent rencontrent une certaine popularité. L'étude du système censorial franquiste ne peut donc pas se cantonner à l'exploration des seules caractéristiques coercitives de la censure. Elle doit également s'aventurer dans les interstices que ces processus de négociation ouvrent ainsi qu'aux failles qui s'insinuent dans chaque dispositif de pouvoir autoritaire, aux aménagements du quotidien qu'il engendre, aux résistances silencieuses qui naissent en creux du dirigisme culturel franquiste, aux exils imaginaires par lesquels les publics peuvent s'échapper. À cet égard, la production étrangère qui inonde les écrans espagnols constitue une variable incontournable de l'expérience réceptive des publics, des horizons lointains d'où peuvent poindre de nouvelles représentations du monde offrant une sorte de refuge intérieur aux spectateurs. Les productions hollywoodiennes jouent ainsi un rôle capital dans la construction de l'imaginaire cinématographique des publics espagnols. L'analyse des rapports provinciaux confirme en effet qu'ils évaluent les films espagnols avec les mêmes critères que les films étrangers, ce qui, jusqu'au milieu des années cinquante, porte préjudice à la filmographie nationale. La concurrence commerciale étant rude, le régime doit se conformer aux horizons d'attentes induits par ces productions, quitte à faire des écarts idéologiques et à s'accommoder d'une herméneutique mouvante pour suivre les modèles étrangers. On a ainsi pu constater l'émergence d'un cinéma policier espagnol au début des années cinquante alors que durant la décennie précédente, les censeurs se montraient volontiers critiques à l'encontre de ces productions régulièrement taxées d'immoralité.

Même si la censure et le doublage des films étrangers permettent de les rendre conformes à l'idéologie franquiste, les réalités diverses qu'ils présentent contribuent à un certain morcellement de l'imaginaire des publics qui échappe au contrôle des autorités et peuvent s'éloigner de leurs intentions idéologiques. Afin de comprendre pleinement le pouvoir de pénétration des productions nationales sur l'imaginaire des publics, il est nécessaire de prendre en compte l'influence étrangère. Ce travail n'a fait qu'effleurer cette piste, mais il semble nécessaire d'aborder plus précisément les thématiques traitées par le cinéma étranger – notamment hollywoodien – les genres qui dominent la programmation

provinciale, les vedettes qui brillent sur les écrans espagnols et qui construisent le rapport des publics au septième art. L'ampleur de ce travail pourrait ainsi faire l'objet d'un sujet de recherche complémentaire, qui permettrait d'approfondir l'accueil spécifique du cinéma national par les publics provinciaux.

Dans la pratique, l'appareil de contrôle franquiste se révèle donc moins écrasant et bien moins vertical que ce que l'historiographie espagnole a pu le présenter. L'efficacité parfois limitée du contrôle censorial s'explique aussi en partie parce qu'il n'est pas subordonné à une ligne artistique et idéologique claire. La politique culturelle franquiste repose sur la promulgation d'ordres ministériels épars s'évertuant à guider l'action censoriale, mais ne fait jamais l'objet d'un programme clairement défini. Les débats artistiques et idéologiques qui habitent les commissions de censure reflètent cette indécision politique. Beaucoup de censeurs sont convaincus de participer à un programme autant artistique qu'idéologique, programme qui peut néanmoins largement diverger selon les groupes auxquels ils appartiennent. Dans certains cas, la pratique censoriale répond aussi à des intérêts privés lorsque des membres étroitement liés au milieu de la production et de la distribution cinématographique siègent aux commissions. En l'absence d'une ligne esthétique et artistique établie par les hautes sphères du pouvoir, on assiste ainsi à une autonomisation des pratiques de censure. Elles sont gouvernées par des préoccupations individuelles, corporatistes, économiques, idéologiques et artistiques qui s'affrontent, se corroborent ou se complètent. Le monolithe censorial s'effrite de façon irrémédiable dès qu'on le confronte aux archives et vient nuancer la traditionnelle représentation systémique du processus censorial. Malgré la pression qui pèse sur les censeurs en cas d'erreur ou d'inattention, ils disposent en réalité d'une certaine marge de manœuvre. En l'absence d'un code officiel de censure, les limites de leur permissivité sont loin d'être gravées dans le marbre. Cela révèle toute la complexité d'un système de contrôle engageant des rapports de force. La prise en compte de l'*agency* des acteurs censoriaux permet de rompre avec une longue tradition historiographique réduisant le phénomène censorial à un simple affrontement entre création et oppression. En réalité, les censeurs franquistes, loin d'être cantonnés à la seule fonction de préservation idéologique et morale, font preuve de véritables considérations qualitatives qui influent sur leur pratique. Bien qu'affiliés au régime, ils construisent leurs propres cultures cinématographiques, soucieux de la qualité nationale autant par chauvinisme que par intérêt cinéophile.

Cette autonomisation progressive du jugement censorial ouvre la voie à une timide libéralisation qui conduit, dès le premier franquisme, à certains décalages entre les intentions des censeurs et la réception de certains films par les publics et d'autres autorités du régime,

telles que la hiérarchie catholique. C'est de cette façon que doit être compris l'éclatement de différents scandales cinématographiques sous le premier franquisme, tels que la sortie bruyante de *Gilda* de Charles Vidor (1946) par exemple, ou encore la très controversée qualification d'Intérêt National attribuée au film *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, conduisant à la démission du président de la JSOC en 1951. Les divisions au sein des commissions se font le miroir des conflits internes déchirant le régime et témoignent des luttes de pouvoir qui se jouent dans les coulisses gouvernementales. À la fin des années cinquante, le changement radical des structures économiques suite au Plan de Stabilisation de 1959 provoque d'inévitables modifications de l'organisation sociale. L'ouverture progressive du régime sur l'extérieur renforce les tensions entre les partisans de « l'ouverture » et les « immobilistes » siégeant dans les commissions de censure¹¹⁸², révélant de façon ostensible les failles qui traversent la structure du système de contrôle franquiste. C'est à la faveur de l'un de ces interstices qu'éclate l'un des plus importants scandales cinématographiques des années soixante : le scandale *Viridiana*. Brûlot anticlérical, le film de Luis Buñuel est présenté au Festival de Cannes en 1961 pour représenter officiellement l'Espagne franquiste. Scandalisé, le Vatican condamne violemment le film. Après avoir limogé le directeur général de la cinématographie, le régime décide alors d'interdire le tournage du film de façon rétroactive. Il s'agit d'une tentative désespérée d'empêcher la circulation d'un film qui n'aurait finalement jamais été tourné et d'un effort vain d'effacer des mémoires l'œuvre blasphématoire de Buñuel. Même si le film a bénéficié d'une rare occasion de contourner l'attention de la censure¹¹⁸³, il constitue un exemple flagrant du comportement contradictoire des autorités franquistes, qui, en vertu de leur stratégie d'ouverture, tolèrent plus de subversion qu'elles ne sont capables d'assumer. Le cas *Viridiana* ne peut cependant pas être perçu comme un simple coup de tonnerre dans un ciel sans nuages. Il doit être avant tout être compris comme le signe extrême de cette autonomisation de l'avis des censeurs, des conflits et des tensions dans les commissions que ce phénomène génère. Il illustre ainsi de façon

¹¹⁸² MUÑOZ CÁLIZ BERTA, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. I, « Introducción », p. LXIII

¹¹⁸³ Le régime particulièrement désireux de présenter au festival de Cannes un film d'un réalisateur espagnol aussi reconnu que L. Buñuel, lui a réservé un traitement particulier. Afin de respecter les délais de présentation, *Viridiana* est présenté à la JCCP alors qu'il n'est pas totalement achevé. En effet, le mixage du son n'est pas encore réalisé lorsqu'il est examiné. La célèbre « Cène des mendiants » - une orgie bacchanale se déroulant sur le fond musical du *Messie* d'Haendel - ne porte pas ainsi toute sa charge subversive lorsqu'ils le voient. Il n'en demeure pas moins que le film évoque des thématiques particulièrement sensibles, mixage de son achevé ou pas : viol, inceste, fétichisme, critique acerbe de l'institution religieuse ou encore de la charité chrétienne. L'ensemble de ces éléments étaient déjà présents dans le scénario original que les censeurs franquistes ont pu examiner. On ne peut expliquer l'autorisation de cette œuvre par le seul fait que les censeurs n'aient vu le film encore qu'inachevé.

emblématique les limites du système de contrôle cinématographique franquiste, en germe depuis les années quarante.

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE



SOURCES



I – Les rapports de surveillance des publics provinciaux et les dossiers de censure

C'est aux Archives Générales de l'Administration (AGA) situées à Alcalá de Henares que se trouve l'ensemble de la documentation de l'administration franquiste. Les rapports de surveillance des publics de cinéma se situent dans les dossiers de censure des films espagnols, et plus particulièrement dans le dossier de tournage des films, autrement dit la série AGA, *Cultura*, (3)121.002 36/04. Le tableau suivant récapitulent l'ensemble des dossiers de censure des films des corpus A et B qui composent cette étude.

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
AFAN-EVU/EL BOSQUE MALDITO	NECHES	José	6	36/04675
AGUSTINA DE ARAGON	ORDUÑA (de)	Juan	13	36/04717
ALCALDE DE ZALAMEA (EL)	GUTIERREZ MASSEO	José	3	36/04708
ALHUCEMAS	LOPEZ RUBIO	José	14	36/04693
AMAYA	MARQUINA	Luis	7	36/04719
APARTADO DE CORREOS 1001	SALVADOR	Julio	12	36/04718
AQUEL VIEJO MOLINO	F. IQUINO	Ignacio	14	36/04679
ASI ES MADRID	MARQUINA	Luis	2	36/04735
AVENTURAS DEL CAPITAN GUIDO	GODAY PRATS	Jacinto	1	36/03307
BAJO EL CIELO DE ESPAÑA	CONTRERAS TORRES	Miguel	1	36/04735
BALARRASA	NIEVES CONDE	José Antonio	12	36/04735
BESO DE JUDAS (EL)	GIL	Rafael	4	36/04738
BORRASCA DE CELOS	F. IQUINO	Ignacio	10	36/04684
BOTON DE ANCLA	TORRADO	Ramón	17	36/04684
CALLE MAYOR	BARDEM	Juan Antonio	3	36/04763
CAPITAN DE LOYOLA (EL)	DIAZ MORALES	José	13	36/04703
CHE QUE LOCO	TORRADO	Ramón	1	36/04732
CON LA VIDA HICIERON FUEGO	MARISCAL	Ana	1	36/04769
CONFIDENCIA	MIHURA	Jerónimo	10	36/03300
CONGRESO EN SEVILLA	ROMAN	Antonio	2	36/04750
CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES (EL)	NEVILLE	Edgar	11	36/04680
CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)	LOPEZ RUBIO	José	10	36/04682
CUBANA EN ESPAÑA (UNA)	BAYON HERRERA	Luis	6	36/04722
CULPABLE !	IQUINO	Ignacio F.	4	36/04674
CURRITO DE LA CRUZ	LUCIA	Luis	12	36/04699
DAMA DEL ARMIÑO (LA)	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	11	36/04845

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
DE MUJER A MUJER	LUCIA	Luis	9	36/04714
DON JUAN DE SERRALLONGA	GASCON	Ricardo	10	36/04696
DON QUIJOTE DE LA MANCHA	GIL	Rafael	17	36/04693
DOÑA MARIA LA BRAVA	MARQUINA	Luis	11	36/04694
DOS CUENTOS PARA DOS	LUCIA	Luis	10	36/04692
DRAMA NUEVO	ORDUÑA (de)	Juan	11	36/04677
DUQUESA DE BENAMEJI (LA)	LUCIA	Luis	12	36/04709
EL SANTUARIO NO SE RINDE	RUIZ CASTILLO	Arturo	3	36/04705
EMBAJADORES EN EL INFIERNO	FORQUE	José Maria	1	36/04765
ESTABA ESCRITO	ULLOA	Alejandro	4	36/03244
FE (LA)	GIL	Rafael	15	36/04861
FIESTA SIGUE (LA)	GOMEZ	Enrique	10	36/04699
FUENTEOVEJUNA	ROMAN	Antonio	19	36/04688
GLORIA MAIRENA	LUCIA	Luis	6	36/04732
GUERRA DE DIOS (LA)	GIL	Rafael	5	36/04732
HAY UN CAMINO A LA DERECHA	ROVIRA BELETA	Francisco	1	36/04729
HEROES DEL 95	ALFONSO	Raúl	16	36/04685
HIJA DEL MAR (LA)	MOMPLET	Antonio	2	36/04731
HOMBRE VA POR EL CAMINO (UN) LADRON DE GUANTE BLANCO (UN)	MUR OTI GASCON	Manuel Ricardo	12 6	36/04713 36/04676
LLEGARON SIETE MUCHACHAS	VILADOMAT	Domingo	1	36/04751
LOCURA DE AMOR	ORDUÑA (de)	Juan	15	36/04673
LOLA SE VA A LOS PUERTOS (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	19	36/04683
LUPA (LA)	LUCIA	Luis	1	36/04755
MANOLO GUARDIA URBANO	SALVIA	Rafael J.	1	36/04767
MAR ABIERTO	TORRADO	Ramón	19	36/04679
MARCELINO/ PAN Y VINO	VAJDA	Ladislao	2	36/04751
MARE NOSTRUM	GIL	Rafael	10	36/04702
MARIA DE LOS REYES	GUZMAN MERINO	Antonio	10	36/04696
MARIA FERNANDA/ LA JEREZANA	HERREROS	Enrique	12	36/04687
MARIONA REBULL	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	17	36/04686
ME QUIERO CASAR CONTIGO	MIHURA	Jeronimo	7	36/04722
MIES ES MUCHA (LA)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	15	36/04705
MILAGRO DEL SACRISTAN (EL)	ELORRIETA	José Maria	2	36/04732
MISION BLANCA	ORDUÑA (de)	Juan	6	36/04677
MUJER CUALQUIERA (UNA)	GIL	Rafael	11	36/04708
NAO CAPITANA (LA)	REY	Florian	14	36/04708
NOVIO A LA VISTA	GARCIA BERLANGA	Luis	4	36/04738
OLE/ TORERO	PEROJO	Benito	12	36/04706
PERSEGUIDOS	GAMBOA	José Luis	1	36/04722
PLEITO DE SANGRE	GASCON	Ricardo	1	36/04762
POTOTO/ BOLICHE Y COMPAÑIA	BARREIRO	Ramon	3	36/04701
PRINCESA DE LOS URSINOS (LA)	LUCIA	Luis	16	36/04687
REINA SANTA	GIL	Rafael	27	36/04682
SABELA DE CAMBADOS	TORRADO	Ramón	10	36/04703
SEGUNO LOPEZ/ AVENTURERO URBANO	MARISCAL	Ana	1	36/04434
SENDA IGNORADA	NIEVES CONDE	José Antonio	10	36/04680
SERENATA ESPAÑOLA	ORDUÑA (de)	Juan	16	36/04687
SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO	TOURJANSKY	Wiatcheslaw	3	36/04698
SISTEMA PELEGRIN (EL)	IQUINO	Ignacio F.	8	36/04698
SUCEDIO EN SEVILLA	GUTIERREZ MAESSO	José	2	36/04746
SUSPENSO EN COMUNISMO	MANZANOS	Eduardo	1	36/04749

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
TAMBOR DEL BRUCH (EL)	F. IQUINO	Ignacio	12	36/04554
TESTAMENTO DEL VIERREY (EL)	VAJDA	Ladislao	6	36/04670
TIERRA SEDIENTA	NIEVES CONDE	José Antonio	3	36/04671
VERTIGO	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	3	36/04714
VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	1	36/04661

II – Faire la sociologie du personnel franquiste

2.1 – Les censeurs

2.1.1 – Les archives étatiques

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (03) 035.000, Ministerio de Información y Turismo. Personal (1928-1977)

- (03) 035.000 caja 69630 TOP. 23/37.404
- (03) 035.000 caja 21/5369
- (03) 035.000 caja 66506 TOP. 72/31.509-31.511
- (03) 035.000 caja 66508 TOP. 72/31.509-31.511
- (03) 035.000 caja 66516 TOP. 72/31.509-31.511
- (03) 035.000 caja 21/05366
- (03) 035.000 caja 21/05367
- (03) 035.000 caja 21/05368
- (03) 035.000 caja 21/05369
- (03) 035.000 caja 21/066508
- (03) 035.000 caja 21/066513
- (03) 035.000 caja 21/066515
- (03) 035.000 caja 21/066516
- (03) 035.000 caja 13690 TOP. 22/55.308-55.308
- (03) 035.000 caja 66505 TOP. 72/31.509-31.511

* (03) 49.1 21/1990, DGCT: Correspondencia y acta de censura de películas (1950), « Nominas vocales Junta Superior », 1950

* (09)009.001.002, Registro Oficial de Periodista

- (09)009.001.002 52/13844
- (09)009.001.002 52/13845
- (09)009.001.002 52/13861
- (09)009.001.002 52/13888
- (09)009.001.002 52/13913
- (09)009.001.002 52/13930
- (09)009.001.002 52/133845
- (09)009.001.002 52/133846
- (09)009.001.002 52/133853

Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura, Madrid

* Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de la cinematografía y Teatro, *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral*, non publié, 1964 (?)

2.1.2 - Ecrits personnels publiés par les censeurs

ALCOCER BADENAS Santos, *La Quinta Columna* (1937), *Y Madrid dejó de reír. Andanzas de un periodista por la zona roja* (1974) et *Fusilado en las tapias del cementerio* (1975).

BEGOÑA (de) Mauricio, *Elementos de Filmología: teoría del cine*, Publicaciones de la Dirección General de cinematografía y Teatro, Madrid, 1953

BEGOÑA (de) Mauricio, *Arte, ciudad, Iglesia. Lo artístico, lo social, lo religioso*, 1951

CASANOVA CARRERA Manuel, *Se prorroga el estado de alarma*, 1941

FRAGUAS SAAVEDRA Antonio, « De la capacidad persuasiva del cine », dans *Primer Plano*, n° 137, 1943, p. 3.

GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978.

GARCÍA ESCUDERO José María, *La vida cultural. Crónica independiente de doce años (1951-1962)*, Madrid, Fondo de Cultura Hispánica, 1963.

GARCÍA ESCUDERO Pio, « Las conferencias de CIRCE », dans *Primer Plano*, n° 67, 1942, p. 12.

GONZÁLEZ RUIZ Nicolás, « Flor al cine italiano », dans *Primer Plano*, n° 99, 1942, p. 9.

MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954.

ORTIZ MUÑOS Francisco, *Criterio y normas morales de Censura Cinematográfica: Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1946.

2.2 - Les délégués provinciaux

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (05)020.000, *Depuración, Ministerio de Educación Nacional*

- (05)020.000 – 32/13960
- (05)020.000 – 32/14472
- (05)020.000 – 32/15204
- (05)020.000 – 32/15319
- (05)020.000 – 32/15517
- (05)020.000 – 32/15531
- (05)020.000 – 32/15533
- (05)020.000 – 32/15717
- (05)020.000 – 32/15802
- (05)020.000 – 32/16031

* (03) 049, *Inventario de nóminas del ministerio de Información y Turismo, 1934-1977*

- (03)049.002 TOP. 22/42.108, *Delegaciones provinciales, Nominas delegaciones provinciales* (1952),
- (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, *Nominas Delegaciones Provinciales* (1957)
- (03)049.003 TOP 22/57.601 à 57.603, *Delegaciones provinciales, Nominas delegaciones provinciales* (1957)
- (03)049.024 caja 82765 TOP. 72/78, *Delegaciones provinciales y otros, Nominas atrasos delegaciones provinciales* (1956)

* (09) 009.001.002 , *Registro Oficial de Periodista*

- (09) 009.001.002 52/13854
- (09) 009.001.002 52/13866
- (09) 009.001.002 52/13927
- (09) 009.001.002 52/13968
- (09) 009.001.002 52/13979

* (09)017.005.015 51/19621, *Personal de la Falange (1939-1940)*

Boletín Oficial de Estado

* Les délégués provinciaux ont fait l'objet d'une recherche nominative au sein de la base de données des *B.O.E.* afin de pouvoir retracer l'évolution de leur carrière au sein de l'administration franquiste. Les références à ces sources sont indiquées précisément au sein de chacune des fiches biographiques du personnel provincial. Deux publications méritent néanmoins d'être mentionnées car elles font l'état des lieux général du personnel provincial suite à une restructuration des services :

- *BOE*, n°180, le 28 juin 1952, p. 2930-2932
- *BOE*, n°211, le 3 septembre 1958, p. 7773-7779

Presse de la période franquiste

* L'ensemble du personnel provincial a fait l'objet d'une recherche nominative au sein de la *Hemeroteca* en ligne d'un des plus importants journaux de la période, *A.B.C.* Les articles de presse concernés sont mentionnés en détail au sein des fiches biographiques de chacun des délégués provinciaux.

* Annonce du concours de délégué provincial dans la presse nationale

- *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°182, 1943, p. 2054-2055
- *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°188, 17/07/1943, p. 2141-2142

Archives historiques provinciales

* Un sondage auprès de chaque centre d'archive provincial du territoire a été mené afin de solliciter des informations individuelles à propos de chaque délégué provincial d'Education Populaire, et de chaque inspecteur. Lorsqu'un inventaire était consultable à distance, quelques rares centres ont accepté de numériser une partie de la documentation :

- AHP Albacete : Delegación de Información y Turismo, Sign. 20894 , Sign. 13153 ; Sign. 13295

- AHP d'Almería : Delegación de Turismo > Expedientes personales > MARTÍNEZ DE LOS REYES, Rafael. Sign. 5377-9.

- AHP de Castellón : ES.120402.AHPC/1.3.9.1/Información y Turismo, caja 293.

- AHP de Guadalajara : AHP de Guadalajara, GC-1634, lettre du gouverneur civil de Guadalajara au chef national de Défense passive le 8 octobre 1942 ; Dossier d'épuration des fonctionnaires du 7 septembre 1939 (AHP de Guadalajara, D-437)

2.3 – Les inspecteurs des spectacles publics

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (3) 49.1 21/1752, DGCT : *Correspondencia y critica de películas (1949)*

* (3) 49.1 21/1990, DGCT : *Correspondencia y acta de censura de películas (1950)*

* (3) 49.1 21/2388, DGCT, Sec. Asuntos Generales, *Correspondencia (1949-51)*

* (3) 49.1 21/1991, DGCT, Sec. Asuntos Generales, *Correspondencia (1950)*

* (3) 49.1 21/5268, DGCT, *Parte exhibición películas y correspondencia (1956)*

* (3) 49.1 21/5269, DGCT, *Parte exhibición películas y correspondencia (1954-56)*

* (03) 049.02, DGCT, *Delegaciones provinciales MIT*

- (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302

- (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302

- (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302

- (3)49.2 CAJA 13160 TOP. 22/54.106-54.302

- (3)49.2 CAJA 13161 TOP. 22/54.106-54.302

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura, C-41, Correspondencia DGCT, 1950-1951*

* *Delegación provincial de Cultura, C-47, Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos, 1946-1951*

* *Delegación provincial de Cultura, C-48, Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1954)*

* *Delegación provincial de Cultura, C-629, Expedientes personales. Excombatientes, 1939-1942*

III – La vie cinématographique à Cuenca

3.1 – La mise en place du contrôle cinématographique en province

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura, C-126, Circulares derogadas, 1943-1944*

* *Delegación provincial de Cultura, C-113, Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1952*

* *Delegación provincial de Cultura, C-167, Correspondencia sobre censure. Partes Provinciales mensuales à la Dirección General de Propaganda, 1943-1951*

* *Delegación provincial de Cultura, C-237, Expedientes instruidos contra los cinematógrafos*

* *Delegación provincial de Cultura, C-238, Expedientes instruidos contra los cinematógrafos*

3.2 – Programmation et diffusion cinématographique

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura, C-299, Libros de proyecciones de la capital y de la provincia*

- C-299/001, *Libro de proyecciones de la capital (1945-1948)*

- C-299/002, C-299/003, *Libro de proyecciones de la provincia (1950-1954)*

- C-299/004, *Libro de proyecciones de la capital (1954-1959)*

- C-299/005, *Libro de proyecciones de la capital (1959-1964)*

* Pour l'ensemble du matériel publicitaire des films projetés à Cuenca entre 1946 et 1956, se référer à l'ouvrage de ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013 qui proposent un large choix de reproduction d'affiches et de programmes de poche.

IV – Les films espagnols sous le premier franquisme

4.1 – Annuaires cinématographiques

CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español: 1955-56*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, 1957.

VALERO DE BERNABÉ Antonio, *España cinematográfica: recopilación de cuanto concierne al arte, industria y comercio del cinema español [anuario 1943]*, Cinégrafos, Madrid, 1943.

VALLE FERNÁNDEZ (DEL) Ramón, *Anuario español de cinematografía (1955-1962)*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962.

4.2 – Les sources audiovisuelles

La majorité des films étudiés au sein des corpus sont visibles depuis les écrans de la *Filmoteca Española* de Madrid ou bien disponible en reproduction VHS ou DVD au sein des

différentes bibliothèques madrilènes. Il a néanmoins été impossible de trouver les copies d'une dizaine d'entre eux¹¹⁸⁴.

4.2.1 – Biblioteca municipal de Alcalá de Henares

GARCÍA BERLANGA Luis, *Novio a la vista* : DVD-V 4460

GIL Rafael, *Don Quijote de la Mancha* : DVD-V 2851

TORRADO Ramón, *Botón de Ancla* : DVD-V3101

4.2.2 – Biblioteca Nacional de España

BARDEM Juan Antonio, *Calle Mayor* : DVD/96969

FERNÁNDEZ ARDAVIN Eusebio, *La dama del Armiño* : DVD/11961

GIL Rafael, *Una mujer cualquiera* : DVD/12655

GUTIÉRREZ MAESSO José, *Sucedió en Sevilla* : DVD/78487

IQUINO F. Ignacio, *El sistema Pelegrin* : DVD/67863

IQUINO F. Ignacio, *El tambor del Bruch* : DVD/4161/45

LÓPEZ RUBIO José, *El crimen de Pepe Conde* : DVD/3800

LUCIA Luis, *Esa voz es una mina* : DVD/790033

LUCIA Luis, *Gloria Mairena* : DVD/68078

MANZANOS Eduardo, *Suspense en comunismo* : DVD/7219

MUR OTI Manuel, *Un hombre vapor el camino* : DVD/44522

NIEVES CONDE José Antonio, *Balarrasa* : DVD/87823

ORDUÑA (de) Juan, *Agustina de Aragón* : DVD/79031

ORDUÑA (de) Juan, *La Lola se va a los puertos* : DVD/78630

ORDUÑA (de) Juan, *La vida empieza a medianoche* : DVD/32183

ROMÁN Antonio, *Congreso de Sevilla* : DVD/32208

RUIZ CASTILLO Arturo, *El santuario no se rinde* : DVD/44526

SÁENZ DE HEREDIA José Luis, *La mies es mucha* : DVD/87813

SÁENZ DE HEREDIA José Luis, *Las aguas bajan negras* : DVD/21093

SALVIA Rafael J., *Manolo, guardia urbano* : DVD/23033

VAJDA Ladislao, *Marcelino, pan y vino* : DVD/11537

VILADOMAT Domingo, *Llegaron siete muchachas* : DVD/34274

4.2.3 – Biblioteca regional de Joaquín Leguina

ALFONSO Raúl, *Héroes del 95* : VID-02022

BAYÓN HERRERA Luis, *Una Cubana en España* : 98/21193

CONTRERAS TORRES Miguel, *Bajo el cielo de España* : VID-01776

DÍAZ MORALES José, *El capital de Loyola* : DVD-02964

GIL Rafael, *El beso de Judas* : DVD-02715

GIL Rafael, *La Fe* : VID-01137/A

GIL Rafael, *Mare Nostrum* : VID-01468

¹¹⁸⁴ *El Alcalde de Zalamea* de José Gutierrez Maseo, *Aquel viejo molino* de Ignacio F. Iquino, *Aventuras del capitán Guido* de Jacinto Goday Prats, *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino, *¡Culpable!* De Ignacio F. Iquino, *Estaba escrito* de Alejandro Ulloa, *Maria de los Reyes* d'Antonio Guzman Merino.

GIL Rafael, *Reina Santa* : VID-00994
LUCIA Luis, *Currito de la cruz* : DVD-04234
LUCIA Luis, *La Duquesa de Benameji* : VID-02020
LUCIA Luis, *La Princesa de los Ursinos* : VID-01726
LUCIA Luis, *Serenata española* : VID-00605
MARQUINA Luis, *Así es Madrid* : DVD-01615
NEVILLE Edgar, *El crimen de la calle de Bordadores* : DVD-03864
ORDUÑA (de) Juan, *Locura de amor* : DVD-02458
REY Florián, *La Nao capitana* : VID-1133
ROVIRA BELETA Francisco, *Hay un camino la derecha* : DVD-02709
SALVADOR Julio, *Apartados de correos 1001* : VID-00608
TORRADO Ramón, *Mar abierto* : VID-01696

4.2.4 – Filmoteca Española

LÓPEZ RUBIO José, *Alhucemas*, DVD - 3745
BARREIRO Ramón, *Pototo, Boliche y compañía*, DVD- 16086
ELORRIETA José María, *El milagro del Sacristán*, DVD-3510
FERNÁNDEZ Adarvin Eusebio, *Vértigo*, A-1545
FORQUÉ José María, *Embajadores en el infierno*, DVD-2992
GAMBOA José Luis, *Perseguidos*, A-5772
GASCÓN Ricardo, *Don Juan de Serrallonga*, A- 2292
GASCÓN Ricardo, *Un ladrón de guante blanco*, A-1083
GASCÓN Ricardo, *Pleito de Sangre*, A-3603
Gil Rafael, *La Guerra de Dios*, A-7251
GÓMEZ Enrique, *La fiesta sigue*, DVD - 12381
HERREROS Enrique, *María Fernanda, la Jerezana*, DVD-3461
LUCIA Luis, *De mujer a mujer*, A-4746
LUCIA Luis, *Dos cuentos para dos*, A-8671
LUCIA Luis, *La Lupa*, A-3274
MARISCAL Ana, *Segundo López, aventurero urbano*, A- 3232
MARQUINA Luis, *Amaya*, A- 4132
MARQUINA Luis, *Doña María la Brava*, A-1062
MOMPLET Antonio, *La hija del mar*, A-3243
ORDUÑA (de) Juan, *Drama Nuevo*, A-1081
ORDUÑA (de) Juan, *Misión blanca*, A-898
PEROJO Benito, *¡Ole, torero!*, A - 5075
ROMAN Antonio, *Fuenteovejuna*, DVD - 3657
SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Mariona Rebul*, A-14791
TORRADO Ramón, *¡Che, que loco!*, A-2426
TORRADO Ramón, *Sabela de Cambados*, DVD-1161
TOURJANSKY Wiatcheslaw, *Si te hubiese casado conmigo*, A-2309

4.3 – Les études de cas plus ciblées

La Fe de Rafael Gil (1947)

* Filmoteca Española, Madrid

- G-1216, La fe, Guión técnico, adaptación y dirección Rafael Gil, Versión de Diciembre de 1946.
- G-1217, La fe, Guión Técnico, Rafael Gil, Versión de Diciembre de 1946.
- 230, AÑO, 44, 12, Expediente sobre La fe
- C5-F5-B1.1, Programa de mano de La fe, Barcelona : I. G. Viladot, [1947 ?] ; 1: Color, Offset ; 13,5 x 8,7 cm

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36,04681, « La Fe »
- (3)121.002 36,03299, « La Fe. Número de Expediente: 07422 »
- (3)121.002 36,03303, «La Fe. Número de Expediente: 07526 »

María Fernanda, la Jerezana d'Enrique Herreros (1947)

* Filmoteca Española, Madrid

- G-3521, María Fernanda, "La Jerezana", guión técnico cinematográfico de Enrique Herreros y Luis Muñoz Alcolea; diálogos de Santiago Aguilar, Madrid, 1946

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36,04687, « María Fernanda, "la jerezana" »
- (3)121.002 36,03273, « María Fernanda la Jerezana. Número de Expediente: 06683 »
- (3)121.002 36,03338, « María Fernanda la Jerezana. Número de Expediente: 08544 »

Reina Santa de Rafael Gil (1947)

* Filmoteca Española, Madrid

- G-1349, Reina santa [Guión], 110 p., non daté
- G-1350, Reina santa [Guión], Rafael Gil, 208 p., version de 1946.
- G-1351, Reina santa [Guión], 54 p., 16 février 1946
- 55/22.1 ; 55/22.2, Affiche de Reina santa [Material Gráfico], Jano, 100 x 70 cm, non datée
- C9-F26-C1, Programme de poche de Reina santa [Material Gráfico], 14 x 10,2 cm.
- C9-F26-D1.1, Programme de poche de Reina santa [Material Gráfico], 12,9 x 8,3 cm.

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36/04682, "Reina Santa"
- (3)121.002 36/003284, « Reina Santa. Número de Expediente: 06955 »
- (3)121.002 36/003285, « Reina Santa. Número de Expediente: 07002 »

La Duquesa de Benamejí, Luis Lucia (1949)

* Filmoteca Española, Madrid

- G-1654, La duquesa de Benamejí, guión técnico, Luis Lucia. 181 p., versión de janvier 1949.

- G-1656, La duquesa de Benameji, guión técnico, Luis Lucía, 202 p., version de janvier de 1949
- C4-F18-A1, Programme de poche La duquesa de Benamejí [Material Gráfico], 13,5 x 9 cm, 1949

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36/04709, « La Duquesa de Benamejí »
- (3)121.002 36/03366, « La Duquesa de Benamejí. Número de Expediente: 09338 »
- (3)121.002 36/03368, « La Duquesa de Benamejí. Número de Expediente: 09394 »

Una mujer cualquiera de Rafael Gil (1949)

* Filmoteca Española, Madrid

- G-2445 , Una cualquiera, guión técnico Rafael Gil, 215 p.
- AÑO/32/06, Una mujer cualquiera [Material de Tesis], 16 p.
- C7-F19-A1.1, Programme de poche Una mujer cualquiera [Material Gráfico]. Barcelona : Hijo de B. Bañó, 15,9 x 11,4 cm, [1949?]

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36/04708, « Una mujer cualquiera »
- (3)121.002 36/03357, « Una mujer cualquiera. Número de Expediente: 09064 »
- (3)121.002 36/03360, « Una mujer cualquiera; Número de Expediente: 09158 »

Agustina de Aragón, Juan de Orduña (1950)

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36/04717, « Agustina de Aragón »
- (3)121.002 36/03389, « Agustina de Aragón. Número de Expediente: 09973 »
- (3)121.002 36/03391, « Agustina de Aragón. Número de Expediente: 10031 »

Calle mayor, Juan Antonio Bardem (1956)

* Filmoteca Española, Madrid

- JAB/01/02, Informe comercial del guión cinematográfico titulado "Calle Mayor" / Suevia Films. Madrid, 1955
- C2-F27-A1.1, Programme de poche Calle Mayor [Material Gráfico], 13 x 8,2 cm. 1956
- 161/BAR/15, Affiche de Calle Mayor [Material gráfico], Jano, Madrid : Martín, 100 x 68 cm, 1956

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

- (3)121.002 36/04763, « Calle Mayor »
- (3)121.002 36/03562, « Calle Mayor. Número de Expediente: 14633 »
- (3)121.002 36/03578, « Calle Mayor. Número de Expediente: 15209 »

V - Législation et organisation cinématographique sous le premier franquisme

* Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

* (03)035.000 caja 69630 TOP. 23,37.404, Ministerio de Información, Gabinete Técnico, Carpeta 53,64, Proyecto de disposiciones, Decreto de reorganización de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas (1962)

* (6)22.014 caja 209 TOP. 35/18.501-20.305, Actividades del Sindicato de Espectáculos (1946-1953)

*** Fundación Francisco Franco, Madrid**

- 121 (Rollo 1), Informe sobre la situación de la Industria cinematográfica, 1945

- 3391 (Rollo:46). Acta de la reunión presidida por Franco en que se trató de la grave situación de la cinematografía españolas, 25 enero 1946

- 11163 (Rollo:106), Informe sobre la cinematografía : Soluciones para remediar la mala situación por la que pasa el cine español, 1952 (?)

- 17000 (Rollo:138), MIT : Informe sobre la situación de la cinematografía, 1956 (?)

*** Boletín Oficial de Estado**

- “Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio los concede”, *B.O.E.*, nº144, le 24 mai 1943

- “Dictando normas para protección de películas españolas”, *B.O.E.*, le 23 juin 1944- “Orden de 13 de octubre 1944 sobre proyección de películas nacionales en todas las salas de cinematógrafo, y prohibición de programas dobles”, *B.O.E.*, nº289, novembre 1944

- “Orden de 3 de abril de 1945 por la que se determina el Organismo que los efectos de la Ley de 19 de julio de 1944, ha de extender los certificados de clasificación de las películas extranjeras que se importen en España”, *B.O.E.*, nº96, le 6 avril 1945

- “Orden de 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica”, *B.O.E.*, nº200, le 19 juillet 1946

- “Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas en castellano”, *B.O.E.*, nº25, le 25 janvier 1947

- “Orden de 7 de octubre de 1947 por la que se aprueba del Reglamento de régimen interior de la Junta Superior Orientación Cinematográfica”, *B.O.E.*, nº284, le 11 octobre 1947

- “Orden de 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectáculos públicos”, *B.O.E.*, nº30, le 30 janvier 1948

- “Orden de 29 de julio de 1948 por la que se especifica el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional”, *B.O.E.*, nº223, le 10 août 1948

- “Orden de 29 de octubre de 1949 referente a la clasificación de las películas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica”, *B.O.E.*, nº304, le 31 octobre 1949

- “Orden de 19 de junio de 1950 sobre la aplicación de permisos de doblaje a determinadas películas extranjeras”, *B.O.E.*, nº176, le 25 juin 1950
- “Orden de 21 de marzo por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas”, *B.O.E.*, nº91, le 31 mars 1952
- “Orden de 16 de julio de 1952, conjunta de ambos Departamentos, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional”, *B.O.E.*, nº205, le 23 juillet 1952
- “Orden de 11 de agosto de 1953 acordada en Consejo de Ministros por la que se establece y regula a exhibición obligatoria de películas españolas en los cinematógrafos nacionales”, *B.O.E.*, nº253, le 10 septembre 1953
- “Corrección de erratas de la Orden de 7 de febrero de 1958 que modificaba la de 11 de agosto de 1953 reguladora de la exhibición obligatoria de películas nacionales en los cinematógrafos españoles”, *B.O.E.*, nº52, le 1er mars 1958
- “Orden de 9 de febrero de 1963 por lo que se aprueban las Normas de censura cinematográfica », *B.O.E.*, nº58, le 8 mars 1963

BIBLIOGRAPHIE



I- Histoire de l'Espagne contemporaine : les grandes étapes chronologiques

1.1 – Ouvrages généraux

ANGOUSTURES Aline, *Histoire de l'Espagne au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

CASTELLÓ José Emilio, *España: siglo XX, 1939-1978*, Madrid, Espagne, Anaya, 1996, 1996.

DULPHY Anne, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*, Paris, France, Nathan, 1992.

HERMET Guy (1934-), *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

JUNCO José Álvarez, SHUBERT Adrián, *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018.

MARTÍNEZ MARTÍN Jesús A. (dir.), *Historia de España siglo XX: 1939-1996*, Madrid, Espagne, Cátedra, 1999.

MAURICE Jacques (hispanisant 1934-) (Auteur), SERRANO Carlos (1943-2001), *L'Espagne au XXe siècle*, « Carré histoire (Paris) ; 1158-8764,, 13 », Paris, Hachette, 1996.

PAREDES Javier (dir.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Ariel, 2004.

PEREZ PICAZO Maria Teresa, LEMEUNIER Guy () (Auteur), *L'Espagne au XXe siècle*, « Collection Cursus. Série Histoire,, 1994 », Paris, A. Colin, 1994.

RIQUER I PERMANYER Borja de, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 2010.

TUSELL GÓMEZ Javier, *Historia de España en el siglo XX*, Madrid etc., Grupo Santillana de ediciones, 1999.

1.2 – La seconde République espagnole (1931-1939)

CALLEJA Eduardo González, « La violence sous la Seconde République espagnole », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 85-99.

CENARRO LAGUNAS Angela, « La guerra civil española: 1936-1939 », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 158-182.

MORADIELLOS GARCÍA Enrique, *1936: los mitos de la Guerra Civil*, Península, 2004.

PRESTON Paul, *La destrucción de la democracia en España: reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, 1978.

REY REGUILLO (DEL) Fernando, *Paisanos en lucha: exclusión política y violencia en la Segunda República española*, Biblioteca Nueva, 2008.

TARDÍO Manuel Álvarez, REGUILLO Fernando del Rey, *El laberinto republicano: la democracia española y sus enemigos (1931-1936)*, Madrid, RBA, 2012.

TOWNSON Nigel, *La República que no pudo ser: la política de centro en España (1931-1936)*, Madrid, Taurus, 2002.

1.3 – La Guerre civile espagnole (1936-1939)

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ Julio, « Los componentes sociales y políticos de la guerra civil española », *La guerra civil española, 50 años después*, Barcelona, Labor, 1985.

CASANOVA Julián, *España partida en dos: Breve historia de la guerra civil española*, Barcelona, Grupo Planeta Spain, 2013.

DÍAZ Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

GODICHEAU François, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 59-75.

GRAHAM Helen, *Breve historia de la guerra civil*, Madrid, Grupo Planeta Spain, 2013.

JACKSON Gabriel, *Breve historia de la guerra civil española*, Madrid, Grijalbo, 1986.

LEDESMA VERA José Luis, « Del pasado oculto a un pasado omnipresente: las violencias en la Guerra Civil y la historiografía reciente », dans *Revista de historia Jerónimo Zurita*, n° 84, 2009, p. 163-188.

LEDESMA VERA José Luis, « Una retaguardia al rojo: las violencias en la zona republicana », *Violencia roja y azul: España, 1936-1950, 2010, ISBN 978-84-9892-116-8, págs. 152-250*, Crítica, 2010, p. 152-250.

MORADIELLOS GARCÍA Enrique, *El reñidero de Europa: las dimensiones internacionales de la Guerra Civil española*, Barcelona, Península, 2001.

PRADA RODRIGUEZ Julio, *La España masacrada. La represión franquista de guerra y posguerra*, edición, Madrid, Alianza Editoria, 2010.

PRESTON Paul, *La Guerra Civil española*, 1ère édition en 1987, Madrid, Debate, 2006.

SEIDMAN Michael, *A ras de suelo: historia social de la República durante la Guerra Civil*, Madrid, Alianza, 2003.

VIÑAS Ángel, *El Oro de Moscú: alfa y omega de un mito franquista*, Barcelona, Grijalbo, 1979.

1.4 – Le régime franquiste (1939-1975)

BENNASSAR Bartolomé, *Franco*, Paris, Perrin, 2002.

BIESCAS FERRER JOSÉ ANTONIO, *Historia de España. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, 2a ed., 1ère éd. en 1980, Barcelona, Labor, 1990.

CASANOVA RUIZ Julián, « La sombra del franquismo : ignorer la historia y huir del pasado », *Morir, matar, sobrevivir : la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, 2002.

LINZ Juan José, « Una teoría del régimen autoritario : el caso de España », *La España de los años 70 : el Estado y la política*, vol. 3, Madrid, Moneda y Crédito, 1974.

NUQ Amélie, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », dans *Histoire@politique*, vol. 2, n° 29, 2016, p. 171-189.

PAYNE Stanley G., *El régimen de Franco: 1936-1975*, Madrid, Alianza, 1987.

PEYREGNE Françoise, *L'Espagne du XXe siècle: le franquisme*, Paris, Ellipses, 2000.

RIQUER I PERMANYER BORJA DE, *Historia de España. La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica Marcial Pons, 2010.

RODRÍGUEZ BARREIRA Oscar J., « Vivir y narrar el Franquismo desde los márgenes », *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores*, Almería, Universidad de Almería : Universitat de Lleida, 2013, p. 11-28.

—, « La dictadura franquista: 1939-1975 », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, 2018, ISBN 978-84-16734-89-4, págs. 183-209, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 183-209.

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ Julio, « La historiografía sobre la España de Franco: Promesas y debilidades », dans *Historia contemporánea*, n° 7, 1992, p. 77-100.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, « Dictadura franquista e historiografía del franquismo », dans *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, p. 71-82.

1.5 – La Transition démocratique (1975-1982)

ALONSO Gregorio, MURO Diego, *The Politics and Memory of Democratic Transition: The Spanish Model*, London, Routledge, 2011.

AZNAR José María, *España, la segunda transición*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 42-57.

RODRÍGUEZ BARREIRA Oscar J., « La historia local y social del franquismo en la democracia, 1976-2003. Datos para una reflexión », dans *Historia social*, n° 56, 2006, p. 153-176.

CARR Raymond, FUSI AIZPURUA Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Madrid, Grupo Planeta, 1979.

DEMANGE Christian, « La Transition espagnole: grands récits et état de la question historiographique », dans *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 13, 2010, <http://journals.openedition.org/ilcea/874> (consulté le 01/07/2020).

JULIÁ Santos, *Transición: Historia de una política española*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

MICHONNEAU Stéphane, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », dans *Histoire@Politique*, vol. 2, n° 29, 2016, p. 60-72.

PARDO SANZ Rosa María, « La politique extérieure espagnole de la fin du franquisme et son héritage sur la transition démocratique », dans *Histoire@Politique*, vol. 2, n° 29, 2016, p. 125-140.

PRESTON Paul, *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

QUIROSA-CHEY MUÑOZ Rafael, *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

RADCLIFF Pamela Beth, *Making Democratic Citizens in Spain: Civil Society and the Popular Origins of the Transition, 1960-78*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

RICHARD Élodie, VORMS Charlotte, « Les historiens pris dans les conflits de mémoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 3-12.

—, « Transition historiographique ? », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 13-41.

TUSELL GÓMEZ Javier, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona, Critica, 2005.

II- L'Espagne sous le franquisme : histoire thématique

2.2 – Histoire économique

ALCAIDE INCHAUSTI Julio, *Evolución económica de las regiones y provincias españolas en el siglo XX.*, Bilbao, Fundación BBVA, 2003.

BARCIELA LÓPEZ Carlos, CARRERAS Albert, TAFUNELL Xavier, BBVA (FIRM) (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, « La economía », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 243-266.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, ROSÉS VENDOIRO Joan R., SANZ VILLARROYA Isabel, « Economic reforms and growth in Franco's Spain », dans *Revista de Historia Económica. Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. 30, n° 1, 2012, p. 45-90.

FRAILE BALBÍN Pedro, *Industrialización y grupos de presión: la economía política de la protección en España, 1900-1950*, Madrid, Alianza, 1991.

GÓMEZ HERRÁEZ José María, « La cultura económica durante el franquismo (1939-1959) », *Comunicaciones presentadas al II Encuentro de Investigadores del Franquismo : Alicante, 11, 12 y 13 de mayo de 1995*, Vol. 2, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p. 153-162.

JUNTA DE ANDALUCÍA, *Estadísticas del siglo XX en Andalucía*, Granada, Instituto de Estadística de Andalucía, 2002.

MALUQUER DE MOTES Jordi, « La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012. », dans *Estudios de Historia Económica*, n° 64, 2013, p. 147.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, *Spanish Economic Growth, 1850–2015*, Gewerbestrasse, Palgrave Macmillan, 2017.

SIMPSON James Patrick, *La agricultura española (1765-1965): la larga siesta*, Madrid, Alianza, 1997.

VILAR RODRÍGUEZ Margarita, *El precio del trabajo industrial en las primeras décadas del Franquismo (1936-1963): las limitaciones de las fuentes estadísticas*, Madrid, Fundación Primer de Mayo, 2005.

2.2 – La répression franquiste

ÁLVARO DUEÑAS Manuel, *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2012.

ANDERSON Peter, « Singling Out Victims: Denunciation and Collusion in the Post-Civil War Francoist Repression in Spain, 1939—1945 », dans *European History Quarterly*, vol. 39, n° 1, 2009, p. 7-26.

—, *The Francoist military trials: terror and complicity, 1939-1945*, New-York, Routledge, 2010.

ANDERSON Peter, BLANCO Miguel Ángel del Arco, « Construyendo la dictadura y castigando a sus enemigos. Represión y apoyos sociales del franquismo (1936-1951) », dans *Historia social*, n° 71, 2011, p. 125-141.

ARANA Erik Zubiaga, « ¿Holocausto, genocidio, exterminio, politicidio...?: Conceptualizaciones sobre el desarrollo de la represión franquista. Especial atención al caso vasco », *Ayer y hoy: Debates, historiografía y didáctica de la Historia*, Asociación de Historia Contemporánea, 2015, p. 23-27.

GOMEZ BRAVO Gutmaro, TOUBOUL Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 132-151.

BURGOS HERNÁNDEZ Claudio, BLANCO DEL ARCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, n° 33, 2011, p. 71-93.

CASANOVA RUIZ Julián, *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

CENARRO Ángela, « Muerte y subordinación en la España franquista: el imperio de la violencia como base del “Nuevo Estado” », dans *Historia social*, n° 30, 1998, p. 5-22.

ESCUDERO ANDÚJAR Fuensanta, *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

ESPINOSA MAESTRE Francisco, MIR Conxita, MORENO GÓMEZ Francisco, *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004.

GÓMEZ BRAVO Gutmaro, *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*, Madrid, Taurus, 2009.

GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorge, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Madrid, Península, 2011.

HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 196-209.

HERNÁNDEZ GARCÍA Antonio, *La represión en la Rioja durante la guerra civil*, Logroño, A. Hernández García, 1984.

HERRERO BALSÁ Gregorio, HERNÁNDEZ GARCÍA Antonio, *La represión en Soria durante la guerra civil*, G. Herrero, Soria, 1982.

- MARCO Jorge, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 211-229.
- MIR CURCÓ Concepción, *Vivir es sobrevivir: justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Madrid, Milenio, 2000.
- PRADA RODRÍGUEZ Julio, *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Madrid, Alianza, 2010.
- REIG TAPIA Alberto, TUÑÓN DE LARA Manuel, *Ideología e historia: sobre la represión franquista y la guerra civil*, Madrid, Akal, 1986.
- RICHARDS Michael, *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, New York, Cambridge University Press, 1998.
- RICHARDS Michael, PRESTON Paul, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.
- ROMERO Francisco Cobo, *Franquismo y posguerra en Andalucía Oriental: represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al régimen franquista, 1936-1950*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ Pura, *Individuas de dudosa moral: la represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*, Barcelona, Crítica, 2009.
- SOLÉ I SABATÉ Josep M., *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, Barcelona, Edicions 62, 1985.
- BARRANQUERO TEXEIRA Encarnación, NAVARRO JIMÉNEZ Paloma, *Mujer, cárcel, franquismo: la prisión provincial de Málaga (1937-1945)*, Málaga, Imagraf, 1994.
- YSÀS Pere, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004.

2. 3 – La résistance du corps social

- DEL ARCO BLANCO Miguel, FUENTES MUÑOZ Carlos, HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, *No solo miedo: actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista, 1936-1977*, Granada, Editorial Comares, 2013.
- BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo, (1939-1953)*, Almería, Universidad Almería, 2013.
- BERNAL RODRÍGUEZ Antonio-Miguel, « Resignación de los campesinos andaluces: la resistencia pasiva durante el franquismo », *España franquista: causa general y actitudes sociales ante la dictadura*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 145-159.
- BURGOS Claudio Hernández, *Franquismo a ras del suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013.
- , « Más allá del consenso y la oposición: las actitudes de la “gente corriente” en regímenes dictatoriales. Una propuesta de análisis desde el régimen franquista », dans *Revista de estudios sociales*, n° 50, 2014, p. 87-100.
- CABANA IGLESIA Ana, *Entre a resistencia e a adaptación: a sociedade rural galega no franquismo (1936-1960)*, soutenue à l'Universidad de Santiago de Compostela, 2013.

DI FEBO Giuliana, « Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión », dans *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28, 2006, p. 153–168.

DE LIMA GRECCO Gabriela, « Las diferentes actitudes de la gente corriente ante la política del libro: Contra-discursos, resistencias, rebeldía y consenso », *La Historia: lost in translation?*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 291-300.

MARCO Jorge, *Guerrilleros y vecinos en armas: identidades y culturas de la resistencia antifranquista*, Madrid, Comares, 2012.

MARCO Jorge, TARDIEU Eva Touboul, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 211-229.

PRADA RODRÍGUEZ Julio, SOUTELO VÁZQUEZ Raúl, « La resistencia económica en el primer franquismo. Una aproximación al estraperlo desde la memoria oral: Ourense, 1939-1952 », *Testimonios orales y escritos. España 1936-1996: actas V Jornadas Historia y Fuentes Orales : Ávila, octubre 1996*, Ourense, Fundación Cultural Santa Teresa, 1996, p. 77-94.

PRIETO BORREGO Lucía, « Los últimos de Sierra Blanca: resistencia y supervivencia durante la Guerra Civil y el primer franquismo », dans *Cilniana: Revista de la Asociación Cilniana para la Defensa y Difusión del Patrimonio Cultural*, n°s 22-23, 2009, p. 39-56.

SEVILLANO CALERO Francisco, « Actitudes políticas y opinión de los españoles durante la postguerra (1939-1950) », dans *Anales de la Universidad de Alicante: Historia contemporánea*, n°s 8-9, 1991, p. 53-68.

YUSTA RODRIGO Mercedes, *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*, Institución Fernando el Católico, 1999.

—, *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1939-1952)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

—, « “Cuando lleguen los amigos de Negrín...”: Resistencias cotidianas y opinión popular frente a la II Guerra Mundial. Almería, 1939-1947 », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n° 18, 2007, p. 295–323.

—, « Le premier franquisme « vu d'en bas » », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 231-244.

2.6 – Histoire sociale

2.6.1 – Travail, migrations et mouvements sociaux

GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517.

MOLINERO RUIZ Carme, YSÀS Pere, *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.

MORA José Babiano, *Emigrantes, cronómetros y huelgas: un estudio sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo (Madrid, 1951-1977)*, Madrid, Fundación Primer de Mayo, 1995.

VAZ Céline, « De la crise du logement à la question urbaine », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 179-195.

2.6.2 – La vie quotidienne sous le franquisme

ABELLA Rafael, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, « Colección en línea », n° 9, Madrid, Argos Vergara, 1985.

ARCO BLANCO (DEL) Miguel Angel, *Hambre de siglos. Mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucía Oriental (1936 - 1951)*, Granada, Comares Historia, 2007.

BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., « Cambalaches: hambre, moralidad popular y mercados negros de guerra y postguerra », dans *Historia social*, n° 77, 2013, p. 149-174.

CAZORLA SÁNCHEZ Antonio, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939–1975*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

CRUZ VALENCIANO Jesús, « Modos de vida: ciudades, pueblos y aldeas », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, 2018, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 323-349.

DÍAZ Elías, *Notas para historia del pensamiento español actual : 1939-1975*, Madrid, Edicusa, 1978.

DÍAZ Lorenzo, *Un siglo en la vida de España: ocio y vida cotidiana en el siglo XX*, Madrid, Lunwerg, 2001.

GOMEZ RODA ALBERTO, « Instituciones y sociedad en el franquismo », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 1, 2002.

GRACIA GRACIA Jordi, RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*, « Historia de España, 3er milenio », n° 34, Madrid, Síntesis, 2001.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, *Franquismo a ras del suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Universidad de Granada, 2013.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, « De la cultura de guerra a la cultura de la victoria: los vencedores y la construcción de la dictadura franquista (1936-1951) », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n° 15, 2016, p. 123-148.

JIMÉNEZ GARCÍA Antonio, *Estudios sobre historia del pensamiento español.*, Santander, 1998.

PRIETO BORREGO Lucía, « Racionamiento, Control Social y Estraperlo. Marbella: Los años del Hambre », dans *Cilniana*, vol. 16, 2003

2.6.3 – Les femmes sous le franquisme

ALCALDE Carmen, *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*, 1^a ed, « (Ensayo social) », Barcelona, Carena, 2013.

ANA FERNÁNDEZ ASPERILLA, *Mujeres bajo el franquismo: compromiso antifranquista*, Madrid], Asociación para la Memoria Social y Democrática, 2009.

DOMINGO Carmen, *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, Barcelona, Lumen, 2007.

DOMINGO Carmen, RODRIGUES Denis, *Histoire politique des femmes espagnoles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

FREIRE CEDEIRA Araceli, *O monte é noso: as mulleres e a conflictividade social no medio rural galego durante o franquismo*, Santiago de Compostela, Concellaría de Familia, 2012.

- GALLEGO MÉNDEZ María Teresa, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GARCÍA Francisco, « Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960) », dans *Daimon*, n° 64, 2015, p. 172–174.
- GUEREÑA Jean-Louis (dir.), *La sexualidad en la España contemporánea, 1800-1950*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FEMINISTAS, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Ed. Complutense, 2003.
- LÓPEZ Laura, « Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo », dans *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 36, 2018, p. 309–311.
- MARTÍN GAITE Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MEDINA DOMÉNECH María Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.
- MONTERO GARCÍA Feliciano, *La acción católica y el franquismo : Auge y crisis de la Acción Católica Especializada*, Madrid, UNED, 2000.
- MORCILLO GÓMEZ Aurora, *En cuerpo y alma : ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015.
- , « Relaciones de género », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 298-322.
- NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 165-178.
- PÉREZ LÓPEZ Jesús, *El discurso pedagógico relativo a la sexualidad en España (1940-1962)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1993.
- PRIETO BORREGO Lucía, « La prostitución en Andalucía durante el primer franquismo », dans *Baetica*, vol. 2, n° 28, 2006, p. 665-688.
- , *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*, Malaga, Universidad de Malaga (UMA), 2018.
- ROCA GIRONA Jordi, *De la pureza a la maternidad*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 1996.
- SÁNCHEZ Álvaro Castro, « Medina Doménech, Rosa María, “Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)” », dans *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 37, 2015, p. 388-390.
- SOLÉ Belén, DÍAZ Beatriz, *Era más la miseria que el miedo: mujeres y franquismo en el Gran Bilbao, represión y resistencias*, Bilbao, Asociación Elkasko de Investigación Histórica = Bizkaiko Ikerketa Historiokoko Elkarte, 2014.
- TORRES Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

2.5 – Le régime franquiste et la religion catholique

- ANDRÉS-GALLEGO José, *La iglesia en la España contemporánea*, Madrid, Encuentro, 1999.
- AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

BOTTI Alfonso, *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza, 1992.

BOYD Carolyn P., *Religión y política en la España contemporánea*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (España), 2007.

CALLAHAN William James, *La Iglesia Católica en España: (1875-2002)*, Crítica, 2003.

CASANOVA Julian, *La Iglesia de Franco*, Barcelona, Critica, 2005.

CHAO REGO Xosé, *Iglesia y franquismo: 40 años de nacional-catolicismo, (1936-1976)*, Santa Comba (A Coruña), Tres C, 2007.

CUEVA MERINO (DE LA) Julio, « La religión », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 462-488.

GARCIA MONTERO Feliciano, TOUBOUL TARDIEU Eva Touboul Tardieu, « La question religieuse en Espagne au 20e siècle », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 245-264.

GOMEZ BRAVO Gutmaro, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 132-151.

GÓMEZ PÉREZ Rafael, *El franquismo y la iglesia*, « (Libros de historia Rialp ; 18) », Madrid, Rialp, 1986.

HERMET Guy, *Les Catholiques dans l'Espagne franquiste*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 1980.

LOUZAO VILLAR Joseba, MONTERO GARCÍA, Feliciano, *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de Alcalá de Henares, 2015.

MONTERO GARCÍA Feliciano, *La acción católica y el franquismo: Auge y crisis de la Acción Católica Especializada*, Madrid, UNED, 2000.

—, « El catolicismo social en España: balance historiográfico », *L'histoire religieuse en France et en Espagne: colloque international (Casa de Velázquez, 2-5 avril 2001)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 389-409.

MORENO SECO Monica, « Creencias religiosas y política en la dictadura franquista », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 1, 2002, p. 235-283.

NAVARRO DE LA FUENTE Santiago, « La religiosidad popular como elemento de adhesión al primer franquismo. Una aproximación al caso de Sevilla », *La Iglesia en Andalucía durante la guerra civil y el primer franquismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, p. 109-126.

TUSELL Javier, *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*, « Alianza universidad », n° 413, Madrid, Alianza, 1984.

2.6 – Histoire culturelle

ASCUNCE ARRIETA José Angel, *Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, soutenue à l'Universidad de la Complutense, 2014.

ASCUNCE ARRIETA José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

- BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, Madrid, ELLUG, 1998.
- CANTIER Jacques, *Histoire culturelle de la France au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2011.
- CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.
- COHEN Évelyne, *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011.
- DE SANTA OLALLA CABRERA SALUDES Pablo, « Cultura y franquismo: la intervención de la Iglesia católica durante dos décadas (1936 - 1956) », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 177-192.
- FERRARY OJEDA Alvaro, « La cultura y el pensamiento español durante el franquismo », *Historia de España contemporánea*, Madrid, Sello editorial, 2009, p. 853-887.
- FUSI Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, M. Pons, 1999.
- GRACIA GRACIA Jordi, *Estado y cultura: los intelectuales universitarios bajo el franquismo (1940-1962)*, soutenue à l'Universitat de Barcelona, 1993.
- HENARES CUÉLLAR Ignacio Luis, CASTILLO RUIZ José, PÉREZ ZALDUONDO Gemma, CABRERA GARCÍA María Isabel, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- HERNÁNDEZ Ángel Llorente, « Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra », *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953: [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de abril al 26 de septiembre de 2016]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 58-73.
- MAINER José Carlos, « La cultura en el franquismo: historia de un fracaso », *La alargada sombra del franquismo: naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura*, Comares, 2019, p. 149-166.
- MARTÍNEZ RUS Ana, « La represión cultural: libros destruidos, bibliotecas depuradas y lecturas vigiladas », *Franco, la represión como sistema*, Barcelona, Flor de Viento, 2012, p. 365-415.
- NÚÑEZ FLORENCIO Rafael, « La cultura », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 382-411.
- ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « Cultura y franquismo: El caso del cine español (1939-1962) », *I Congreso Internacional de Historia y Cine, 2008*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, p. 487-499.
- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- PALA Giaime, *Cultura clandestina: los intelectuales de PSUC bajo el franquismo*, Madrid, Comares, 2016.
- POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.
- POIRRIER Philippe, *L'histoire culturelle*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2008.
- RINA SIMÓN César, « Granada Azul. La construcción de la "Cultura de la Victoria" en el primer franquismo », dans *Memoria y civilización: anuario de historia*, n° 16, 2013, p. 371-374.
- RIOUX Jean-Pierre, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

ROSÓN VILLENA María, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra, 2016.

SANTACANA I TORRES Carles, « Cultura e identidad durante el franquismo », dans *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 45, 2010, p. 189-200.

SEVILLANO CALERO Francisco, « Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n° 2, 2003, p. 307-316.

UCELAY DA CAL Enric, « Cultura y sociedad en el primer franquismo », *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Madrid, Pentagraf Editorial, 2008, p. 15-20.

2.7 – Etat et administration

2.7.1 – Administration centrale

BAENA DEL ALCÁZAR Mariano, *Élites y conjuntos de poder en España (1939-1992): un estudio cuantitativo sobre parlamento, gobierno y administración y gran empresa*, Madrid, Tecnos, 1999.

BERMEJO SÁNCHEZ Benito, « La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », dans *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, vol. IV, 1991, p. 73-96.

CAL MARTÍNEZ Rosa, « Apuntes sobre la actividad de la Dirección General de Propaganda del Franquismo (1945 -1951) », dans *Historia y Comunicación Social*, n° 4, 1999, p. 15.

CANCIO FERNÁNDEZ Raúl, « La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo », dans *Revista de derecho UNED*, n° 5, 2009, p. 35.

CUESTA BUSTILLO Josefina, *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2009.

DIEZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: La vicesecretaría de educación popular (1941-1945) », dans *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 22, n° 22, 2008.

GIMÉNEZ MARTÍNEZ Miguel Ángel, « Autoritarismo y modernización de la Administración Pública española durante el franquismo », dans *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, n° 1, 2014

MIGUEL Amando (de), *Sociología del franquismo: análisis ideológico de los Ministros del Régimen*, Madrid, Editorial Euros, 1975.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, *Los cuadros políticos intermedios del régimen franquista, 1936-1959: Diversidad de origen e identidad de intereses*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

VIVER I PI-SUNYER Carles, *El Personal político de Franco (1936-1945)*, Barcelona, Vivens Vives, 1978.

2.7.2 – Pouvoirs locaux et administration franquiste

DEL ARCO BLANCO Miguel Ángel, *El primer franquismo en Andalucía oriental (1936-1951): Poderes locales, instauración y consolidación del régimen franquista*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2006.

CAZORLA PRIETO Luis María, *Las políticas de la victoria: la consolidación del nuevo estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

CENARRO LAGUNAS Angela, *Cruzados y camisas azules: los orígenes del franquismo en Aragón, 1936-1945*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

COBO ROMERO Francisco, ORTEGA LÓPEZ Teresa María, « No sólo Franco: la heterogeneidad de los apoyos sociales al régimen franquista y la composición de los poderes locales. Andalucía, 1936-1948 », dans *Historia social*, n° 51, 2005, p. 49-72.

CORBERA Martí Marín i, « Los gobernadores civiles del franquismo 1936-1963: seis personajes en busca de autor », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n° 29, 2013, p. 269-299.

JEREZ MIR Miguel Juan, *Elites políticas y centros de extracción en España, 1938-1957*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 1982.

MADRID Damián Alberto González, *Castilla-La Mancha en « camisa azul »: la implantación de la dictadura franquista, 1939-1945*, thèse soutenue à l'Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2004.

MADRID GONZÁLEZ Damián Alberto, *Los hombres de la dictadura. Personal político franquista en Castilla-La Mancha, 1939-1945*, Ciudad Real, Almad, 2006.

NICOLÁS MARÍN María Encarna, « Los poderes locales y la consolidación de la dictadura franquista », dans *Ayer*, n° 33, 1999, p. 65-86.

PAYÁ LÓPEZ Pedro, « Franquismo y poder local en la comarca del Vinalopó Medio.: La formación del personal político franquista. 1939-1948. », dans *Revista del Vinalopó*, n° 4, 2001, p. 31-60.

PÉREZ LUQUE Antonio, *La provisión y pérdida de los puestos de trabajo de las corporaciones locales*, Madrid, El Consultor de los Ayuntamientos, 2005.

PÉREZ PÉREZ Joaquín, « Los centinelas del agro: el personal político de las hermandades sindicales de labradores y ganaderos en la provincia de Granada (1936-1950) », *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Valladolid, Comares, 2019, p. 141-166.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, *Los cuadros políticos intermedios del régimen franquista, 1936-1959: Diversidad de origen e identidad de intereses*, Madrid, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

SANZ HOYA Julián, *El primer franquismo en Cantabria. Falange, instituciones y personal político (1937-1951)*, thèse soutenue à l'Universidad de Cantabria, 2003.

III- La censure

3.1 – Ouvrages conceptuels

AMROUCHE Nassim, MATHIEU Romain, PERLO Nicoletta (dir.), *Censures: les violences du sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.

BILLIANI Francesca, *Modes of Censorship: National Contexts and Diverse Media*, Manchester, Routledge, 2014.

BOURDIEU Pierre, THOMPSON John Brookshire, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, 2014.

DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014.

DELPORTE Christian, « La censure brocardée : figure d'Anastasia », *Images et politique en France au XXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013.

DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma: images interdites*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

DURAND Pascal, *La censure invisible*, Arles, Actes sud, 2006.

DURY Maxime, *La censure: la prédication silencieuse*, Paris, Publisud, 1995.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.

FORCADE Olivier, « Faire l'histoire de la censure politique », dans Sébastien Laurent (dir.), *Archives « secrètes », secrets d'archives ? : Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, « Histoire », Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 201-209.

GREEN Jonathon, KAROLIDES Nicholas J., *The encyclopedia of censorship*, New York, Facts On File, 2005.

HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *Modern Language Association*, vol. 109, n° 1, 1994, p. 14-25.

JONES Derek (dir.), *Censorship: a world encyclopedia*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001.

MARTIN Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », dans *Sociétés & Représentations*, vol. n° 21, n° 1, 2006, p. 331-345.

—, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », dans *Questions de communication*, n° 15, 2009, p. 67-78.

—, (dir.), *Les censures dans le monde, XIXe-XXIe siècle: actes du colloque de Paris 2014*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MOLLIER Jean-Yves, « La censure et l'histoire », dans *Ethnologie française*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 125-128.

MOORE Nicole, *Censorship and the Limits of the Literary: A Global View*, New-York, Bloomsbury Publishing USA, 2015.

MÜLLER Beate, « Censorship and cultural regulation: mapping the territory », *Censorship & Cultural regulation in the Modern Age*, Leiden, 2004, p. 1-31.

3.2 – Censure et propagande en régime autoritaire

ALEXANDER PETER d'Erizans, « Media Dynamics in the Third Reich », dans *H-Net Reviews*, 2008, p. 5.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'occupation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 63, n° 1, 1999, p. 23-49.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, FERRO Marc, *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde, 2004.

BOGART Leo, « Le contrôle des mass media », dans *Communications*, vol. 14, n° 1, 1969, p. 100-110.

BONSAVER Guido, *Censorship and literature in fascist Italy*, Toronto/Boston, University of Toronto Press, 2007.

CANNISTRARO Philip, *La fabbrica del consenso : fascismo e mass media*, Rome-Bari, Laterza, 1975.

CESARI Maurizio, *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori, 1978.

ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

GERVEREAU Laurent, PESCHANSKI Denis, *La propagande sous Vichy, 1940-1944*, Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990.

GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Krouchtchev à Brejnev*, Paris, Cnrs, 2010.

GUTMAN Pierre-Simon, « Entre autocensure, propagande et subversion: le cinéma face aux dictatures du XXe siècle », dans *Raison publique*, n° 14, 2011

KALLIS Aristotle A., *Nazi propaganda and the Second World War*, Houndmill, Palgrave McMillan, 2005.

LOSEV Lev, *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature*, « Arbeiten und Texte zur Slavistik », n° 31, München, O. Sagner in Kommission, 1984.

MULLER Raphaël, WIEDER Thomas, *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle: écrans sous influence*, Paris, Presses universitaires de France : Éd. Rue d'Ulm, 2008.

TALBOT George, *Censorship in fascist Italy, 1922-43*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

VAISSIE Cécile, *La fabrique de l'homme nouveau, après Staline. Les arts et la culture dans le projet soviétique.*, Rennes, PU Rennes, 2016.

WELCH David, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983.

WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983.

VAISSIE Cécile, *Ingénieurs des âmes en chef: Les dirigeants de l'Union des Ecrivains soviétiques et la direction russe par le Parti (1944-1959)*, 2003.

3.3 – La censure sous le franquisme

3.3.1 – La censure de l'écrit

ABELLÁN Manuel L., *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*, Madrid, Edicions Península 62, 1980.

ANDRES Gabriel, *La batalla del libro en el primer franquismo: política del libro, censura y traducciones italianas*, MADRID, Huerga & Fierro, 2012.

AUBERT Paul, *Presse et pouvoir en Espagne*, Bordeaux/Madrid, Casa de Velázquez, 1996.

BARRERA DEL BARRIO Carlos, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

BAUTISTA Eduardo Ruiz, *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*, Barcelona, Ediciones Trea, 2008.

BORDERIA ORTIZ Enric, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio: Valencia (1939-1975)*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000.

CISQUELLA Georgina, SOROLLA José A., ERVITI José Luis, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de prensa (1966-1976)*, Madrid, Anagrama, 2002.

CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006.

DELIBES Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

DÍAZ-BALART Mirta Núñez, « El ojo de la aguja: El carnet de periodista, el último filtro de la depuración profesional en la inmediata posguerra », dans *Historia y comunicación social*, n° 2, 1997, p. 205-210.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ José A., *Lápiz rojo*, Edición: 1, Editorial Dalys, 2017.

GASSOL BELLET Olívia, « La cultura catalana, asediada. Un balance crítico sobre la censura franquista », dans *Represura. Nueva época*, n° 2, 2017, p. 95-138.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, DEL ARCO BLANCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, n° 33, 2011, p. 71-93.

MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

MUÑOZ RODRIGUEZ José Manuel, SAEZ Ricardo, RABAEY Hélène, *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo & Côté-Femmes, 2009.

NIETO Alfonso, *La empresa periodística en España*, Pamplona, Edic. Universidad de Navarra, 1973.

RIVERO-VADILLO Alejandro, « Reflexiones holísticas y específicas sobre el dirigismo cultural franquista », dans *Represura. Nueva época*, vol. 3, n° 2017, s. d., p. 173-177.

RUIZ BAUTISTA Eduardo, « En pos del “buen lector”: censura editorial y clases populares durante el primer franquismo (1939-1945) », dans *Historia contemporánea*, n° 16, 2004, p. 231-252.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo: 1936-1951*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2003.

SINOVA Justino, *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

TERRÓN MONTERO Javier, *La prensa en España durante el régimen de Franco : un intento en análisis político*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

3.3.2 – La censure cinématographique

3.3.2.1 – Travaux pionniers

AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1991.

AÑOVER DIAZ Rosa, « La censura cinematográfica en el primer franquismo », dans *Historia 16*, n° 213, 1994, p. 12-18.

AVILA Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997.

BARRACHINA Carles, « El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo », dans *Filmhistoria Online*, vol. 5, n°s 2-3, 1995.

FONT Domènec, *Del azul al verde : el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981.

—, « Censura cinematográfica y represión cultural », dans *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, n° 5, 1987, p. 119-136.

GUBERN Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936 - 1951)*, Alicante, Publ. de la Univ. de Alicante, 1998.

3.3.2.2 – De nouvelles approches

a) Censure cinématographique et traduction

BENET FERRANDO Vicente José, « Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967) », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 47, 2018, p. 107-111.

DEL CARMEN CAMUS María, *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste en la España de franco*, soutenue à l'Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2009.

LANZA GUTIÉRREZ María del Camino, « Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal », *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000, p. 23-60.

LANZA GUTIÉRREZ María del Camino, « La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción », *Trasvases culturales : Literatura, cine y traducción*, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 2005, p. 55-64.

MARTÍ FERRIOL José Luis, MUÑOZ MIQUEL Ana, *Estudios de traducción e interpretación*, nº 18, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I Servei de Comunicació i Publicacions, 2012.

MIGUEL GONZÁLEZ Marta, « El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio », *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, Universidad de León, 2000, p. 61-86.

RABADÁN Rosa, *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, Universidad de León, 2000.

VANDAELE Jeroen, « Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975) », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 50, 2015, p. 21-346.

VENCE BARRIOS Ivana, *Cine y Franquismo: algunos aspectos relativos a la censura en el doblaje*, soutenue à l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

b) Censure et système de répression franquiste

ACÍN Raúl, « La censura cinematográfica en España », dans *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 720, 2010, p. 149-150.

CANCIO FERNÁNDEZ Raúl C., *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como figurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*, Madrid, Tirant lo Blanch, 2011.

CHILLÓN José Luis Plaza, « Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958) », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 799-810.

CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006.

FRODON Jean-Michel, « Cine, televisión, censura, cine », dans *Caiman cuadernos de cine*, nº 47, 2016, p. 53-53.

GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.

GIL Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.

LLOPIS Bienvenido, *La censura franquista en el cine de papel*, Madrid, Cacitel, 2009.

RAMÍREZ LLORENS Fernando, « Censura, campo cinematográfico y sociedad », dans *Oficios Terrestres*, 2015, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5282622> (consulté le 20/11/2018).

RODRÍGUEZ SABÍN José Manuel, « La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945 », dans *Cuadernos republicanos*, nº 50, 2002, p. 141-161.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Pozuelo de Alarcón (Madrid)], EGEDA, 2006.

c) Censure et genre

FRANQUIZ PINO Carolina, *El erotismo en el cine español de la posguerra (1939-1949)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2003.

GASCÓN Fátima Gil, *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.

GASCÓN GIL Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 65, 2010, p. 34.

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ Beatriz, ÁLVAREZ Juan Carlos Alfeo, « Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo », dans *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n° 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 63-80.

GUILLAMÓN CARRASCO Silvia, « La representación de la “femme fatale” en el universo narrativo de “Muerte de un ciclista” (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, n° 3, 2017, p. 313-331.

JURADO GONZÁLEZ Javier, « Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959) », dans *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 9, n° 1, 2018, p. 119-135.

MELERO SALVADOR Alejandro, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n° 12, 2013, p. 107-124.

—, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, n° 36, 2014, p. 189-204.

—, « Censorship and the Construction of Homosexual Desire in Mario Camus's “Muere una mujer” (1965) », dans *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 94, n° 9, 2017, p. 987-1000.

NAVARRETE-GALIANO Ramón, « Conceptualización de lo queer en ¡A mí la legión!: relecturas de la filmografía franquista », dans *Icono14*, vol. 9, n° 3, 2011, p. 345-360.

TARANGO Vicenta Martin, *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2016.

3.3.3 – Les censeurs franquistes

BARUSO BARÉS Pedro, « Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945) », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporanea*, n° 4, 2005.

CERDÓ COTONER Luisa, « Manuel Machado, académico de la Real Academia Española », dans *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 97, n° 316, 2017, p. 373-408.

ELDUQUE Albert, « Primer Plano : el rostro popular de la censura », *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2017, n°23, p. 14.

FEULLASTRE Anne Laure, « Les rivalités entre les factions de pouvoir du régime franquiste, vues sous le prisme de la politique censoriale », dans *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n° 17, 2018, <http://journals.openedition.org/amnis/3883> (consulté le 29/11/2019).

LÉNÁRT András, « *Un hombre de la apertura franquista. García Escudero* », *Acta cientiarum Socialium*, 2009. 37-48,

MINGUET I BATLLORI Joan, « *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)* », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

TUÑÓN Julia, « Sin “cieno ni obscenidad”: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946) », dans *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, n° 2, 2009, <http://journals.openedition.org/agedor/2727> (consulté le 02/07/2020).

VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015.

IV- Le cinéma en Espagne franquiste

4.1 – Histoire et cinéma

ALTMAN Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, p. 65-74.

BAECQUE Antoine (de), « Les formes cinématographiques de l'histoire », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 51, 2007, p. 9-21.

BIMBENET Jérôme, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

CUESTA BUSTILLO Josefina, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia : el caso español*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 2004.

FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124.

—, *Cinéma et histoire*, Paris, France, Denoël-Gonthier, 1977.

GARREAU Laurent, RIGAUD Jacques, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GUIGUENO Vincent, DELAGE Christian, *L'historien et le film*, Paris, Folio, 2018.

GUTFREIND Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », dans *Sociétés*, vol. n° 103, n° 1, 2009, p. 21-31.

LE FORESTIER Laurent, *Des procédures historiographiques en cinéma*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, p. 5-13.

—, « Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)* », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. n° 60, 2010, p. 201-207.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « El análisis filmográfico : entre la teoría y la historia del cine », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 17, 1994, p. 109-112.

—, *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*, 2006.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977.

4.2 – Histoire du cinéma espagnol

4.2.1 – Ouvrages généraux

BENET Vicente J., *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

CAPARRÓS LERA José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.

—, *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Barcelona, Fancy, 2000.

CASTRO DE PAZ José Luis, PENA PÉREZ Jaime, *Cine español: otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista: una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2005.

CASTRO DE PAZ José Luis, PÉREZ PERUCHA Julio, ZUNZUNEGUI Santos, AROZENA Carmen, *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros (A Coruña), Vía Láctea, 2005.

DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

GUBERN Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977.

GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.

HUESO MONTÓN Ángel Luis, *Catálogo del cine español: Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Ediciones Catedra, 1999.

LÁZARO REBOLL Antonio, WILLIS Andrew, *Spanish popular cinema*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004.

PÉREZ PERUCHA Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*, Madrid, Cátedra, 1997.

MARTÍNEZ TORRES Augusto, GUTIÉRREZ ARAGÓN Manuel, *Diccionario Espasa cine español*, Madrid, Espagne, Espasa, 1999.

SANCHEZ-BIOSCA Vicente, *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

SAURET GUERRERO Teresa, RUIZ SAN MIGUEL Javier, GÓMEZ GÓMEZ Ana Julia (dir.), *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural*, Madrid, Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 2011.

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994.

UTRERA MACÍAS Rafael, « El concepto de cine nacional. Hacia otra historia del cine español », dans *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N° 3, 2005, p. 15.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR Antonio, *Historia de la política fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

4.2.2 – Cinéma et Guerre civile

BERTHIER Nancy, SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, *Retoricas del miedo : Imagenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velazquez, 2012.

CABEZA SANDEOGRACIAS José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004.

GUBERN Román, *Cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976.

—, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

OMS Marcel, BROUE Pierre, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

OMS Marcel, CROS Edmond, *La Guerre d'Espagne vue par le cinéma: mythes et réalités*, Lille, A.N.R.T, 1987.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

—, « España en armas: el cine de la guerra civil española », *España en armas: el cine de la guerra civil española : ciclo de cine*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, p. 25-28.

—, « Propaganda y mitografía del cine nacional », *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos : aproximaciones analíticas e historiográficas*, Servicio de Publicacións, 2009, p. 79-96.

—, « Paysages de la mémoire. La guerre civile comme élégie », dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, 2013, p. 80-96.

—, *Cinéma et guerre civile espagnole: du mythe à la mémoire*, Paris, France, Editions Hispaniques, 2016.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « Aparatos de Estado y propaganda fílmica: el cine de la República española (1936-1939) », *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil : II Encuentro de Historia de la Prensa*, vol. 2, Madrid, Servicio de Publicaciones, 1990, p. 475-486.

4.2.3 – Le cinéma sous le franquisme

4.2.3.1 - Ouvrages généraux

BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

BOWIE José Antonio Pérez, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

CASTRO DE PAZ José Luis, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

GÓMEZ VAQUERO Laura, SÁNCHEZ SALAS Daniel, *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo : (una recopilación de « Secuencias, revista de historia del cine »)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

HEREDERO Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Madrid, Valencia: Filmoteca Nacional, 1993.

4.2.3.2 - Genres cinématographiques

a) Cinéma folklorique

ARCE BUENO Julio C., « Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo », *Una perspectiva caleidoscópica*, Letra de Palo, 2014, p. 291-300.

BERTON Mireille, CARO CANTON Olga, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945). Le cas de “La Patria Chica” », *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipode, 2004, p. 147-170.

CARO CANTON Olga, « L’Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 54, 2008, p. 82-108.

COLÓN PERALES Carlos, *Un cine para tres Españas: el cine y los toros (1929-1960)*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2005.

FERNÁNDEZ CABEZAS José María, *La mujer andaluza folklórica en películas españolas (1929-1993) a partir del estudio literario-cinematográfico de La Lola se va a los puertos, de Antonio y Manuel Machado. Incidencias de esta imagen andaluza en España dentro de la cultura de masas*, thèse soutenue à l’Universidad de Málaga, 2008.

LABANYI Jo, « Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 9, 2001, p. 83-98.

—, « Race, genre et dénégation dans le cinéma espagnol du premier franquisme: le cinéma de missionnaires et les films folkloriques », dans Vicente SANCHEZ-BIOSCA, Vicente J. BENET (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L’Harmattan, impr. 2011, 2011.

LOMAS MARTÍNEZ Santiago, « (Re)nacionalizando la españolada: divergencias y negociaciones entre Andalousie y El sueño de andalucía (1951) / (Re)Nationalizing the Españolada: Divergences and Negotiations between Andalousie and El sueño de andalucía (1951) », dans *Secuencias*, n° 42, 2016.

LÓPEZ SILVA José Antonio, « Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso, Vol. 2, 2001 (Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956))*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 287-302.

MARTÍN Fran, *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*, Granada, Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía, 2008.

MARTÍNEZ SHAW Carlos, « ¡Torero! Los toros en el cine », dans *Revista de Estudios Taurinos*, n° 18, 2004, p. 343-346.

MELERO SALVADOR Alejandro, « Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”: el caso de “El gato montés” », dans *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 17, nº 1, 2010, p. 157-174.

NAVARRETE CARDERO Luis, *La españolada y Sevilla*, Madrid, Padilla Libros Editores & Libreros, 2003.

PALOMEQUE RECIO Azahara, « Cómo mirar: vaivenes de la agencia femenina en el cine de “españolada” durante la II República y el franquismo », dans *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº 2, 2012, p. 152-173.

PASCUAL BORDÓN Hugo, « Del folclore a la crítica social. Diferenciando el cine taurino del franquismo: de “Sangre y arena” al Nuevo Cine Español », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 74 (Abril 2018), 2018, p. 37-50.

SABORIDO Emilio José Gallardo, *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-latinoamérica*, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

SÁNCHEZ ALARCÓN María Inmaculada, « Mecanismos de construcción ideológica del cine popular: la imagen de Andalucía y de las mujer andaluza en el musical folclórico del franquismo », *Educación: ideología, cultura y contextos*, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 97-108.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº Extra 4, 2015, p. 884-905.

—, « El cine español con canciones: un terreno para la reutilización musical de hits durante el franquismo », *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas: Salamanca, 28-30 de junio de 2017*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2017, p. 1055-1071.

b) Cinéma historique

AFINOQUÉNOVA Eugenia, « “Esto se llama Raza, hijo mío”: el mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de guerra (1938) y Raza (1941) », dans *Filmhistoria online*, vol. 16, nº 3, 2006, p. 25.

ALONSO LÓPEZ Jesús, « 1808-1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista », *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI de España, 2008, p. 379-400.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ Luis Mariano, *Fascismo, « kitsch » y cine histórico español (1939-1953)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

GONZÁLEZ Luis M., « La aventura del nacional-catolicismo: agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950) », *Deseo, poder y política en la cultura hispánica*, Universitas Castellae, 2007, p. 73-84.

HUESO MONTÓN Ángel Luis, « Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo: las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 34, 2009, p. 153-167.

HUESO MONTON Ángel Luis, « Planteamientos historiográficos en el cine histórico », *Filmhistoria online*, Vol. 1, Nº. 1, 1991, págs. 13-24

JUAN-NAVARRO Santiago, « El cine como alegoría nacional. La construcción del estado franquista en Alba de América, de Juan de Orduña », dans *Filmhistoria online*, vol. 12, n^{os} 1-2, 2002, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12434/15226>.

—, « The Hispanic and Luso-Brazilian World: De Bambú a Mambí: La “Guerra de Cuba” en el cine español », dans *Hispania*, vol. 90, n^o 3, 2007, p. 583-588.

LINARES Lidwine, « Representaciones y reescrituras de un mito romántico: la guerrera Agustina de Aragón y la defensa de Zaragoza », *Literatura y re/escritura*, Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2015, p. 503-518.

MARTÍNEZ ALVAREZ Josefina, « La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine », dans *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n^o 9, 2010, p. 191-213.

ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « El cine histórico y el franquismo: un modelo de cine nacional (1939-1951) », *Modelos de interpretación para el cine histórico: ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2013, p. 31.

PÉREZ CIPITRIA Agustín, « El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. », dans *Revista de Claseshistoria*, n^o 1 (Enero), 2010, p. 1.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista », *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España*, 2007, p. 75-88.

—, « Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de CIFESA », s. d., p. 24.

SANZ FERRERUELA Fernando, « La censura cinematográfica como factor determinante para el cine histórico durante el franquismo: los casos de Reina Santa (Rafael Gil, 1947) y Alba de América (Juan de Orduña, 1951) », *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*, Madrid, Universidad Carlos III, 2017, p. 1479-1498.

SELVA MASOLIVER Marta, « Algunas reflexiones sobre el estudio de la mujer en el cine histórico del franquismo », *Literatura y vida cotidiana : actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1987, p. 403-412.

SOJO GIL Kepa, « Edad Media y Edad Moderna de la historia de España a través del cine historicista del franquismo. El caso de “Locura de amor” », *Estudios en homenaje al profesor César González Mínguez*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2015, p. 307-318.

TORRE Franco, « Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 552-568.

c) Cinéma policier

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Ed. Laertes, 2000.

—, « El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa », dans *Trípodos*, n^o 41, 2017, p. 15-34.

MIRANDA GONZÁLEZ Laura, « Una mujer cualquiera o una Rita Hayworth à la mexicana: creación de la banda sonora para el cine negro español de los años cuarenta », dans *Quadrivium*, n^o 5, 2014, p. 21.

RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, « Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra », *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*, Madrid, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011, p. 89.

SÁNCHEZ BARBA Francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, « (Film Historia ; n. 7) », Barcelona, Publicacions i Edicions, 2007.

—, *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, s. d.

VARELA OLEA María Ángeles, « De la retórica a la erística en la industria editorial y en el folletín: María, la hija de un jornalero de Ayguals de Izco », dans *Estudios Humanísticos. Filología*, vol. 0, n° 36, 2014, p. 166-186.

d) Cinéma religieux

COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, « Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, n° 35, 2014, p. 143-151.

—, « La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 19-45.

HIGUERAS FLORES Rubén, « Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950) », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, vol. 22, n° 43 (Noviembre), 2017, p. 185-200.

LABANYI Jo, « Race, genre et dénégation dans le cinéma espagnol du premier franquisme: le cinéma de missionnaires et les films folkloriques », dans Vicente Sánchez-Biosca, Vicente J. Benet (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LÓPEZ JUAN Aramis Enrique, « Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta », dans *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n° 28, 2006, p. 309-320.

DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.

MORAL RONCAL Antonio Manuel, « Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el “cine de levita” en el primer franquismo (1939-1950) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 47-82.

PIÑEIRO-OTERO Teresa, LORENZO Francisco Cabezuelo, « El cine religioso en el franquismo », *Iglesia y Estado en la sociedad actual: política, cine y religión*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, p. 283-296.

SANZ FERRERUELA Fernando, « El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947 - 1951) », *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, T&B editores, 2011, p. 485-508.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, GONZÁLEZ Esteban Elena, « La última cruzada: Los católicos españoles y el cine durante el primer franquismo », *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, p. 387-406.

e) Comédies

AGUILAR Carlos, « Del gris al color por decreto-ley. La comedia española de los años cincuenta: risas en la oscuridad », dans *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, n° 5, 1996, p. 26-77.

ARCE BUENO Julio C., « Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo », *Una perspectiva caleidoscópica*, Madrid, Letra de Palo, 2014, p. 291-300.

GARCÍA GARCÍA María Teresa, « Estrategias narrativas de un teatro y un cine esposados en los años cincuenta: los cómicos de José Martín Recuerda y Juan Antonio Bardem », dans *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, n° 7, 2002, p. 7-18.

GIL VÁZQUEZ Asier, « Arniches va al cine: conservadurismo y elementos disruptivos en la comedia asainetada Así es Madrid (Marquina, 1953) », dans *Cuadernos de Aleph*, n° 9, 2017, p. 61-77.

GONZÁLEZ-GOSÁLBEZ Rafael, *Actores españoles en primera persona: El oficio de cómico en sus testimonios*, thèse soutenue à l'Universitat d'Alacant - Universidad de Alicante, 2015.

MARSH Steven, *Popular Spanish film under Franco: comedy and the weakening of the state*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

SEOANE RIVEIRA José, « Cine metafórico y comedia en el posfranquismo: crítica social en Las truchas de José Luis García Sánchez », *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*, Vol. 1, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2015, p. 152-165.

SOJO GIL Kepa, « La comedia rural española de los cincuenta como consecuente de Bienvenido Mr. Marshall », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n° 7, 2009, p. 3.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « Del cine adánico al costumbrismo de lo grotesco: para una tipología de la comedia española », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 1, 1997, p. 301-309.

—, « Los gozos y las sombras », dans *Cahiers du cinéma: España*, n° 40 (Diciembre), 2010, p. 76-77.

f) Néoréalisme

CATALA Guillem, *El realismo cinematográfico español (1952-1961)*, thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, 2001.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ Luis Miguel, *El neorrealismo en la narrativa española de los años cincuenta*, soutenue à l'Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

PAECH Anne, PAECH Joachim, *Gente en el cine: cine y literatura hablan de cine*, Madrid, Catedra, 2002.

VELÁZQUEZ GARCÍA Sara, « El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50 », dans *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, vol. 7, n° 1, p. 160-171.

4.2.3.3 - Idéologie et cinéma

a) Eglise, morale et cinéma franquiste

CHENOVRT GONZÁLEZ Jorge, « Modos de representación de la iglesia en la CIFESA republicana: La hermana San Sulpicio y el cura de aldea », dans *Vivat Academia*, n° 133, 2015, p. 102-112.

COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, « Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, n° 35, 2014, p. 143-151.

—, « Evolución de la figura del sacerdote en el cine franquista », *Iglesia y Estado en la sociedad actual: política, cine y religión*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, p. 259-270.

—, « La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 19-45.

—, « De la cruzada moral a la producción: una historia de la Acción Católica y el cine en el primer franquismo », *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 215-232.

DÍEZ Y GUTIÉRREZ O'NEIL, JOSE LUIS, *El cine y los católicos*, Aldecoa, Madrid, 1941.

GARCÍA CARRIÓN Marta, « Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n°73 (Octubre), 2017, p. 272-275.

HUESO MONTÓN, « La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso "Filmor" (1935-1936) », *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.

LEVENTOPOULOS Mélisande, « Emouvoir pour faire croire. Le catholicisme français face aux émotions spectatoriennes (1923-1953) », *Penser les émotions: Cinémas, séries, nouvelles images*, Paris, Editions L'Harmattan, 2016.

—, *Les catholiques et le cinéma : La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, « Histoire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

LÓPEZ JUAN Aramis Enrique, « Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta », dans *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n°28, 2006, p. 309-320.

DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.

MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1987.

MORAL RONCAL Antonio Manuel, COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015.

RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ, « Iglesia católica y el cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, no 35, 2014, p. 143-141.

RONCAL Antonio Manuel Moral, MARTÍNEZ Ricardo Colmenero, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015.

SANZ FERRERUELA Fernando, « El cine español hace penitencia: la fervorosa hermandad de la Cinematografía (1951-1963) », dans *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n°19, 2004, p. 523-546.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, « Los católicos españoles y el cine: de los orígenes al nacionalcatolicismo », Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 77-92.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, GONZÁLEZ Esteban Elena, « La última cruzada: Los católicos españoles y el cine durante el primer franquismo », *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, p. 387-406.

b) La Guerre civile dans le cinéma du premier franquisme

ESCOLAR Luis Deltell, « La imagen del soldado republicano en el cine español del franquismo », *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 164.

GARRIGA-NOGUES Román, « La Guerra Civil vista por el cine del franquismo », *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 2006, p. 163-196.

GUSTRÁN LOSCOS Carmina, « La Guerra Civil en el cine del franquismo. Visiones contrapuestas », *VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza, 15, 16 y 17 de noviembre de 2006*, Madrid, Comisiones Obreras, CCOO, 2006, p. 402-416.

—, « Cuando el cine nos habla de la historia: la Guerra Civil española en el cine de oposición al franquismo (1939-1975) », *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, p. 243-266.

MATEOS Araceli Rodríguez, « La memoria oficial de la Guerra Civil en No-Do (1943-1959) », dans *Historia y comunicación social*, n° 10, 2005, p. 179-200.

ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « Cine, franquismo y Guerra Civil », *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 214-223.

PAZ José Luis Castro de, « Cine y política en el primer franquismo: “Rojo y negro” (Carlos Arévalo, 1942) », dans *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, n° 14, 2006, p. 33-43.

c) Les femmes dans le cinéma produit sous le franquisme

ÁLVAREZ ROMÁN Mercedes San, « “Este es el mejor argumento que se puede esgrimir contra las mujeres”: la película surcos (1951) como herramienta pedagógica para el estudio de la violencia de género / “That’s the best argument I know for convincing women:” the film surcos (1951) », dans *Revista de la SEECI*, n° 39, 2016, p. 89-104.

- AMADOR CARRETERO María Pilar, « La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo », dans *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n° 1, 2010, p. 3-22.
- BUENO Julio C. Arce, « El sexo como frontera: música y erotismo en el cine español hasta la Transición », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 17-33.
- FORESTIER Laurent Le, « L'approche « gender » au prisme de l'historiographie du cinéma. Noël Burch et Geneviève Sellier, Le Cinéma au prisme des rapports de sexe », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 60, 2010, p. 194-201.
- GARCÍA RAMOS Francisco José, « Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60: el caso de la fotógrafa Juana Biarnés », dans *Prisma Social: revista de investigación social*, n° Extra 2, 2017, p. 126-166.
- GIL GASCÓN Fátima, *Construyendo a la mujer ideal mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- GIL GASCÓN Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 65, 2010, p. 34.
- GUILLAMÓN CARRASCO Silvia, « La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de Locura de amor a Juana la Loca », *Asparkia: Investigación feminista*, n°27, 2015, p. 18.
- , « La representación de la “femme fatale” en el universo narrativo de “Muerte de un ciclista” (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, n° 3, 2017, p. 313-331.
- HUESO MONTÓN Ángel Luis, « Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo: las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 34, 2009, p. 153-167.
- LABANYL Jo, « Historia y mujer en el cine del primer franquismo », dans *Secuencias (Madrid, Spain: 1994)*, n° 15, 2016, <https://doaj.org/article/10ab6875881a49289463f496c3ea2809> (consulté le 02/07/2020).
- LOSILLA ALCALDE Carlos, « Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo », dans *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n° 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 19-28.
- , « La mujer al margen de la ficción: Algunas presencias femeninas en el cine español de la década de 1940 », dans *Comunicación y sociedad = Communication & Society*, vol. 30, n° 3, 2017, p. 29-39.
- DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.
- MARTÍN TARANGO Vicenta, *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense, 2017.
- NAVARRETE-GALIANO Ramón, « Conceptualización de lo queer en ¡A mí la legión!: relecturas de la filmografía franquista », dans *Icono14*, vol. 9, n° 3, 2011, p. 345-360.
- PADILLA CASTILLO Graciela, « Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica », dans *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 161-162.
- PALOMEQUE RECIO Azahara, « Cómo mirar: vaivenes de la agencia femenina en el cine de “españolada” durante la II República y el franquismo », dans *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, n° 2, 2012, p. 152-173.

ROSÓN VILLENA María, « Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los cuarenta », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, p. 330-343.

SALVADOR Alejandro Melero, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n° 12, 2013, p. 107-124.

—, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, n° 36, 2014, p. 189-204.

SÁNCHEZ ALARCÓN María Inmaculada, « Mecanismos de construcción ideológica del cine popular: la imagen de Andalucía y de las mujer andaluza en el musical folclórico del franquismo », *Educación: ideología, cultura y contextos*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 97-108.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « Cuerpo fantasmático, cuerpo religioso, cuerpo corrupto: Viridiana, un discurso de los límites », dans *Banda aparte: Revista de cine - Formas de ver*, n° 11 (MAY), 1998, p. 79-86.

SELVA MASOLIVER Marta, « Algunas reflexiones sobre el estudio de la mujer en el cine histórico del franquismo », *Literatura y vida cotidiana : actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, Secretariado de publicaciones, 1987, p. 403-412.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIERA DELGADO Ana María, « Arquetipos de mujer en el Cine Español de los años 50 », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n° 11, 2013, p. 55-84.

VILLALBA María Elena Del Valle de, COSCIA Aldana, VARGAS Valentina Fernández, « El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula », *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*, Vol. 1, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2015, p. 129-136.

d) Politique et représentation du pouvoir

BARRANQUERO TEXEIRA Encarnación, « Anticomunismo en el NO-DO. La continua elaboración del enemigo », dans *Antropología Experimental*, vol. 0, n° 18, 2017

CARO CANTON Olga, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 54, 2008, p. 82-108.

DÍEZ Santos Zunzunegui, « El ruido y las nueces: espectáculo y política en La venganza (J.A.Bardem, 1957) », *Lo rural en el cine español*, Diputación de Córdoba, Area de Cultura, 2007, p. 57-74.

GARCÍA Juan Antonio Gómez, « La representación del derecho y del poder en el cine español del franquismo de la década de los cuarenta », *Derecho, memoria histórica y dictaduras*, Granada, Comares, 2009, p. 289-326.

NIETO FERRANDO Jorge, « *El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo* », 2017, <http://hdl.handle.net/10459.1/60316> (consulté le 02/07/2020).

ORTEGO Óscar, « Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano », *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, vol. 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 394-407.

RAMOS ARENAS Fernando, JUSTO ÁLVAREZ Rubén, « Una 'tradición de calidad' española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944-1964) », dans *Hispanic Research Journal*, vol. 18, n° 1, 2017, p. 15-29.

4.2.3.4 - Les acteurs et actrices espagnols

AGUILAR Carlos, GENOVER Jaume, *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, BPR Publishers, 1992.

CIRICI PELLICER Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

COMAS Àngel, *El star system del cine español de posguerra: 1939-1935*, Madrid, T&B Editores, 2004.

FERNÁNDEZ Emilio Carlos García, « Las estrellas de Cesáreo González », dans *AGR coleccionistas de cine*, vol. 8, n° 32, 2006, p. 146-161.

RIOS CARRATALÁ Juan Antonio Ríos, « Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor », dans *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 27.1, 2002, p. 121-136.

RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense, 2005.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, n° Extra 4, 2015, p. 884-905.

4.2.3.5 - Techniques cinématographiques

BUENO Julio C. Arce, « El sexo como frontera: música y erotismo en el cine español hasta la Transición », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 17-33.

DIEZ PUERTAS Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Alertes, 2002.

GARCÍA SORIANO Esther, « *La figura del compositor cinematográfico durante la década de 1940 en España* », 2017, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/76052> (consulté le 03/12/2018).

GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, « Técnica, ideología y mercados: El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945 », *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia : el caso español*, Consejería de Educación y Cultura, 2004, p. 97-110.

GOROSTIZA LÓPEZ Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997.

LÓPEZ Bernando, GUBACK Thomas H., *La industria internacional del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

LÓPEZ GONZÁLEZ Joaquín, *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2009.

MIRANDA GONZÁLEZ Laura, *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico*, thèse soutenue à l'Universidad de Oviedo, 2011.

—, « Una mujer cualquiera o una Rita Hayworth à la mexicana: creación de la banda sonora para el cine negro español de los años cuarenta », dans *Quadrivium*, n° 5, 2014, p. 21.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *De « ¡Bienvenido, Mr. Marshall! » a « Viridiana »: historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, n° Extra 4, 2015, p. 884-905.

SANZ GARCÍA José Miguel, *Miguel Asíns Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga.*, thèse soutenue à l'Universitat de València, 2008.

TORRAS I SEGURA Daniel, « La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito: Recursos de exaltación del artista », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 153-165.

4.2.3.6 - Industrie et production cinématographique

CASTRO DE PAZ José Luis, *Suevia films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*, Santiago de Compostela, Xunta De Galicia, 2005.

DURÁN José Antonio, *Cesáreo González: el empresario-espectáculo: viaje al taller de cine, fútbol y varietés del general Franco*, 2003.

GARCÍA DE DUEÑA Jesús, GOROSTIZA Jorge, « Los estudios cinematográficos españoles », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 10, 2001.

LLINAS Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997.

RIAMBAU Esteve, *Ricardo Muñoz Suay: una vida en sombras*, Madrid, Tusquets, 2007.

RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, « Guionistas en el cine español (quimeras, picarescas y pluriempleo) », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 10, 1999, p. 119-122.

—, « Productores en el cine español: una aproximación histórica », *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 81-94.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *UNINCI cine y oposición política bajo el franquismo*, thèse soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

—, *De « ¡Bienvenido, Mr. Marshall! » a « Viridiana »: historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50 », *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997, p. 56-91.

SEMPERE SERRANO Isabel, *La producción cinematográfica en España, Vicente Sempere Pastor (1935-1975)*, thèse soutenue à l'Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

4.2.3.7 - Le cinéma étranger

a) Cinéma hollywoodien et Espagne franquiste

AGUINAGA Pablo León, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2008.

BLACK Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 2012.

BLACK Gregory D., ELBERT Luis, *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

DIEZ PUERTAS Emeterio, « El acuerdo cinematográfico hispano-americano de 1952 », dans *Secuencias*, n° 4, 1996, p. 9-38.

EZQUERRA Víctor Junco, « Cine estadounidense-posguerra-Frente Popular », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n° 2, 2004, p. 69-84.

LEÓN AGUINAGA Pablo, « El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955 », dans *Hispania*, vol. 66, n° 222, 2006, p. 277-318.

—, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.

SOJO GIL Kepa, « La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953) », dans *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria.*, n° 1, 2011, p. 39-54.

b) Les coproductions

ARÍN Óliver Mínguez, « El cine negro en las coproducciones entre España e Italia en la década de los cincuenta », *Género negro sin límites*, Madrid, Andavira, 2019, p. 351-358.

CABRERIZO Felipe, *Tiempo de mitos: las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

CHECA Antonio, UTRERA Rafael, *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, Sevilla, Facultad de Comunicación, 2005.

DÍAZ Julio Montero, REBOLLO María Antonia Paz, *La larga sombra de Hitler: el cine nazi en España (1933-1945)*, Madrid, Cátedra, 2009.

DÍAZ LÓPEZ Marina, « Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: "Jalisco canta en Sevilla" », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 5, 1999, p. 141-165.

—, « Navegar por el frío mar Atlántico: España y los ensayos de un cine transnacional en español (1948-1962) », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 51, 2016, p. 39-52.

DÍEZ PUERTAS Emeterio, « Las coproducciones ofensivas », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 5, 1999, p. 167-180.

GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, « El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944 », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 23, 2006, p. 36-66.

MONGUILOT BENZAL Felix, *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*, thèse soutenue à l'Universidad de Murcia, 2015.

OTERO José María, « El horizonte de las coproducciones », dans *Cuadernos de la Academia*, n° 5, 1999, p. 17-27.

SEMPERE SERRANO Isabel, « Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano-italiano durante la década de los cuarenta.: Una aproximación », *El Documental, carcoma de la ficción*, Vol. 2, Granada, Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004, p. 95-100.

V- La réception cinématographique

5.1 – Ouvrages généraux

5.1.1 – Théories sur la réception

ALLARD Laurence, « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication », dans *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 65-84.

—, « Donner corps au fantôme : à la recherche du public du cinéma », dans *Quaderni*, vol. 25, n° 1, 1995, p. 3-10.

BAECQUE Antoine (de), « Rire, pleurer et avoir peur dans le noir », *Histoire des émotions. 3, De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017.

BOSENSO Christian-Marc, « La place du spectateur », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, p. 143-154.

BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 12-25.

CEFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique, *Les sens du public: publics politiques, publics médiatiques*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2003.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, France, Créaphis, 2006.

DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma. Les chemins de la déception*, thèse soutenue à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2013.

DUVAL Julien, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », dans *Sociologie*, n° N°1, vol. 2, 2011, <http://journals.openedition.org/sociologie/832> (consulté le 10/07/2019).

ETHIS Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », dans *Communication et langages*, vol. 119, n° 1, 1999, p. 38-54.

—, « La caisse du cinéma : quand il faut décider », dans *Communication & Langages*, vol. 125, n° 1, 2000, p. 44-55.

—, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 11-21.

—, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2018.

GENETTE Gérard, *Seuils*, « Collection Poétique », Paris, Editions du Seuil, 1987.

—, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, « Collection Points Essais », n° 257, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

GÆTSCHÉL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

HALL Stuart, « Encoding / Decoding », dans *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, London/new-York, Routledge, 1992.

—, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 27-39.

HERNÁNDEZ SANTAOLALLA Victor, « De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta », dans *FRAME*, n° 6, 2010.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1970.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France, Gallimard, 1978.

JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2^e éd., Paris, La Dispute, 2012.

JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010.

KLINGER Barbara, « Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies », dans *Screen*, vol. 38, n° 2, 1997, p. 107-128.

KRAUS Dorothea, « Appropriation et pratiques de la lecture. Les fondements méthodologiques et théoriques de l'approche de l'histoire culturelle de Roger Chartier », dans *Labyrinthe*, n° 3, 1999, p. 13-25.

LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », dans *Idées économiques et sociales*, vol. N° 155, n° 1, 2009, p. 6-11.

LEVERATTO Jean-Marc, « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception: profession, émotion, expertise », dans *Le Portique*, n°s 13-14, 2004.

MONTEBELLO Fabrice, « De la réception des films au cinéma des ouvriers », dans *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 2, n°s 2-3, 1992.

PROCHASSON Christophe, « Héritages et trahisons: la réception des œuvres », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, vol. 12, n° 1, 1994, p. 5-17.

RICŒUR Paul, CHARTIER Roger, « Monde du texte et monde du lecteur », *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 228-263.

SORLIN Pierre, « Le mirage du public », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39, 1992, p. 86-102.

STAIGER Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1992.

TREBUIL Christophe, « L'écran qui fascine: spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 48, 2006, p. 26-45.

5.1.2 – Opinion publique et réceptions ordinaires en régime autoritaire (XX^e siècle)

COURRIOL Marie-France, « Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 35, n° 1, 2015, p. 1-26.

CREMIEUX-BRILHAC Jean-Louis, « Information, propagande et opinion publique durant la deuxième Guerre mondiale. Réflexions en guise de conclusions », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 108, n° 1, 1996, p. 147-154.

GILI Jean, « L'accueil du cinéma français en Italie pendant l'époque fasciste (1930-1945) », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 33, n° 2, 1986, p. 243-253.

HAYER Gianni, ALBERA François, *Les lueurs de la guerre: écrans vaudois 1939-1945*, Lausanne, Ed. Payot, 2003.

JACKSON Peter, *France and the Nazi menace: intelligence and policy making, 1933-1939*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

KALLIS Aristotle A., *Nazi Propaganda and the Second World War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

KERSHAW Ian, *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983.

LESCH Paul, *Heim ins Ufa-Reich?: NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

—, « The reception of the deutsche wochenschau in Luxembourg during the german occupation », dans *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 24, n° 1, 2004, p. 35-44.

LESCH Paul, DURY Christine, « Film and Politics in Luxembourg: Censorship and Controversy », dans *Film History*, vol. 16, n° 4, 2004, p. 437-446.

ORLOVSKY Daniel, « Fitzpatrick Sheila, Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization. New York, Oxford University Press, 1994.

PLATINI Vincent, *Lire, s'évader, résister*, Paris, La Découverte, 2014.

RESCIGNO Anthony, *Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945): histoire d'un plaisir oublié*, thèse soutenue à l'Université de Lorraine, Nancy, 2018.

ROFFAT Sébastien, *Esthétique et réception du dessin animé français sous l'Occupation (1940-1944): L'émergence d'une école française ?*, Paris, Editions L'Harmattan, 2014.

ROSS Corey, « Mass Culture and Divided Audiences: Cinema and Social Change in Inter-War Germany », dans *Past & Present*, vol. 193, n° 1, 2006, p. 157-195.

SCHENK Irmbert, « Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung », dans *Montage*, vol. 3/2, 1994, p. 73-98.

SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne (dir.), *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption = Film, cinema, spectator: film reception*, Marburg (DE), Allemagne, Schüren, 2010.

STAHR Gerhard, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand?: der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin, Theissen, 2001.

SUMPF Alexandre, « Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 42, 2004, p. 5-34.

WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983.

ZIMMERMANN Clemens, « From Propaganda to Modernization: Media Policy and Media Audiences under National Socialism », dans *German History*, vol. 24, n° 3, 2006, p. 431-454.

5.1.3 - Cinéphilies

GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 47, 2002, p. 12.

JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

LE GRAS Gwénaëlle, SELIER Geneviève (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, France, Nouveau monde éditions, 2015.

LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 17-50.

MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », dans *Mouvements*, vol. no27-28, n° 3, 2003, p. 113-119.

5.2 – La réception cinématographique espagnole

BALLESTER CASADO Ana, *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 1999.

CABEZ SANDEOGRACIAS José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004.

CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*, Madri, Turfan, 1994.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio Carlos, « La recepción de cine en España », *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*, Madrid, Documentación de las ciencias de la información, 2015, p. 186-195.

LATORRE IZQUIERDO Jorge, MARTÍNEZ Antonio, LLANO SÁNCHEZ Rafael, « Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas », dans *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 9, n° 17, 2010, p. 93-106.

PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n° 4, 2003, p. 357-374.

PELAZ LÓPEZ José Vidal, RUEDA LAFFOND José Carlos, SORLIN Pierre, *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002.

PÉREZ BOWIE José Antonio, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

PUYAL SANZ Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2000.

ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013.

SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

TORNERO Angélica, « Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura », dans *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, n° 12, 2010, p. 78-85.

5.3 – La promotion cinématographique

ALBERA François, « Affiches de cinéma », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 81, 2017, p. 132-137.

BAENA PALMA Francisco, *El Cartel De Cine En España: The Film Poster in Spain*, Barcelona, Samuel French Trade, 1998.

BESSON Dominique, GALLUZZO Anthony, LUCAS George, *Affiches de cinéma*, Paris, Citadelles & Mazenod, DL 2012, 2012.

BUENO DORAL Tamara Rosa, GARCÍA CASTILLO Noelia, « El cartel en el “realismo social” del cine español », dans *Vivat Academia*, n° 119, 2012, p. 31-41.

CARRIÓN Morales, TRINIDAD María, *El arte de los cartelistas españoles de la postguerra: De 1940 a 1980*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2016.

FERNÁNDEZ MELLADO Rebeca, *El cartel de cine español de posguerra (1939-1945): modelo de tratamiento documental*, soutenue à l'Universidad de la Complutense, Madrid, 2007.

GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 47, 2002, p. 12.

GÓMEZ VAQUERO Laura, SÁNCHEZ SALAS Daniel (dir.), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo (una recopilación de Secuencias. Revista de Historia del cine)*, Madrid, Espagne, Ocho y medio, 2009.

GRAY Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, New York University Press, 2010.

HUELVES Marta Flores, VOZMEDIANO Manuel Montes, « Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: análisis de afiches de las sagas cinematográficas », dans *Información, cultura y sociedad*, n° 37 (diciembre 2017), 2017, p. 127-144.

LYCZBA Fabrice, « Fictions incarnées : pratiques publicitaires du Ballyhoo et regard spectatorial dans le cinéma muet hollywoodien », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 72, 2014, p. 37-63.

NERVION CHAMORRO Juan José, « La censura franquista sobre el cartel cinematográfico », https://www.academia.edu/35906452/La_censura_franquista_sobre_el_cartel_cinematogr%C3%A1fico (consulté le 27/05/2020).

PERALES BAZO Francisco, *El cartel cinematográfico*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1999.

SÁNCHEZ LÓPEZ Roberto, *El cartel del cine: El cartel de cine como medio publicitario y como modo de expresión artística (el cartel de cine en España)*, thèse soutenue à l'Universidad de Zaragoza, 1992.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Ecos de papel : la opinión de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

TRANCHE Rafael R., « El cartel de cine en el engranaje del "star system" », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 18, 1994, p. 135-143.

ZUBIETA Ana María (dir.), *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Argentine, Paidós, 2000.

5.4 – Le monde de la critique cinématographique espagnole

CÁNOVAS ORTEGA María del Carmen, « La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945) », *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea : Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 39.

NIETO FERRANDO Jorge, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de cinematografia : Generalitat Valenciana, 2009.

NIETO FERRANDO Jorge Juan, « De las stars al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo », dans *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n° 21, 2015, p. 145-160.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « La crítica y los críticos », dans *Cahiers du cinéma: España*, n° 17 (noviembre), 2008, p. 92-93.

5.5 – Diffusion et programmation en province

5.5.1 – Diffusion cinématographique en Espagne

CEBOLLADA Pascual, SANTA EULALIA Mary G., *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2000.

FUERTES Marta, « Exhibición y diversidad cinematográfica en la década de los cuarenta. El caso de Salamanca, España », dans *Global Media Journal México*, vol. 13, n° 25, 2016, https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/article/view/257 (consulté le 14/05/2019).

GONZÁLEZ DELGADO Ana, *La exhibición cinematográfica en Badajoz, (1914-1929)*, thèse soutenue à l'Universidad de la Complutense, 2016.

MAÑAS Ignacio Fernández, *La exhibición cinematográfica en Almería: evolución y repercusión del cine europeo (1960-1970)*, thèse soutenue à l'Universidad de Almería, 2013.

5.5.2 – Le cinéma en province : études monographiques

ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ Néida, *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la guerra civil: música, teatro y cine (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad de Valladolid, 2017.

AMAR RODRÍGUEZ Víctor Manuel, *El cine en Cádiz en tiempos de la II República española*, Cádiz], Servicio de Publicaciones, 1997.

AMAR RODRÍGUEZ Víctor Manuel, *El cine en Cádiz durante la Guerra civil española*, Cadiz, Quorum Libros, 1999.

AÑOVER DIAZ Rosa, « El cine en Cuenca: La crítica administrativa ejercida sobre las películas españolas estrenadas en Cuenca de 1939 a 1953 », dans *Cuenca: Diputación Provincial*, n^{os} 39-40, 1992, p. 27-63.

ARIAS ROMERO Salvador Mateo, *Granada, el cine y su arquitectura*, « (Tesis doctoral) », Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2009.

ARRIBAS ARIAS Fernando, *O cine en Lugo 1897-1977: notas para unha historia cinematográfica*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1996.

BERMEJO MARTÍN Francisco, *La II República en Logroño : ocio y espectáculos*, « (Los libros del Rayo ; 18) », Logroño, Piedra de Rayo, 2009.

CASTRO Antón, *Zaragoza, una historia de cine*, Zaragoza, Centro de Historia de Zaragoza, 2005.

COLÓN PERALES Carlos, *El cine en Sevilla, 1929-1950 : de la exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, « (Biblioteca de temas sevillanos ; 30) », Madrid, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Madrid, 1983.

CRETON Laurent, *Les salles de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

Diputación Provincial de Huesca, *Huesca, ciudad de cine : sala de exposiciones Diputación Provincial de Huesca, 22 junio - 6 julio, 2008*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2008.

FANDIÑO PÉREZ Roberto Germán, « El transmisor cotidiano: miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo », dans *Historia y comunicación social*, n^o 8, 2003, p. 77-102.

FRANCIA Ignacio, *Salamanca de cine*, Salamanca, Caja Duero, 2008.

FRUTOS Francisco Javier, *100 años de cine en Castilla y León*, Valladolid, Asociación Cultural Surco, 1997.

GACÍA MANSO Angélica, *El octavo pecado (de la) Capital: El Cine en el Cáceres de los años 50*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2013.

GACÍA MANSO María Angélica, « Los “cines del agua” en la provincia de Cáceres, España: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados », dans *Agua y territorio*, n^o 9, 2017, p. 84-90.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio C., *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, La Coruña, La Voz de Galicia, 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio Carlos, *Ávila y el cine: historia, documentos y filmografía*, Ávila, Institución « Gran Duque de Alba » de la Diputación Provincial, 1995.

GARCÍA RODRIGO Jesús, *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses « Don Juan Manuel » de la Diputación de Albacete, 2002.

- GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- GARÓFANO Rafael, *Crónica social del cine en Cádiz*, Cádiz, Quorum Libros, 1996.
- GONZÁLEZ CALZADA Juan, *Almería, una historia de cine*, Tabernas, Escuela Taller Tabernas de Cine, 2009.
- GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador: panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996.
- HERREROS LOPETEGUI Susana, *Los cines de Navarra, 1940-1990.*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones, 2017.
- LARA GARCÍA María Pepa, *Historia del cine en Málaga*, Málaga, Sarriá, 1999.
- LASAOSA SUSÍN Ramón, *Blanco en la penumbra: Huesca y el cine*, Huesca, 2005.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA Alberto, *Bilbao, cine y cinematógrafos*, Bilbao, Laga para la Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa, 2000.
- LÓPEZ SÁNCHEZ Isaac, *Historia de los cines tarraconenses: un viaje de cine por la provincia, desde sus inicios hasta la actualidad*, Salou, I. López, 2015.
- MAÑAS Ignacio Fernández, *La exhibición cinematográfica en Almería: evolución y repercusión del cine europeo (1960-1970)*, thèse soutenue à l'Universidad de Almería, 2013.
- NADAL RIAZZO José, *Los cines de Granada*, Granada, Asociación Granada Histórica y Cultural, 2002.
- PAGOLA Manu, *Bilbao y el cine*, Bilbao, Area de Cultura y Turismo = Kultura eta Turismo Saila, 1990.
- PÉREZ MANRIQUE Juan Carlos, GIMÉNEZ RICO Antonio, *Una luz brillaba, era el cine: Burgos y el cine entre 1960 y 1990*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Burgos, 2016.
- RIBES Clara, *Castellón en sesión continua*, Castellón de la Plana, Cine Club Museo Fantástico, 2016.
- RIPOLL DONO César, « Cine y patrimonio. Cines urbanos en Oviedo », *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*, Oviedo, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010, p. 263-268.
- RUBIO MARCOS Elías, *La linterna mágica : un siglo de cinematógrafo en Burgos*, Burgos, Ed. Rubio, 1995.
- RUEDA GALÁN Luis, « Los espacios del cine en Jaén (1898-1966) », dans *Boletín de arte*, nº 37, 2016, p. 189-202.
- SANCHÓN Justino, *Los Sánchez-Marcos: cincuenta años de cine en Salamanca*, Salamanca, 1997.
- SANTIAGO DE CONTRERAS Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura y Euskera = Arabako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Saila, 1996.
- SBERT Cristòfol-Miquel, *El cinema a les Balears (segles XIX i XX)*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2006.
- SORIA RUANO Miguel Ángel, *Valladolid de cine y teatro*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

SOTO VÁZQUEZ Begoña, « El triunfo de la clase media: evolución del cine imperial (Sevilla, 1944-1952) », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 9, 2001, p. 311-316.

TEJEDOR SÁNCHEZ Miguel, *Vivir para ver cine: Valencia, 1940-1949*, Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1999.

VERA Pascual, *Empresa y exhibición cinematográfica en Murcia (1895-1939)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1991.

LISTE DES FIGURES

VOLUME 1

Figure 1: Evolution du nombre de rapports produits entre 1946 et 1960	47
Figure 2: Évolution de la surveillance réceptive par rapport à la production cinématographique annuelle (1944-1960).....	48
Figure 3: Répartition du type de rapports au sein du corpus entre 1946 et 1960 (%).....	55
Figure 4 : Proportion des auteurs signant les rapports entre 1946 et 1960 (%)	58
Figure 5 : Catégories professionnelles complémentaires des délégués provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	69
Figure 6: Évolution du nombre de rapports en fonction du nombre de communautés d'interprétation identifiées par les rapporteurs (1946-1947)	94
Figure 7: Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	133
Figure 8 : Plans sur l'arrivée des troupes au château dans <i>Fuenteovejuna</i> (1947).....	140
Figure 9 : Personnalités les plus citées dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960....	157
Figure 10: Fonctions occupées par les censeurs de la JSOC et la JCCP durant leur mandat entre 1946 et 1962 (%).....	205
Figure 11 : Liens des censeurs avec le monde cinématographique entre 1946 et 1960 (%)..	233
Figure 12 : Films considérés comme des succès provinciaux dans au moins la moitié des rapports provinciaux (1946-1951).....	269
Figure 13 : Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	271
Figure 14: Temps de permanence à l'affiche des films selon leur nationalité dans les cinémas madrilènes (1946-1960)	277
Figure 15: Les types d'accueil réservé au cinéma national par les publics provinciaux dans les corpus A et B entre 1946 et 1960 (%).....	281
Figure 16: Évolution de la moyenne d'adhésion des films du corpus A (1946-1960).....	282
Figure 17 : Moyenne d'adhésion des publics selon les catégories établies par la JSOC à partir du corpus B (1946-1952).....	285
Figure 18 : Scène du "miracle des roses" dans <i>Reina Santa</i>	306
Figure 19 : Évolution du nombre de cinémas dans la province de Cuenca (1946-1956)	350
Figure 20 : Répartition des salles de cinéma selon la densité de population dans la province de Cuenca en 1950	352
Figure 21 : Affiches du film <i>Affair in Trinidad</i> : version américaine de 1952 (à gauche) et espagnole en 1953 (à droite)	368
Figure 22 : Programmes de poche simples diffusés dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960.....	371
Figure 23 : Verso de deux programmes de poche imprimés par le <i>Cine Alegría</i> de Cuenca au cours des années cinquante	374
Figure 24 : Programmes de poches au format original distribués dans les rues de Cuenca au cours des années quarante et cinquante.....	375
Figure 25 : Phrases publicitaires extraites du guide de presse de María Fernanda la Jerezana (1947)	389
Figure 26 : Scène de danse dans <i>María Fernanda la Jerezana</i> d'Enrique Herreros (1947) ..	391

Figure 27 : File d'attente devant le <i>Cine Palacio de la Música</i> lors de la sortie de <i>Le vent l'emportera</i> de V. Fleming à Madrid en novembre 1950, dans PAZ et MONTERO, <i>Op. cit.</i> , 2011, p. XV	413
Figure 28 : Diapositives éducatives destinées à influencer sur le comportement des spectateurs New-Yorkais en 1912.....	425
Figure 29 : Répartition de la part des dossiers d'instruction selon le type de spectacle dans la délégation de Cuenca entre 1954 et 1959 (%)......	445
Figure 30 : Evolution du nombre de cinémas et d'inspecteurs dans la province de Cuenca (1948-1956).....	454
Figure 31 : Répartition des inspecteurs des spectacles publics dans la province de Cuenca (1955-1956).....	455
Figure 32 : Profession des inspecteurs des capitales provinciales lors de leur recrutement ..	462
Figure 33 : Permis que les inspecteurs devaient présenter aux acteurs de la vie culturelle ...	465

VOLUME 2

Figure 1: Découpage hiérarchique des nœuds thématiques dans NVivo	1
Figure 2 : Recontextualiser un extrait de texte avec NVivo	3
Figure 3 : Classification des commentaires d'ordre idéologique émis par les délégations provinciales	4
Figure 4 : Nuage de mots du nœud "Commentaires idéologiques - Réponse des délégués".....	6
Figure 5 : Les formes de catégorisations des publics par les rapporteurs provinciaux (1946-1960).....	807
Figure 6 : Comparaison des scènes de l'aquarium entre les films <i>La dame de Shanghai</i> d'Orson Welles (1947) et <i>Mare Nostrum</i> de Rafael Gil (1948).....	808
Figure 7 : Répartition des commentaires d'ordre narratif au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	809
Figure 8 : Éléments taxés de théâtralité par les publics provinciaux entre 1946 et 1955 (%)..	808
Figure 9 : Répartition des commentaires d'ordre technique dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	810
Figure 10 : Evolution de la part de rapports contenant des commentaires techniques entre 1946 et 1960 (%).....	810
Figure 11 : Les genres et sous-genres cinématographiques évoqués par les publics provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	811
Figure 12 : Répartition des commentaires d'ordre artistique dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	812
Figure 13: Répartition des commentaires d'ordre idéologique émis par les publics provinciaux (1946-1960).....	812
Figure 14 : Appartenances idéologiques des membres de la JSOC (1946-1952).....	813
Figure 15 : Appartenances idéologiques des membres de la JCCP (1952-1962).....	814
Figure 16 : Degré d'influence et relations interpersonnelles des membres de la JSOC et de la JCCP (1946-1960).....	815
Figure 17 : La pratique censoriale des membres de la JSOC et de la JCCP (1946-1962).....	816
Figure 18 : Liens des censeurs avec le monde de la production et de la distribution cinématographique (1946-1962)	817
Figure 19 : Structure hiérarchique du contrôle cinématographique (1945-1951).....	818
Figure 20 : Stucture hiérarchique du contrôle cinématographique à partir de 1952.....	819
Figure 21 : Iconographie de la figure d'Agustina de Aragon	823
Figure 22 : Scène de rencontre entre le Roi et Blanca (<i>Reina Santa</i> , Rafael Gil, 1947).....	824

Figure 23 : Scène du pavillon de chasse (<i>Reina Santa</i> , Rafael Gil, 1947)	825
Figure 24 : Distance séparant les communes de la province de Cuenca au cinéma le plus proche en 1950 et 1956	831
Figure 25 : Nationalité des films diffusés dans les cinémas de Cuenca entre 1946 et 1956.....	833
Figure 26 : Nationalité des films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca en 1946 et 1950.....	833
Figure 27 : Extrait du guide de presse de <i>Reina Santa</i> de Rafael Gil (1947).....	834
Figure 28 : Certificat de censure accompagnant le film <i>Las aventuras de Marco Polo</i> d'Archie Mayo (1938).....	835
Figure 29: Type d'infractions réalisées par les propriétaires de cinéma à Cuenca entre 1954 et 1959 (%).....	836

LISTE DES TABLEAUX

VOLUME 1

Tableau 1 : Réactions observées chez les spectateurs par les auteurs des rapports entre 1946 et 1960 (Corpus 1).....	52
Tableau 2 : Éléments sur lesquels les observateurs fondent leur écoute entre 1946 et 1960 (Corpus 2).....	53
Tableau 3 : Part des délégués décorés par le régime (1939-1975).....	66
Tableau 4 : Age des délégués au moment de leur prise de fonction	67
Tableau 5 : Niveau d'études des générations nées entre 1880 et 1930 (%).....	67
Tableau 6 : Diplômes obtenus par les délégués provinciaux (1946-1960)	68
Tableau 7 : Part des délégués provinciaux selon leur échelon administratif en fin de carrière (1939-1975).....	68
Tableau 8 : Nombre de communautés d'interprétation identifiées dans les rapports provinciaux (1946-1960).....	93
Tableau 9 : Le caractère récréatif du cinéma dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%).....	175
Tableau 10 : Sympathies et militantismes phalangistes des membres de la JSOC avant, pendant et après la Guerre civile espagnole (%)	199
Tableau 11 : Rapports mentionnant le succès ou l'échec commercial d'un film (1946-1960)	265
Tableau 12 : Durées de projection des films mentionnées dans les rapports (1946-1960)....	266
Tableau 13 : Durée moyenne de diffusion d'un film selon sa nationalité à Cuenca entre 1946 et 1956 (jours)	267
Tableau 14 : Evaluation du taux de fréquentation par les délégations provinciales (1946-1960)	268
Tableau 15 : Films les plus cités comme modèle de référence par les publics provinciaux (1946-1960).....	270
Tableau 16: Types d'accueil recensés dans les rapports provinciaux (1946-1960).....	272
Tableau 17 : L'hostilité des publics à l'encontre du cinéma national dans les rapports provinciaux (1946-1953).....	275
Tableau 18: Nombre de films diffusés dans la province de Cuenca (1946-1956)	357
Tableau 19 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de Cuenca selon leurs années de production entre 1946 et 1956 (%).....	359
Tableau 20 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca selon leurs années de production en 1946 et 1950 (%)	359
Tableau 21 : Proportion de long-métrages américains au sein des importations cinématographiques espagnoles (1946-1960)	360
Tableau 22 : Parts de rapports accompagnés de leur critique cinématographique locale selon leur classification (1946-1960).....	385
Tableau 23 : La compagnie des spectateurs entre 1940 et 1960 (%)	418
Tableau 24 : Engagement politique des inspecteurs provinciaux (toutes provinces confondues)	458
Tableau 25 : Engagement politique des inspecteurs de Cuenca.....	458
Tableau 26 : Profession des inspecteurs locaux de la province de Cuenca.....	465

VOLUME 2

Tableau 1: Extrait du tableau relevant la couverture des commentaires d'ordre idéologique par les délégués au sein de chaque rapport.....	5
Tableau 2 : Mots, dérivés lexicaux et synonymes les plus fréquents dans le nœud "Commentaires idéologiques - Réponse des délégués"	6
Tableau 3 : La représentativité filmique du corpus (1944-1960).....	804
Tableau 4 : Nombre de rapports conservés par films selon leur année de sortie (1946-1959)....	804
Tableau 5 : Répartition du nombre moyen de mots selon les volets du questionnaire selon les provinces (1946-1960)	805
Tableau 6 : Répartition du nombre moyen de rapports réceptifs par année et par classification (1944-1959).....	806
Tableau 7 : Les films à succès mentionnés dans les rapports (1946-1951).....	820
Tableau 8 : Liste des salles en activités dans la province de Cuenca entre 1946 et 1956.....	832
Tableau 9 : Extrait de la table de données réalisée à partir des registres de projection de Cuenca (1950).....	832

LISTE DES CARTES

VOLUME 1

Carte 1 : Les provinces espagnoles	11
Carte 2 : Nombre de rapports produits par province (1946-1960	49
Carte 3 : Degré d'adhésion des spectateurs au cinéma national selon les provinces (1946-1960).....	110
Carte 4 : Réception d'Agustina de Aragón de Juan de Orduña (oct. 1950 - juin 1951).....	299
Carte 5 : Réception de Reina Santa de Rafael Gil (avril 1947 - fév. 1948)	304
Carte 6 : Réception de Una mujer cualquiera de Rafael Gil (oct. 1949 - janv. 1951)	312
Carte 7 : Réception de La Duquesa de Benamejí de Luis Marquina	326
Carte 8 : Réception de Calle Mayor de Juan Antonio Bardem (déc. 1956-janv. 1957).....	335

VOLUME 2

Carte 1 : Carte des municipalités de la province de Cuenca	837
--	-----

INDEX DES TITRES DE FILMS

- Agustina de Aragón*, 3, 116, 146, 157, 159, 165, 166, 167, 181, 274, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 345, 532, 535, 536, 562, 563, 589
- Alhucemas*, 82, 103, 106, 128, 141, 150, 277, 289, 422, 533
- Amaya*, 81, 145, 168, 218, 219, 227, 264, 290, 291, 394, 534
- Apartados de correos 1001*, 533
- Así es Madrid*, 533, 565
- Bajo el cielo de España*, 81, 533
- Balarrasa*, 83, 109, 182, 218, 532, 564
- Botón de Ancla*, 80, 162, 176, 178, 181, 277, 532
- Calle Mayor*, 80, 81, 156, 157, 191, 277, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 424, 425, 532, 536, 569, 589
- Che, que loco*, 175, 534
- Congreso de Sevilla*, 532
- Currito de la cruz*, 533
- De mujer a mujer*, 135, 142, 160, 161, 218, 533
- Don Juan de Serrallonga*, 103, 124, 533
- Don Quijote de la Mancha*, 54, 105, 119, 164, 166, 532
- Doña María la Brava*, 129, 288, 291, 367, 402, 534
- Dos cuentos para dos*, 107, 120, 270, 396, 533
- Drama Nuevo*, 142, 143, 144, 174, 270, 279, 289, 379, 534
- El beso de Judas*, 83, 128, 533
- El capital de Loyola*, 533
- El crimen de la calle de Bordadores*, 97, 101, 102, 164, 171, 172, 289, 438, 533
- El crimen de Pepe Conde*, 80, 119, 124, 176, 532
- El milagro del Sacristán*, 83, 533
- El santuario no se rinde*, 82, 178, 181, 532
- El sistema Pelegrin*, 176, 382, 532
- El tambor del Bruch*, 102, 167, 431, 532
- Embajadores en el infierno*, 82, 124, 125, 533
- Esa voz es una mina*, 83, 278, 532
- Fuenteovejuna*, 54, 106, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 277, 421, 534, 583
- Gloria Mairena*, 83, 150, 151, 160, 177, 395, 396, 532
- Hay un camino la derecha*, 533
- Héroes del 95*, 101, 119, 272, 288, 422, 433, 532
- La dama del Armiño*, 143, 184, 532
- La Duquesa de Benameji*, 119, 277, 329, 330, 331, 333, 334, 533
- La Fe*, 104, 110, 116, 117, 152, 281, 393, 394, 480, 481, 482, 483, 484, 496, 497, 498, 533, 534
- La fiesta sigue*, 124, 432, 501, 533
- La Guerra de Dios*, 83, 533
- La hija del mar*, 81, 414, 534
- La Lola se va a los puertos*, 106, 115, 148, 149, 160, 210, 278, 383, 532, 561
- La Lupa*, 533
- La mies es mucha*, 128, 274, 393, 532
- La Nao capitana*, 118, 135, 136, 139, 186, 271, 533
- La Princesa de los Ursinos*, 166, 167, 533
- La vida empieza a medianoche*, 81, 532
- Las aguas bajan negras*, 129, 532
- Llegaron siete muchachas*, 532
- Locura de amor*, 79, 136, 139, 140, 143, 159, 162, 165, 166, 168, 273, 274, 281, 533, 563, 568
- Manolo, guardia urbano*, 114, 532
- Mar abierto*, 81, 109, 114, 118, 139, 153, 169, 170, 174, 176, 280, 414, 415, 418, 533
- Marcelino, pan y vino*, 81, 237, 239, 532
- Mare Nostrum*, 103, 107, 123, 153, 320, 321, 391, 392, 533, 584
- María Fernanda, la Jerezana*, 82, 147, 148, 434, 533, 534
- Mariona Rebull*, 94, 106, 176, 183, 184, 186, 280
- Misión blanca*, 534
- Novio a la vista*, 178, 263, 532
- Ole, torero*, 102, 105, 150, 288, 534
- Perseguidos*, 81, 276, 533
- Pleito de Sangre*, 533

Pototo, Boliche y compañía, 533
Reina Santa, 3, 53, 81, 146, 153, 154, 165,
166, 184, 270, 282, 283, 288, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316,
317, 345, 387, 388, 389, 390, 394, 419,
420, 431, 533, 534, 535, 563, 583, 585,
589
Segundo López, aventurero urbano, 276,
534
Serenata española, 110, 125, 148, 421,
533
Si te hubiese casado conmigo, 137, 138,
162, 283, 534

Sucedió en Sevilla, 532
Suspenso en comunismo, 80, 532
Un hombre va por el camino, 135, 137,
140, 142, 161, 162, 412, 413
Un ladrón de guante blanco, 84, 125, 398,
533
Una Cubana en España, 103, 125, 136,
533
Una mujer cualquiera, 3, 117, 317, 318,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
345, 532, 535, 564, 571, 589
Vértigo, 533

Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)

Résumé : Dès le début du XXe siècle, le cinéma devient un des médias privilégiés pour diffuser l'information et mettre en scène la fiction. Comme d'autres régimes autoritaires, l'Espagne franquiste (1939-1975) prend conscience de la nécessité de contrôler ce mode de communication et se dote d'un puissant appareil censorial. Parallèlement à leurs interventions sur les scénarios et les pellicules, les censeurs franquistes s'assurent que les spectateurs ont correctement interprété les œuvres qu'ils ont censurées. Tous les mois, entre 1946 et 1960, les délégués provinciaux leur envoient des rapports détaillant l'accueil des films par le public de leur province. A travers l'étude de ces sources originales, cette thèse ambitionne ainsi de renouveler l'approche traditionnelle de la censure franquiste. Elle repose sur l'hypothèse que les pratiques censoriales obéissent aux perceptions que les acteurs ont des attentes tant du public que des ambitions idéologiques, artistiques et commerciales du régime. L'analyse de ces enquêtes permet d'appréhender les modalités à travers lesquelles les publics sont approchés par les autorités censoriales et d'évaluer leurs effets sur la pratique des censeurs. En étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, ce travail s'intéresse à la circularité des discours censoriaux et réceptifs et à leurs capacités d'influence mutuelle. Les relations entre la censure et la réception cinématographique sont interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, à travers l'analyse des discours présents dans les rapports provinciaux ; la *réception imaginée* par les censeurs, grâce à l'étude de leurs discours sur les publics au sein des sources administratives ; et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs, en étudiant l'environnement cinématographique en contexte autoritaire, qui influe sur leur réception du cinéma national.

Producir y ver cine en régimen autoritario: censura y espectadores en España franquista (1946-1960)

Resumen : Desde comienzos del siglo XX, el cine ha sido un medio privilegiado para difundir la información y poner en escena la ficción. Como otros regímenes autoritarios, la España franquista (1939-1975) tomó conciencia de la necesidad de controlar este medio de comunicación y se dotó de un poderoso aparato censor. Paralelamente a sus intervenciones sobre los guiones y las cintas, los censores franquistas intentaron asegurarse de que los espectadores habían interpretado correctamente las obras censuradas. Todos los meses, entre 1946 et 1960, los delegados provinciales de Educación Popular enviaban informes donde describían la acogida de los públicos a las películas nacionales. A través del estudio de estas fuentes originales, este estudio ambiciona renovar el tradicional enfoque sobre la censura franquista. Su hipótesis es que las prácticas censoras obedecen a las percepciones que los actores tienen tanto de las expectativas de los públicos como de las ambiciones ideológicas, artísticas y comerciales del régimen. El análisis de estas fuentes permite aprehender las modalidades a través de las cuales los censores toman en consideración a los públicos y evaluar cómo estos influyen en la práctica censora. Estudiando los distintos puntos de vista de actores que están constantemente en interacción, este trabajo investiga la circularidad de discursos censores y receptivos así como sus influencias mutuas. Las relaciones entre censura y recepción cinematográfica son cuestionadas a través de tres ejes: la *recepción enviada* a los censores por los informadores del régimen, gracias al análisis de los informes provinciales; la *recepción imaginada* por los censores, gracias al estudio de los discursos sobre los públicos en las fuentes administrativas; y, por fin, la *experiencia receptiva* de los espectadores, estudiando el ámbito cinematográfico en el contexto autoritario, que influye sobre su recepción del cine nacional.