

Érotisme et censure : le cinéma français en Espagne franquiste

VINCENT LEROY

(Nantes)

EROTICISM AND CENSORSHIP: FRENCH CINEMA IN FRANCO'S SPAIN

The reception of French cinema in Franco's Spain in the 1950s is the result of a study based on cultural and cinematographic transfer. Spanish film censorship, through its history, evolution, members, missions and organisation, had a considerable influence on the reception of French cinema in Spain, being its primary cause. And within this censorial organisation, sentimental, sensual, erotic and sexual content dominated the list of themes monitored and censored on the movies by Franco's authorities. At the edge of the 1950s, French cinema, influenced by the New Wave movement, among others, represented many films reflecting the eroticism of French actresses. However, eroticism in Spain during the same period was closely monitored by the regime's censors. This article looks at the essential relationship within the cultural transfer of French cinema to Spain in a very specific context, Franco's dictatorship in the 1950s, through the prism of the eroticism of French cinema.

KEYWORDS: cultural transfer, eroticism, French cinema, Franco's Spain, censorship

MOTS-CLÉS: transfert culturel, érotisme, cinéma français, Espagne franquiste, censure

La réception du cinéma français dans l'Espagne franquiste résulte d'une étude trouvant son origine dans le transfert culturel¹. Le premier organisme à recevoir les œuvres du cinéma français en Espagne est la censure. À travers son histoire et son évolution, ses représentants et ses missions, son fonctionnement et son organisation, la censure influe considérablement sur la réception du cinéma français en Espagne puisqu'elle en est la première cause.

La censure au cinéma dans l'histoire de la dictature franquiste s'établit durant quarante ans : de mars 1937 durant la guerre civile espagnole (1936-1939), quand les nationalistes créent deux bureaux de censure à Séville et à la Corogne, jusqu'en novembre 1977 où le décret royal 3.071/77 réglemente les activités cinématographiques et abolit par la même occasion la censure au cinéma (GUBERN, 1981 : 24). Durant ces quarante années d'exercice censorial, les membres de la Junte de Classification et de Censure appartenant à la Direction générale de Cinématographie et de Théâtre du Ministère de l'Information et du Tourisme se chargent d'une multitude de tâches pour visionner puis censurer des œuvres de cinéma tant étrangères que nationales : longs-métrages, documentaires, courts-métrages, films d'animation, posters, cartes postales, affiches publicitaires et photogrammes passent obligatoirement par le filtre censorial durant la dictature de Francisco Franco (1939-1975).

Les censeurs interviennent à divers moments lors de la réception d'un film : lecture attentive de l'intrigue et de la liste des dialogues comprenant des coupes ou modifications, manipulation de ces derniers directement sur les bobines du film grâce au doublage obligatoire stipulé par le régime franquiste dès avril 1941 (ÁVILA BELLO, 1997 : 57), changements de titres, attention particulière au matériel photographique promotionnel de l'œuvre dont notamment les affiches de films mais aussi les photogrammes et cartes postales. L'une des missions primaires des censeurs, et dont nous proposons une étude à travers cet article, repose sur la coupe de plans, de scènes et de séquences sur les bobines des films. Au cours du franquisme, les censeurs se consacrent à « la protection du bien commun, la préservation des bonnes mœurs et le maintien de l'ordre public »

¹ Voir ESPAGNE, Michèle (2013) : La notion de transfert culturel. In : *Revue Sciences/Lettres*.

(GUBERN, 1981 : 12), et pour ce faire, ils indiquent des modifications sur le scénario et la version originale du film, des changements dans les dialogues ou ajouts de voix off, des coupes sur les bobines du film en bouleversant l'ordre du montage, durant le visionnage et la censure de chaque film espagnol et étranger dont français qui aspire à être diffusé en Espagne.

Par ailleurs, dès lors que l'on souhaite analyser la réception cinématographique en Espagne franquiste d'un réalisateur, d'une œuvre ou d'une cinématographie en particulier, tel le cinéma français, on achoppe inévitablement sur la question de la censure qui intervient dans le cadre du transfert culturel. Ce dernier est alors représenté à partir des messages insufflés par le film français, censurés par des censeurs-émetteurs du régime franquiste avant d'être transmis à des spectateurs-récepteurs qui reçoivent l'information. Autrement dit, le film français est transposé dans une version espagnole adaptée, censurée et remaniée selon les contingences du franquisme.

À cet égard, le contenu sentimental, sensuel, érotique voire sexuel domine au sein de la liste des thèmes surveillés par les censeurs (MARTINÉZ-BRETÓN, 1987 : 91-102). Ils coupent des épaules nues, des décolletés suggestifs, des jambes trop dévoilées, la longueur des jupes et des robes mais aussi tout type de baisers et effusions amoureuses. Dans les années cinquante, Pilar Primo de Rivera² publie « le guide de la bonne épouse³ » indiquant les tâches de la femme sous le régime franquiste. La « bonne épouse » correspond à une femme catholique, fidèle, attentionnée envers son mari et ses enfants et s'occupant de sa maison. Dans le cinéma espagnol, elle est parfois représentée de la sorte, telle Emma Penella dans *Le Bourreau (El Verdugo)*, Luis García Berlanga, 1963). Or, à cette période, rares sont les films étrangers, dont surtout français, qui représentent la femme de cette manière. Au contraire, par le biais de l'essor de la Nouvelle Vague, la place de la femme au sein de la

² Pilar Primo de Rivera (1907-1991) : fille de Miguel Primo de Rivera qui établit une dictature entre 1923 et 1930 durant le règne d'Alphonse XIII (1902-1931) et sœur de José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange espagnole. Elle fonde en 1934 la Section Féminine de la Phalange, qu'elle dirige jusqu'à sa dissolution en 1977.

³ « El guía de la buena esposa » (Pilar Primo de Rivera, 1953).

société est représentée par la libéralisation au sens large, comprenant la libéralisation sexuelle (PALLIN – ZOGNIOTTI, 2021 : 12). Dans le cinéma espagnol, les femmes ne doivent pas se montrer provocantes dans la séduction alors que de l'autre côté des Pyrénées, le cinéma français expose ses plus belles actrices par le biais de l'érotisme. En effet, au sein des années cinquante, nous décelons une myriade de films français qui présentent des scènes érotiques et sensuelles au cœur de leur narration, faisant état des actrices du panorama cinématographique français telles Anouk Aimée dans *Les Amants de Vérone* (André Cayatte, 1950) et *Montparnasse 19* (Jacques Becker, 1958), Anne Vernon dans *Édouard et Caroline* (Jacques Becker, 1951) et *Rue de l'Estrapade* (Jacques Becker, 1953), Simone Signoret dans *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952) et *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), Gina Lollobrigida dans *Les Belles de nuit* (René Clair, 1952), *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952) et *Notre-Dame de Paris* (Jean Delannoy, 1956), Michèle Morgan dans *Les Orgueilleux* (Yves Allégret, 1953) et *Les Grandes Manœuvres* (René Clair, 1956), María Félix dans *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), Mylène Demongeot dans *Sois-belle et tais-toi !* (Marc Allégret, 1958) et *Faibles Femmes* (Michel Boisrond, 1959) ou encore Brigitte Bardot dit B.B., parangon de l'érotisme du cinéma français des années cinquante dans des films tels que *Les Grandes manœuvres, Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956) ou *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960). Ces films exaltant le charme indicible de ses actrices soulignent l'intervention incessante des censeurs sur le cinéma français reflétant le thème de l'érotisme.

Cet article s'intéresse au transfert culturel du cinéma français en Espagne durant la dictature de Franco afin de comprendre les structures, pratiques et codes de la censure cinématographique espagnole, ainsi que les acteurs de l'idéologie culturelle sous le franquisme. À travers le prisme de l'érotisme dans le cinéma français, il s'agira d'analyser les interprétations des films qui ont circulé en Espagne et étudier la manière dont ils ont été manipulés avec l'approbation de la censure de l'État. En d'autres termes, il s'agira d'illustrer les conséquences de la censure du cinéma français durant le franquisme, à travers son importation, sa traduction et sa réception. Ainsi, comment le transfert culturel de l'érotisme des films français a-t-il été représenté et reçu en Espagne franquiste ? Quels sont les films

qui ont été censurés ou interdits ? De plus, quelles sont les conséquences de l'intervention de la censure sur le transfert culturel du cinéma français en Espagne ? La censure a-t-elle déjoué le transfert culturel par le biais de ses coupes de plans ou a-t-elle permis une meilleure compréhension et représentation du cinéma français pour ses spectateurs ? À travers l'ensemble de ces questions, nous proposons une analyse de discours des censeurs de l'Espagne franquiste quant à la thématique de l'érotisme du cinéma français, et donc, une analyse de la forme par laquelle ont été manipulées les histoires des films français dans le cadre d'un processus de réécriture idéologique en harmonie avec les valeurs du régime franquiste. Cette étude nous permettra de mettre en lumière le phénomène de la réception du cinéma français en Espagne dans les années cinquante, représentée tel un type d'intervention culturelle et idéologique d'un régime politique particulier. Dès lors, en quoi le cinéma français peut-il être considéré comme un vecteur de compréhension de la politique culturelle du régime franquiste ?

1. NUDITÉ ET CENSURE DANS L'ESPAGNE FRANQUISTE

La nudité correspond à l'une des préoccupations majeures des censeurs durant le franquisme (GIL, 2009 : 43). Ces derniers surveillent avec la plus grande minutie l'érotisme des femmes pouvant se manifester par leurs jupes courtes, leurs décolletés suggestifs, lorsqu'elles enlèvent leurs bas ou quand elles sont en sous-vêtements comme Michèle Morgan dans *Les Orgueilleux* (Yves Allégret, 1953) ou Mylène Demongeot dans *Sois belle et tais-toi !* (Marc Allégret, 1958), mais surtout lorsque la nudité est représentée à l'écran, telle Anouk Aimée dans *Les Amants de Vérone* d'André Cayatte (1949) ou Gina Lollobrigida dans *Les Belles de nuit* (René Clair, 1952).

Le 26 mars 1952, les censeurs visionnent *Les Amants de Vérone* d'André Cayatte (1949). Peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, un metteur en scène réalise une adaptation de *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1597) entre Venise et Vérone. Angelo (Serge Reggiani) obtient le rôle de Roméo et Giorgia (Anouk

Aimée), fille d'un magistrat fasciste, est choisie pour incarner Juliette. Très vite, la réalité et la fiction s'entremêlent, et ils tombent amoureux. Après visionnage, les censeurs émettent leur avis et interdisent à l'unanimité le film pour des séances sur le territoire national mais également au sein des ciné-clubs. L'un des censeurs, Vicente Llorente, indique dans son rapport de censure que « ce film présente tant d'immoralités, de scènes et de tons morbides qu'il est impensable que des jeunes voient des scènes aussi immorales, dont l'effet sur eux est à prévoir⁴. » (AGA 36.03425⁵, n° 11,057, *Los amantes de Verona* : « Esta película presenta tantos inmoralidades, cosas y tonos morbosos que es inconveniente que sea posible que la gente joven pueda ver escenas tan inmorales, cuyo efecto en ellos es de suponer. »). Nous observons tout d'abord que l'inquiétude du censeur vis-à-vis des scènes jugées immorales converge vers la réception auprès du jeune public se rendant au cinéma. Mais quelles sont ces scènes ne respectant pas la morale du régime franquiste ? Lors du tournage de *Roméo et Juliette*, Angelo et Giorgia s'échappent le temps d'un instant pour se baigner aux abords du fleuve longeant la ville de Vérone. Angelo plonge le premier et la caméra capture ensuite Giorgia, de dos, qui se déshabille intégralement et qui rejoint son amant dans l'eau. Après cette baignade romantique, les deux amants de Vérone se dirigent vers l'habitation de Giorgia et passent la nuit ensemble jusqu'au petit matin. Avant le réveil de cette dernière, Angelo passe par la fenêtre, sans faire de bruit, et rejoint sa chambre. Les censeurs interdisent le long-métrage sur le sol national, en particulier pour ces deux scènes représentant tout d'abord la nudité de Giorgia aux côtés d'Angelo puis une scène de lit entre ces derniers. Nous décelons alors le fait que la nudité ne pouvait être représentée à l'écran, en dehors du mariage comme en public. Le censeur souligne l'absence de morale

⁴ Toutes les traductions de l'espagnol vers le français sont personnelles. Nous assumons et nous nous excusons par avance de toutes les erreurs, imprécisions et maladresses potentielles.

⁵ AGA (Archives générales de l'Administration) caisse n° 36,03425, n° de dossier de censure 11,057 : *Los amantes de Verona* (*Les Amants de Vérone*, André Cayatte, 1949). Ministère de l'Information et du Tourisme, Direction générale de Cinématographie et de Théâtre, Junta supérieure d'orientation cinématographique, 26/03/1952.

dans cette scène de nudité, qui ne correspond pas aux valeurs de la femme au temps du franquisme. En outre, les deux protagonistes se retrouvent ensuite dans la chambre de Giorgia pour passer la nuit ensemble, et les censeurs stipulent la suppression de cette scène de manière catégorique car deux amants ne peuvent se retrouver pour passer la nuit, surtout lorsqu'ils ne sont pas engagés l'un auprès de l'autre par le mariage. De fait, pour la mentalité franquiste, de telles manifestations de divertissement, de plaisir et de complicité entre un homme et une femme étaient inconvenantes, tant la baignade romantique en étant dénudés que la nuit passée ensemble. En effet, « Une jeune fille qui apparaît complètement nue lorsqu'elle va nager (5^e et 6^e bobine) ; le couple au lit où ils passent la nuit, sont des scènes qui ne devraient pas être projetées. » (Ibid. : « Una joven que se presenta completamente desnuda al lanzarse a nadar (rollo 5.º y 6.º) ; la pareja en la cama donde pasan la noche, son escenas que no deben proyectarse. »). Avec cet exemple, nous notons que la nudité des actrices est particulièrement surveillée par les censeurs et favorise l'interdiction d'un film en Espagne. De plus, la représentation du lit où deux amants se retrouvent n'est pas autorisée puisque la présence d'un homme et d'une femme sur un lit suggère implicitement le passage à l'acte sexuel, qui ne devait pas être représenté à l'écran, surtout pour le jeune public comme le censeur l'indique dans son rapport.

Les Belles de nuit de René Clair intitulé *Femmes réveillées* (*Mujeres soñadas*) en version espagnole, présente le personnage de Claude (Gérard Philipe), un jeune compositeur travaillant sur un opéra, et donnant des cours de musique dans un petit village de province. Claude est un homme malheureux qui aspire à une vie de succès musical. Pour échapper à son quotidien morose, il se réfugie dans ses songes. Il erre alors dans trois mondes imaginaires en étant un compositeur d'opéra à succès, un officier héroïque au service de Napoléon et un homme brave durant la Révolution française. Dans ses rêves, il est toujours entouré de belles femmes dont il connaît les visages dans la réalité : la fille du garagiste Suzanne (Magali Vendeuil), la mère de la fille à qui il apprend le piano (Martine Carol) et la caissière du café Leïla (Gina Lollobrigida). Cette dernière apparaît dans son imagination telle une séduisante femme d'un harem, toujours dévêtue aux côtés de ses servantes.



Gina Lollobrigida dans *Les Belles de nuit* (René Clair, 1952) :
l'érotisme de la femme du harem *Filmoteca Española* ©

Le 2 octobre 1952, les censeurs de la Junte de Classification et de Censure examinent le film, et l'autorisent en mentionnant quelques coupes censurales. Ces dernières portent sur quatre bobines qui concernent uniquement la présence sensuelle et érotique de la femme du harem. En effet, les censeurs demandent à la société de distribution du film, Mercurio Films S.A., de réaliser diverses suppressions sur les bobines du film en version espagnole. Ils décident de supprimer, à l'unanimité, les plans où l'odalisque enlève son haut et plusieurs plans de nudité (bobine 2), une autre scène où le spectateur aperçoit ses fesses quand elle rentre dans un bain aux côtés de ses servantes (bobine 4), une troisième scène lorsqu'elle commence à s'étendre sur son lit de manière sensuelle (bobine 6) puis une dernière scène érotique à la huitième bobine. Les censeurs ont ainsi élagué l'érotisme prégnant de l'actrice italienne conjuguée à la nudité dans le film de René Clair. Toutes les scènes où elle se manifeste dans son harem au Moyen-Orient lorsque Claude rêve sont mutilées, et cette partie du long-métrage original est alors absente dans la version espagnole à cause de l'érotisme de l'actrice : le décolleté, la nudité, les danses sensuelles, et le mystère du personnage sont supprimés dans la version espagnole du film français afin de respecter la morale et les valeurs du régime franquiste. Dès lors, en censurant ces quatre scènes représentatives de la femme du harem dans le rêve de Claude, la partie rêvée correspondant aux scènes de Gina Lollobrigida devient nettement inférieure à la partie rêvée de Magali Vendeuil et de Martine Carol. Ainsi, le temps de présence de l'actrice italienne est considérablement réduit dans la version espagnole, car les spectateurs

ne la découvrent quasiment que dans la réalité de Claude et non dans ses songes. Or, l'intérêt du film porte avant tout sur « les belles de nuit » dans les rêves de Claude comme l'indique en outre le titre du film en espagnol : *Femmes rêvées*. Nous pouvons alors mettre en lumière les failles de la censure qui, obnubilée par les coupes censoriales et la préservation de la morale pour la population espagnole, interdit la partie du film exposant l'une des femmes rêvées alors que les rêves de Claude représentent l'intrigue principal du film. Le film est malgré tout autorisé par les censeurs et est projeté à Madrid au Palais de la Musique du 26 janvier au 21 février 1953, trois séances par jour durant quatre semaines de projection, soit un grand succès pour un film français en Espagne.

Aux côtés du thème de la nudité dans le cinéma français, nous retrouvons également des scènes censurées où les actrices sont en sous-vêtements. En effet, ces dernières semblent perturber la morale des censeurs du régime franquiste. *Les Orgueilleux* de Yves Allégret (1955) est visionné par les censeurs le 5 mai 1954. Dans un petit village mexicain troublé par une épidémie de méningite, deux êtres en perdition et frappés d'acédie se rencontrent : Georges (Gérard Philipe), ex-médecin français exilé au Mexique, est un homme dépressif ayant sombré dans l'alcoolisme suite à la mort de sa femme qu'il n'a pas pu sauver, et Nellie (Michèle Morgan), est une jeune femme qui assiste à la mort de son mari, emporté brutalement par la méningite dès leur arrivée au Mexique. Seule dans un pays qu'elle ne connaît pas, elle découvre Georges, un homme à la fois rebutant et fascinant. Ces derniers souhaitent redonner un sens à leur vie. Malgré leurs caractères opposés, ils se rapprochent au fur à mesure que l'épidémie se propage sous la chaleur mexicaine. Lors d'une scène, Nellie, souffrant de cette chaleur intenable, commence à se déshabiller dans sa chambre. Elle enlève sa blouse et se retrouve en sous-vêtements blancs. Elle se passe alors des glaçons sur sa peau pour se rafraîchir. L'érotisme suggestif de l'actrice est capturé par la caméra d'Yves Allégret qui se focalise sur ses gestes sensuels autour de sa poitrine. Cette brève séquence est élaguée de la version espagnole comme l'indique Pedro Murlane Michelena dans son rapport de censure : « supprimer à la huitième bobine la scène de la protagoniste dénudée dans sa chambre avec le ventilateur allumé. » (AGA 36,03485, caisse n° 12,623 : *Los Orgullosos* : « Quitar en el rollo

octavo la escena de la protagonista desnuda en su habitación con el ventilador encendido. »). Le film est autorisé par la censure en comprenant cette coupe censoriale, et est alors projeté à Barcelone dans les cinémas Astoria et Cristina du 11 août au 1^{er} septembre 1954. En outre, Mylène Demongeot dans *Sois belle et tais-toi !* (1958) subit les mêmes coupes drastiques des censeurs quant à l'érotisme apparent lors de trois scènes où elle se retrouve en sous-vêtements. Cette dernière interprète le rôle de Virginie qui s'échappe d'une maison de redressement dirigée par des religieuses et rejoint une bande de délinquants à Paris, opérant dans le trafic d'appareils photo. Durant un de ces vols, elle se retrouve pris au piège et passe la nuit au poste de Police. Elle rencontre un séduisant jeune homme en prison qui n'est autre que l'inspecteur de police en charge de l'affaire. Ce dernier, en jouant un double rôle, souhaite retrouver la bande de jeunes voyous. Les censeurs examinent le film le 15 juin 1959 et l'autorisent avec des adaptations, dont la présence de trois scènes où Virginie est en sous-vêtements. En effet, ces derniers émettent des coupes sur une scène au début du film lorsqu'elle se déshabille devant les religieuses (bobine n° 1). Virginie se marie ensuite avec l'inspecteur de police, et durant sa nuit de noces, faisant chambre à part, elle fuit pour rejoindre sa bande d'amis. Elle décide de s'échapper par le jardin mais un chien monte la garde et lui arrache ses vêtements lors de sa course effrénée. Elle se met à courir dans cet espace en sous-vêtements, et regagne sa chambre devant l'échec de sa fuite. Le comique de la situation intervient, puisqu'elle se trompe de chambre et se retrouve dans celle de l'inspecteur en sous-vêtements. L'humour du film français fonctionne à merveille lors de cette scène. Or, les censeurs ne sont pas du même avis puisqu'ils stipulent la suppression de toute cette séquence dans la version espagnole. En effet, une femme en sous-vêtements, en dehors de sa chambre et en public, ne pouvait être présentée au cinéma à cause de l'excès d'exhibition du corps féminin et de toute la portée érotique que symbolise sa représentation à l'écran. De plus, lors d'une troisième scène à la fin du film, Virginie réalise un vol et s'échappe de la police par les toits d'un immeuble. Lors de sa fuite, ses vêtements s'arrachent à cause de câbles positionnés sur le toit, et elle se retrouve de nouveau à courir en sous-vêtements. Cette scène est naturellement censurée dans la version espagnole. Nous observons ainsi trois scènes où Virginie est en sous-

vêtements dans la version française, favorisant le comique de situation. En revanche, ces dernières sont formellement interdites dans l'Espagne franquiste, et sont *a fortiori* absentes dans la version espagnole. Le film est autorisé avec ces coupes de censure et est ensuite projeté à Barcelone dans les cinémas Astoria et Cristina du 26 juin au 10 juillet 1960.

De plus, aux côtés de la nudité et de la représentation des femmes en sous-vêtements alimentant la thématique de l'érotisme à l'écran, les censeurs scrutent chaque excès de passion tels les effusions amoureuses, comme c'est le cas de la censure de *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952).

2. LES EFFUSIONS AMOUREUSES ET LES COUPS DE CISEAUX FRANQUISTES

Dans *Casque d'or*, Jacques Becker met en scène l'histoire de Marie (Simone Signoret) appelée familièrement « Casque d'or » en référence à sa chevelure blonde, couleur or, dans le Paris de la Belle époque vers 1900. Amante de Leca, elle fait partie de la bande des Apaches, qui règne sur le quartier parisien de Belleville. Un jour, elle fait la rencontre d'un charpentier, Georges Manda (Serge Reggiani), et ils tombent aussitôt amoureux. Or, Leca, ne supportant pas de voir sa bien-aimée dans les bras de Manda, le provoque et s'ensuit une bagarre entre les deux hommes. Au cours de la rixe, Manda tue un homme de la bande de Leca et s'enfuit avec Marie à la campagne. Isolés et amoureux, ces derniers passent leurs journées sous le symbole de l'amour : baisers langoureux, baisers mordus, effusions amoureuses et scènes de lits sont présentés dans l'histoire de Becker. *Casque d'or*, renommé « Les bas-fonds de Paris » (*París, bajos fondos*) en espagnol, est présenté à l'organisme censorial le 19 janvier 1961. Après visionnage, les censeurs déclarent l'importation du film à l'unanimité en mentionnant toutefois des modifications sur les bobines 3, 6, 7 et 8. Les adaptations des censeurs concernent en particulier les effusions amoureuses entre les protagonistes, les premiers baisers au début du film puis diverses scènes lorsque ces derniers se retrouvent à la campagne : des étreintes et des baisers dans les champs lorsqu'ils

sont allongés ou encore une scène de lit indiquant, à l'instar des *Amants de Vérone*, l'acte sexuel entre les deux amants. Jacques Becker développe toute cette partie sous le signe de l'amour et de la romance, ce qui marque une rupture dans la narration, en passant de Paris à la campagne, de la violence à l'amour bucolique. Ces moments romantiques se déroulent à l'abri des regards indiscrets, mais pas du spectateur selon les censeurs. En effet, ils stipulent les coupes censurales suivantes : « Bobine 3. Supprimer le plan quand Leca touche les seins de Marie. Bobine 3. Supprimer le premier baiser entre Manda et Marie. Bobine 6. Supprimer la scène du lit entre Marie et Manda. Bobine 7. Supprimer le baiser de ces derniers lorsqu'ils sont allongés dans le champ. Bobine 8. Supprimer la nouvelle scène de lit entre les deux personnages. » (AGA 36,03779, caisse n° 21,110 : *París, bajos fondos* : « Adaptaciones (Acordado por mayoría): Rollo 3.º Suprimir plano cuando Leca palpa el pecho de María. Rollo 3.º Suprimir primer beso de Manda y María. Rollo 6.º Suprimir escena de cama de María y Manda. Rollo 7.º Suprimir beso de los mismos tumbados en el campo. Rollo 8.º Suprimir nueva escena de cama de los mismos. »). Le révérend père Juan Fernández indique dans son rapport de censure que le film est « bien réalisé et bien interprété. [Or], d'un point de vue moral, il est dur et désagréable [à regarder], mais grâce aux adaptations introduites et le fait que le mal soit expressément élagué et que les coupables soient punis [à la fin du film], il peut être autorisé » (Ibid. : « Película francesa bien realizada e interpretada. En el aspecto moral es dura y desagradable, pero habido cuenta de las adaptaciones que se introducen y de que el mal se cancela expresamente y que los culpables tienen sanción, puede ser autorizado. »). Dès lors, nous observons que, malgré les nombreuses effusions amoureuses entre Marie et Georges, constitués de baisers et de la représentation du lit, à savoir l'espace symbolique de l'acte sexuel, le film est autorisé par les censeurs. En effet, Juan Fernández justifie la bonne réalisation et interprétation du film français. En outre, il souligne le dénouement de l'histoire qui tend aux valeurs morales au sein de la société puisque les coupables de la violence et des meurtres dans le Paris de la Belle Époque sont punis et guillotins. Le long-métrage est alors importé sur le sol national espagnol avec des adaptations sur les scènes érotiques et sensuelles. Les censeurs revoient le film le 23 juin 1961 pour vérifier la bonne réalisation des

coupes et autorisent ensuite le film français à être projeté en salle. Les spectateurs découvrent le film, pratiquement dix ans après sa sortie en France, ce qui atteste par ailleurs du retard conséquent du public espagnol quant à la réception du cinéma français en Espagne dans les années cinquante causée, entre autres, par la sévérité de la censure cinématographique. Le long-métrage est projeté à Barcelone dans les cinémas Montecarlo, Aristos et Niza, pendant deux semaines sans interruption, du 7 au 21 août 1961, une séance par jour dans chaque cinéma de la capitale catalane.

Par ailleurs, les censeurs surveillent avec rigueur les scènes de plage et de piscine mais aussi les scènes de danse. En effet, la danse met en lumière le rapprochement entre l'homme et la femme, et de manière générale, l'union entre les corps qui tend à l'acte charnel. De plus, la danse au cinéma souligne l'érotisme de la femme en robe de bal mais aussi les jambes nues de cette dernière. Cette représentation érotique et sensuelle inquiète les censeurs quant à la morale du régime franquiste.

3. LES DANGERS DE LA DANSE

French Cancan de Jean Renoir (1954) conte la naissance du Moulin Rouge à Montmartre dans les années 1900. Aux côtés de Lola de Castro (María Félix), sa maîtresse et une petite blanchisseuse du nom de Nini (François Arnoul), Danglard (Jean Gabin), un producteur de spectacles et propriétaire d'un cabaret relance le cancan qu'il rebaptise « French Cancan » lors de l'inauguration du Moulin Rouge. Le 27 décembre 1955, la société de distribution Mercurio Films S.A., avant d'envoyer le film aux censeurs, effectue volontairement plusieurs coupes censurales liées à l'érotisme des femmes dans l'œuvre de Renoir mais aussi l'excès de sensualité lors des scènes de danse. En effet, la société de distribution réalise elle-même les coupes sur les bobines avant de transmettre le film aux censeurs. Autrement dit, cette dernière se résout à l'autocensure pour espérer distribuer le film français en Espagne. Elle stipule les adaptations suivantes réalisées par ses soins : « Bobine 1. Tous les plans de la danse exécutée par María Félix ont été supprimés. Bobine 2. À la fin de la

bobine, dans la scène de la maison de Danglard, tous les plans où María Félix apparaît ont été supprimés. De cette façon, toute relation entre Danglard et elle disparaît. Bobine 6. Les plans correspondant aux baisers de Nini et de Danglard dans la scène où ils apparaissent dans la chambre de l'hôtel ont été supprimés. Bobine 10. Suppression de la danse de María Félix à partir du moment où, après être apparue sur scène, elle commence à enlever sa robe. Bobines 11 et 12. Vingt-sept gros plans sur les danseuses, lors de la représentation générale du "cancan" ont été supprimés. » (AGA 36,03779, n° 14,008 : *French Cancan* : « Rollo 1°. Suprimidos todos los planos de la danza interpretada por María Félix. Rollo 2.º Al final del rollo, en la escena de casa de Danglar, han quedado suprimidos todos los planos en que aparece María Félix. De esta forma desaparece toda relación de convivencia de ésta con Danglar. Rollo 6.º Han sido suprimidos los planos correspondientes a los besos que Nini da a Danglar, en la escena en que aparecen ambos en la habitación del Hotel. Rollo 10.º Suprimida la danza de María Félix desde el momento en que después de aparecer en escena, comienza a despojarse del vestido. Rollos 11º y 12º. Se han suprimido veintisiete primeros planos de bailarinas en la representación general del "cancan". »).

Quelques mois plus tard, le 7 mars 1956, les membres de Junte de Classification et de Censure visionnent le film et déclarent à l'unanimité une interdiction d'importation sur le territoire national. Le membre ecclésiastique de la censure Juan Fernández explique la censure du film : « Je pense que du point de vue moral, ce film est inacceptable tant dans sa forme que dans son contenu. Il y a une abondance d'exhibitionnisme et de scènes lubriques chez la protagoniste María Félix tout comme dans les scènes de cancan, et l'ensemble peut être considéré comme excitant et provocant [pour le spectateur]. Pour toutes ces raisons, je pense qu'il [le film] doit être interdit. » (Ibid. rapport de censure de Juan Fernández, 07/03/1956 : « Estimo que desde el punto de vista moral esta película en cuanto al fondo y en cuanto a la forma, es inadmisibile. Abundan los exhibicionismos y contusiones lúbricas en la protagonista María Félix y en las escenas del can-can; y todo ello puede considerarse como excitante y provocativo. Por todo ello, creo que debe prohibirse. »). Selon lui, le long-métrage est une représentation érotique et sensuelle du French Cancan, conjuguée à l'excès d'exhibitionnisme du

personnage de María Félix, dont sa scène d'introduction lorsqu'elle enlève ses vêtements, son décolleté suggestif, l'ensemble des scènes où elle échange des baisers avec Danglard mais aussi ses scènes de danse. Ainsi, « dans l'état actuel du film, c'est-à-dire avec les séquences de danses de María Félix et les nombreux gros plans sur le cancan, il est impossible d'approuver le film pour une projection en Espagne. » (Ibid. : « Tal como está la película, es decir, con las secuencias de los bailes de María Félix y los numerosos planos primeros del can-can, es imposible aprobarla. »). De plus, les censeurs soulignent les relations illicites et adultères entre les personnages de Danglard et Nini et l'ambiance de frivolité que contient le film dont l'érotisme omniprésent lors des scènes du cancan. Ils estiment alors que *French Cancan* est une comédie française dont l'intérêt porte essentiellement sur la provocation sensuelle, parsemée de danses lubriques excitantes et provocantes pour le spectateur, et qui ne présente aucune atténuation possible. Pour ces raisons, les censeurs déclarent l'interdiction du film en Espagne. En effet, en suivant les adaptations stipulées par la société de distribution, ces derniers estiment que l'œuvre serait beaucoup trop mutilée s'ils venaient à accepter le long-métrage de la sorte. Ainsi, ils préfèrent opter pour une interdiction plutôt qu'une mutilation, ce qui se produisait régulièrement durant l'histoire de la censure franquiste.

La société Mercurio Films S.A. décide d'intégrer de nouvelles coupes de plans en suivant les commentaires des censeurs puis de leur renvoyer une nouvelle version. Nous relevons à présent la suppression de toutes les scènes et phrases qui montrent, ou même font allusion, aux relations amoureuses entre les trois personnages, laissant place à la présentation d'un homme d'affaires dont la seule obsession est la découverte de nouvelles danseuses pour créer un grand spectacle au Moulin Rouge. Danglard devient un homme dépourvu d'intentions amoureuses, ce qui dénature pleinement le développement du personnage dans la version espagnole. De plus, la compétition entre les deux femmes ne porte plus sur l'amour mais uniquement sur la danse.

Le 17 octobre 1956, la Junta de Classification et de Censure visionne de nouveau le long-métrage de Jean Renoir, et Juan Fernández souligne, qu'à travers cette version remaniée par la société de distribution, « les inconvénients signalés dans mon précédent

rapport de censure ne sont plus présents ; en revanche, le film est tellement mutilé qu'il n'est plus substantiellement le même et il serait donc préjudiciable et discréditant pour la Commission de l'autoriser de cette manière. » (Ibid., rapport de censure de Juan Fernández, 17/10/1956 : « Han desaparecido los inconvenientes señalados en mi anterior informe; pero está tan mutilada la película que sustancialmente no es la misma y consiguientemente sería en detrimento y desprestigio de la Junta si se autorizara tal como está. »). Le film est ainsi interdit par la censure car les nouvelles coupes réalisées par la société de distribution sont trop nombreuses et se notent davantage, et s'ils venaient à autoriser le film de cette manière, cela pourrait se retourner contre l'organisme censorial pour avoir mutilé un film d'un cinéaste français, qui plus est de renom.

Un autre thème important pour la censure est le respect absolu des deux piliers fondamentaux du régime franquiste : l'Armée et l'Église catholique (MARTINÉZ-BRETÓN, 1987 : 8). De ce fait, nous proposons une analyse des potentiels dangers de la représentation d'un homme d'église éprouvant des sentiments ou des intérêts amoureux envers une femme.

4. LES SENTIMENTS INTERDITS D'UN HOMME D'ÉGLISE

Cinq années après *Les Belles de nuit*, les censeurs retrouvent Gina Lollobrigida dans l'adaptation de *Notre-Dame de Paris* par Jean Delannoy en 1956, issue de l'œuvre éponyme de Victor Hugo (1831) où elle interprète le rôle de la mystérieuse et sensuelle gitane Esmeralda. Le 29 mai 1957, la Junte de Classification et de Censure visualise le film pour la première fois, et après le visionnage, ils spécifient quelques modifications sur plusieurs bobines. En dehors des effusions amoureuses entre Esmeralda et Phœbus ainsi que des scènes de danses sensuelles d'Esmeralda, les traits caractéristiques du personnage du prêtre Frolo semble incommoder la censure espagnole. Sous l'Espagne franquiste, il était interdit pour un ecclésiastique de ressentir, ne serait-ce qu'un début de sentiment amoureux ou d'intérêt passionnel envers une femme, qui plus est, envers une femme de la

rue, une gitane, qui danse toute la journée au milieu de la foule de Notre-Dame, et qui insuffle des idées contraires aux préceptes catholiques. De fait, le censeur ecclésiastique Juan Fernández indique dans son rapport de censure que le film français peut être autorisé en Espagne, dans une version espagnole remaniée. Pour ce faire, il mentionne l'obligation d'élaguer l'ensemble des scènes du prêtre lorsqu'il est en présence d'Esmeralda ou quand il a des pensées envers elle (AGA 36,03604, n° 16,125, *Nuestra Señora de París* : « Si se desvirtúan las escenas del sacerdote que aparece enamorado de Esmeralda, en este caso no habría inconveniente moral para autorizarlo. »). En outre, afin de supprimer entièrement les pensées « amoureuses » du prêtre envers la gitane, les censeurs décident de modifier sa fonction dans la version espagnole. Le prêtre Claude Frollo n'est plus un ecclésiastique mais un alchimiste. Ainsi, chaque phrase, dans la version originale, commençant par « révérend » ou « mon père » est substituée. Le film est autorisé pour les adultes le 4 septembre 1957, comprenant huit coupes censoriales portant principalement sur le rôle de Frollo et ses intentions amoureuses envers Esmeralda. Le film est projeté pour la première fois à Barcelone du 22 septembre au 14 octobre 1957 dans le cinéma Alexandra.

À présent, comment ne pas évoquer l'un des parangons de l'érotisme féminin du cinéma français ? Nous proposons en guise de dernier axe de cet article d'aborder le cas de la réception censoriale de Brigitte Bardot dans *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot (1960).

5. LE MYTHE DE L'ÉROTISME FRANÇAIS

Dominique Marceau (Brigitte Bardot) comparaît aux assises pour le meurtre de son amant, Gilbert (Samy Frey), fiancé de sa sœur Annie (Marie José Nat). L'avocat tente de trouver un mobile à son comportement : passion, vengeance ou accident involontaire ? Dominique doit lutter contre ce dernier, qui tente de ternir, contre son gré, la mémoire de Gilbert. Elle doit également lutter contre le procureur, qui essaie de la faire passer pour un monstre sans cœur aux yeux du jury. Le film est présenté comme un ensemble de flashbacks

entre le passé sur sa vie et sa jeunesse avec sa sœur et Gilbert jusqu'au meurtre de ce dernier, et le temps présent au tribunal durant son procès.

Brigitte Bardot a marqué l'histoire de la censure cinématographique espagnole, à l'instar de Marilyn Monroe dans le cinéma américain, par la myriade de films censurés et interdits en Espagne, en raison de la représentation érotique et sensuelle des personnages qu'elle a pu interpréter au fil de sa carrière. En effet, c'est le cas de *Et Dieu créa... la femme* (Roger Vadim, 1956), censuré à maintes reprises entre 1964 et 1970 pour être finalement autorisé en 1971, soit quinze ans après sa sortie en France. De plus, à l'aube des années soixante, l'érotisme prégnant de l'actrice dans *La Vérité* semble particulièrement incommoder les censeurs quant au film d'Henri-Georges Clouzot.

Le 7 septembre 1961, la société de distribution Radio Films S.A.E. intègre de nombreuses coupes de plans avant d'envoyer la version espagnole du long-métrage à la Junte de Classification et de Censure, comme l'avait réalisé Mercurio Films pour *French Cancan* en 1955. En effet, la société de distribution se plie à l'autocensure en intégrant quatorze coupes de plans dont des scènes érotiques, des scènes de lit, des scènes d'amour ou de danses sensuelles avec Dominique. L'œuvre est ensuite examinée le 19 décembre 1961 comprenant l'ensemble de ces changements effectués par la maison de distribution. Malgré ces quatorze coupes de censure, le film est tout de même interdit par les censeurs. En effet, Juan Fernández indique que le film est « inadmissible tant sur le fond que sur la forme, même avec les suppressions proposées par la maison de distribution, il n'exprime aucun élément positif de valeur spirituelle. » Le film est ainsi interdit sur le territoire national car « toute l'intrigue repose uniquement sur une exhibition dénudée de B. Bardot... Et si l'on supprime ces plans, l'intrigue est mutilée. » (AGA 36,03857, n° 23,243 : *La Verdad* : « Inadmisibile en cuanto al fondo y a la forma, incluso en las supresiones que propone la Casa no hay ningún elemento positivo de valor espiritual. [...] toda la trama es una exhibición desnudista de B. Bardot... Y si se suprimen estos planos, la trama queda mutilada... »). Nous observons que le film pose problème tant dans sa conception morale, à savoir le fond du personnage mais aussi la forme par laquelle elle est représentée. Dominique se dédie aux plaisirs de la

vie, représentée par sa liberté sexuelle, qui attire de nombreux hommes, et qui vole le copain de sa sœur. Or, le censeur souligne que s'ils doivent émettre des coupes sur le long-métrage original, celui-ci sera littéralement mutilé, et donc dénaturé puisqu'il ne restera plus de matière tant sur le fond que sur la forme du film. Deux ans plus tard, le 16 mai 1963, le film est de nouveau visionné par les membres de la Commission supérieure de censure et est une fois de plus interdit à l'unanimité. Il faudra finalement attendre le 24 octobre 1969, pour que les membres de la censure autorisent le film en étant muni de plusieurs coupes censoriales dont les scènes d'amour et d'érotisme de Dominique : lorsqu'elle se déshabille à la deuxième bobine, lorsqu'elle se balade nue dans sa chambre et qu'elle danse la rumba à la troisième bobine, ou encore la scène de lit entre Dominique et Gilbert. Dès lors, les allusions au « lit » sont supprimées ainsi que les deux références, « coucher ensemble » et « faire l'amour ». Le film est projeté pour la première fois en Espagne le 2 juillet 1970 à Barcelone au cinéma Coliseum, soit dix années après sa réception en France.

La réception du cinéma français par le biais du thème de l'érotisme et la censure, met en lumière les valeurs et mœurs sociales et politiques du régime franquiste entre les années cinquante et soixante. À travers l'exemple de ces films français censurés en Espagne, de multiples thèmes sont particulièrement exposés et censurés : les baisers, les effusions sentimentales, le corps des femmes et la nudité, la danse, l'homme d'église et l'amour, etc. En effet, les dossiers de censure soulignent tout d'abord l'examen minutieux des censeurs quant aux baisers (baisers langoureux, baisers la bouche ouverte, baisers mordus) qui succombent à la rigueur des ciseaux d'Anastasia. La présence ou plus encore l'omniprésence de la censure sur un fait si quotidien et universel tel que le baiser montre le degré de précision auquel sont parvenus les mécanismes de contrôle des censeurs au cours du franquisme. Les baisers sont surveillés avec la plus grande attention puisqu'ils suggèrent ou anticipent un thème « préjudiciable » selon ces derniers : l'acte sexuel. Du premier au dernier photogramme, ils scrutent les excès de passion avec soin et rigueur et le lit demeure obligatoirement la frontière du visible pour le spectateur espagnol. En outre, le corps humain, dont en particulier la silhouette féminine, est l'un des tabous de la société franquiste, et par jeu de miroir, de la censure cinématographique du régime : l'érotisme,

la sensualité, la sexualité et la nudité de l'actrice sont ainsi analysés à la loupe. Dès lors, les censeurs réclament de nombreuses coupes de scènes des actrices aux courbes érotiques telles Marilyn Monroe, Rita Hayworth et Ava Gardner dans le cinéma américain, Sophia Loren, Claudia Cardinale et Gina Lollobrigida dans le cinéma italien ou Brigitte Bardot, Mylène Demongeot et Simone Signoret dans le cinéma français. Ces dernières suscitent de longues discussions au sein de la commission de censure pour supprimer, couper ou interdire des films ou scènes dans lesquelles elles apparaissent dévêtues ou quand l'érotisme est trop suggestif notamment sur l'aspect du décolleté et des jambes.

Par ailleurs, le cinéma est un objet d'étude à multiples facettes : il représente un art, une industrie et une production mais aussi un commerce lucratif. Après la Seconde Guerre mondiale, afin de relancer l'activité culturelle et cinématographique de la France, le cinéma français tend à s'exporter à l'étranger. En effet, à l'orée des années cinquante, les longs-métrages français aspirent à l'exportation, la représentation et la diffusion ainsi qu'à la réception à l'étranger, dont notamment en Espagne. Dès lors, le cinéma français s'intègre dans le cadre du transfert culturel en Espagne.

Ce dernier est alors représenté comme un vecteur de compréhension de la politique culturelle du régime franquiste à travers le prisme de la censure qui interprète, traduit, adapte et transforme les films français en suivant l'idéologie du franquisme. Autrement dit, le transfert culturel correspond aux processus de création et de circulation des longs-métrages français, de réécriture idéologique et d'adaptation des censeurs comprenant des modifications et coupes de plans, scènes et séquences, changements et suppressions des dialogues, avant d'être projetés au sein de la société espagnole. Par conséquent, à travers cette réception censoriale des films français portés, entre autres, par le thème de l'érotisme, nous pouvons mettre en lumière le fait que le cinéma français apparaît bel et bien comme un miroir de la société espagnole durant la dictature franquiste, mais aussi tel un objet culturel contribuant à façonner notre vision et notre représentation de la réalité. En d'autres termes, le transfert culturel du cinéma français en Espagne souligne les caractéristiques et valeurs de la société espagnole des années cinquante, par le biais de leurs réalités plurielles et contradictoires à l'intérieur du régime franquiste. En

passant d'un pays républicain français à un pays dictatorial espagnol, le cinéma français est transposé et transformé sous l'impulsion de la censure qui interprète et façonne les longs-métrages, en suivant l'idéologie culturelle et politique du régime. Ainsi, le cinéma français reflète une certaine « réalité », dans sa transformation et son évolution, sa traduction et sa réception au cœur de la société espagnole.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ÁVILA BELLO, Alejandro (1997) : *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelone, CIMS.
- ESPAGNE, Michel (2013) : La notion de transfert culturel. In : *Revue Sciences/Lettres*, n°1.
- GIL, Alberto (2009) : *La censura cinematográfica en España*. Barcelona, Ediciones B.
- GUBERN, Román (1981) : *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Madrid, Marcial Pons.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio (1987) : *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid, Harofarma.
- PALLIN, Philippe – ZOGNIOTTI, Denis (2021) : *Une histoire du cinéma français (1950-1959)*. La Madeleine, LettMotif.

Dossiers de censure⁶¹

- AGA caisse n° 36,03425, n° de dossier de censure 11,057 : *Los Amantes de Verona (Les Amants de Vérone, André Cayatte, 1949)*, 26 mars 1952.
- AGA 36,03440, n° 11,433 : *Mujeres soñadas (Les Belles de nuit, René Clair, 1952)*, 2 octobre 1952.

⁶ Dossiers de censure du Ministère de l'Information et du Tourisme, Direction générale de Cinématographie et de Théâtre, Junte de Classification et de Censure, étudiés aux Archives générales de l'Administration (AGA) à Alcalá de Henares en Espagne.

AGA 36,03485, n° 12,623 : *Los Orgullosos (Les Orgueilleux)*, Yves Allégret, 1953), 5 mai 1954.

AGA 36,03779, n° 14,008 : *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), 7 mars 1956.

AGA 36,03604, n° 16,125 : *Nuestra Señora de París (Notre-Dame de Paris)*, Jean Delannoy, 1956), 29 mai 1957.

AGA 36,03710, n° 19,176 : *Una rubia peligrosa (Sois belle et tais-toi !)*, Marc Allégret, 1958), 15 juin 1959.

AGA 36,03779, n° 21,110 : *París, bajos fondos (Casque d'or)*, Jacques Becker, 1952), 19 janvier 1961.

AGA 36,03857, n° 23,243 : *La Verdad (La Vérité)*, Henri-Georges Clouzot, 1960), 19 décembre 1961.

Vincent Leroy

Nantes Université / Université Complutense de Madrid

4 rue Jean de la Fontaine, 44000 Nantes, France

Vincent.Leroy@univ-nantes.fr