

***EL PISITO (MARCO FERRERI ET ISIDORO M. FERRY, 1958):  
CENSURE ET AUTOCENSURE DANS LE CONTEXTE DE LA PENURIE DE  
LOGEMENTS DE L'ESPAGNE DES ANNEES 50***

Caroline Fournier<sup>1</sup>

## **RESUME**

Dans le contexte d'une Espagne franquiste qui tente de donner une image d'ouverture et d'entreprendre des collaborations avec les pays voisins dans le domaine du cinéma, le premier film de Marco Ferreri, Italien alors installé en Espagne, est marqué par une volonté de mettre en lumière, avec l'ironie qui caractérise son travail et la collaboration du scénariste Rafael Azcona, le problème du logement, question brûlante au sein de la société dans laquelle il vit. La tonalité de son œuvre mais aussi le sujet qu'il aborde, déjà traité peu avant par un autre cinéaste, José Antonio Nieves Conde, dans le film *El Inquilino*, irritent la commission de censure. Afin de ne pas montrer les vraies raisons de son rejet, cette dernière n'interdit pas le film et ne lui impose que peu de coupes : c'est en le dénigrant pour de soi-disant critères qualitatifs qu'elle lui attribue une mauvaise classification, ce qui signifie une quasi-absence de subventions et un blocage presque assuré de la diffusion en salles. Malgré la réalisation de variantes « améliorées » et une nouvelle soumission du film à la commission, celle-ci refuse de changer son verdict. Cependant, une version alternative, comportant une séquence distincte, a été retrouvée dans les collections de la Filmoteca española (Madrid). Dans quel but et pour qui Ferreri monte-t-il une version légèrement plus ironique et subversive ? Cela reste un mystère mais la présence de ces versions, soigneusement conservées et identifiées à la Filmoteca española, permet de mieux comprendre les mécanismes d'autocensure ainsi que les stratégies élaborées pour les contourner.

**MOTS-CLES:** Franquisme; cinéma; censure; versions multiples.

***EL PISITO (MARCO FERRERI ET ISIDORO M. FERRY, 1958):  
CENSURA E AUTOCENSURA NO CONTEXTO DA ESCASSEZ DE HABITAÇÃO  
NA ESPANHA DOS ANOS 50***

## **RESUMO**

No contexto de uma Espanha franquista que tenta dar uma imagem de abertura e de colaboração com países vizinhos no campo do cinema, o primeiro filme de Marco Ferreri, um italiano que vive em Espanha, é marcado pelo desejo de destacar, com a ironia que caracteriza a sua obra e a colaboração do argumentista Rafael Azcona, o

---

<sup>1</sup> Titulaire de deux Masters, en Lettres modernes et en Restauration et valorisation du patrimoine audiovisuel et cinématographique à Paris 8, Caroline Fournier a travaillé à la restauration et l'identification de plusieurs films en Espagne, notamment à la Filmoteca española de Madrid aux côtés de Luciano Berriatúa et Alfonso de Amo. En 2014, elle a soutenu avec succès une thèse sur «La prolifération des versions multiples dans le cinéma en Espagne de 1955 à 1967» sous la direction de François Thomas, professeur à l'université Paris III. Elle est désormais la responsable du département film de la Cinémathèque suisse.

problema da habitação, uma questão quente na sociedade em que vive. O tom de seu trabalho, mas também o assunto que aborda, já tratado pouco antes por outro cineasta, José Antonio Nieves Conde, no filme *El Inquilino*, irritam a comissão de censura. Para não mostrar as verdadeiras razões da sua rejeição, este último não proíbe o filme e impõe poucos cortes: é denegrindo-o por critérios ditos qualitativos que lhe dá uma má classificação, o que significa uma virtual ausência de subsídios e um bloqueio quase garantido da distribuição teatral. Apesar da produção de variantes "melhoradas" e de uma nova submissão do filme à Comissão, esta recusou-se a alterar o seu veredicto.

No entanto, uma versão alternativa, com uma sequência distinta, foi encontrada nas colecções da Filmoteca espanhola (Madrid). Para que propósito e para quem é que a Ferreri monta uma versão um pouco mais irónica e subversiva? Isto continua a ser um mistério, mas a presença destas versões, cuidadosamente preservadas e identificadas na Filmoteca espanhola, permite uma melhor compreensão dos mecanismos de autocensura e das estratégias desenvolvidas para os contornar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; franquismo; censura; versões múltiplas.

Marco Ferreri, Italien installé depuis 1956 en Espagne comme marchand de projecteurs, fait partie de la nouvelle génération de cinéastes qui commencent à tourner dans la deuxième moitié des années cinquante.

En 1955, les Conversations de Salamanque, première assemblée autorisée réunissant les acteurs de l'industrie cinématographique pour repenser les modèles de production, marquent un point d'inflexion dans la politique cinématographique du régime franquisme et font naître un espoir d'ouverture. Après plusieurs années de réflexion au sein des différents secteurs de la profession, s'opère la rencontre de deux générations de cinéastes, ceux qui travaillent depuis les années quarante et les premières promotions de jeunes réalisateurs qui sortent de l'Institut de recherche et d'expériences cinématographiques, l'IEEC, reconnu officiellement à partir de 1951 par le ministère de l'Education. Ce nouveau cinéma dont l'un des premiers succès est *Bienvenido, Mister Marshall* (*Bienvenue, Mr Marshall*, 1953) de Luis García Berlanga se caractérise par l'humour et une perspective sur la réalité, jusqu'alors bannie de la diffusion cinématographique.

Les Conversations de Salamanque, organisées par Basilio Martín Patino du 14 au 19 mai 1955, répondent à un besoin de changement. Le texte complet de l'appel, écrit par Ricardo Muñoz Suay, publié dans plusieurs revues, dont *Objetivo* n°5 (mai 1955), où écrivent habituellement la plupart des auteurs qui y participent, dénonce le repli sur lui-même du cinéma espagnol dans une Europe en pleine évolution et son éloignement de la réalité:

Le cinéma espagnol reste isolé. Isolé non seulement du monde, mais aussi de notre propre réalité. Alors que le cinéma étranger se concentre sur les problèmes du quotidien, le cinéma espagnol continue à étaler des lieux communs éculés qui ne correspondent en rien à notre réalité nationale. Le cinéma espagnol reste un cinéma de poupées maquillées. Le problème du cinéma espagnol, c'est précisément d'être dépourvu de problèmes et de ne pas témoigner de notre temps <sup>2</sup>.

Même si, dans les faits, les conséquences de cet acte sont assez décevantes et si les normes de censure demeurent toujours aussi indéfinies et les films mutilés, coupés, remontés, doublés selon des critères quelquefois difficiles à comprendre, une nouvelle génération, qui cherche à évoquer la réalité espagnole, émerge.

*El pisito*, le premier film de la collaboration entre Ferreri et Rafael Azcona, s'ancre profondément dans son époque et dans la réalité, se situant dans le courant souligné pendant les Conversations. Le scénariste, dont c'était la première expérience dans le milieu cinématographique, déclare dans un entretien <sup>3</sup> que le sujet est tiré d'un fait réel. Un jeune de Barcelone avait épousé une octogénaire avec pour seul objectif celui d'hériter de sa maison. Ce fait divers lui semblait représentatif des ruses dont usaient de nombreux Espagnols pour obtenir un logement en cette époque de crise et le thème était déjà au centre de la comédie de José Antonio Nieves Conde *El inquilino* (1958).

La fonction de coréalisateur d'Isidoro M. Ferry pour *El pisito* s'explique avant tout par des besoins administratifs. Etant un Italien sans expérience, Ferreri doit se ranger derrière le nom du producteur, directeur de la société Documento Films, qui prend la responsabilité de cette œuvre subversive et contribue donc activement à sa promotion.

L'étude d'*El pisito* révèle comment les versions multiples dissimulent des stratégies de contournement de la censure et répondent à un profond désir de liberté de création et de contestation.

---

<sup>2</sup> *Objetivo* n°5 (mai 1955), p. 4-5. Parmi les signataires figurent de nombreuses personnalités du monde de la critique ou des réalisateurs : Marcelo Arroita-Jáuregui, Bardem, Eduardo Duca, Paulino Garagorri, José María Pérez Lozano, Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, Manuel Rabanal Taylor. (Toutes les traductions des textes espagnols figurant dans cet article sont de l'auteure).

<sup>3</sup> TOUBIANA, Serge. *Entretien avec Rafael Azcona*. Cahiers du cinéma, Paris, n. 515, juillet-août 1997, p. 22-29.

## LE CAS DE *EL INQUILINO*, UN PRECEDENT SUR LE MEME SUJET

En 1957, José Antonio Nieves Conde, un cinéaste apprécié du régime mais qui a déjà rencontré des problèmes lors de la diffusion de l'un de ses films, *Surcos*, montrant l'exode rural et la pauvreté citadine au début des années cinquante<sup>4</sup>, réalise *El inquilino* (*Le Locataire*), film qui dépeint avec humour le problème du logement et qui est soumis à d'importantes modifications après avoir connu une première diffusion. En effet ici, l'administration autorise sa diffusion et ne voit pas tout de suite son caractère subversif. C'est une réaction de la critique conservatrice qui est à l'origine des problèmes rencontrés par le film:

Après avoir reçu l'autorisation officielle, le film fut montré à Valence, mais fut dénoncé publiquement par le critique José María Pérez Lozano au cours d'une conférence en Estrémadure. Le délégué local du ministère du Logement informa Madrid. Le ministère, dirigé par le phalangiste José Luis Arrese, fit pression sur celui de l'Information et du Tourisme. Ce dernier ordonna à toutes ses délégations provinciales d'empêcher la projection du film<sup>5</sup>.

*El inquilino* rencontre de graves problèmes à cause du thème qu'il aborde, les loyers et les différences sociales qui empêchent les couches populaires de trouver un logement. Alors que son immeuble est sur le point d'être démolì, Evaristo, père de famille, tente de trouver un toit pour les siens. L'œuvre conte les péripéties de la recherche d'un nouvel appartement. La cruauté de la société et de l'administration se trouve au centre du propos, mais le fait qu'il s'agisse d'une comédie réalisée par un cinéaste hors de tout soupçon de volonté subversive a permis à l'œuvre de recevoir l'autorisation de diffusion.

Alors que le film a déjà été exporté en France et dans des festivals – celui de Karlovy Vary en Tchécoslovaquie notamment –, Nieves Conde se voit contraint à un entretien avec le ministre du Logement qui s'indigne du fait que dans le film tous les méchants portent la cravate alors que les gentils appartiennent au peuple et exige des

---

<sup>4</sup> Le scandale suscité par *Surcos* (*Déracinés*, 1951), de José Antonio Nieves Conde, avait entraîné la destitution de García Escudero en 1952 : le film, empreint de réalisme, avait obtenu la catégorie d'intérêt national alors que l'Eglise l'avait qualifié de « gravement dangereux », ce qui signifiait généralement l'interdiction de diffusion.

<sup>5</sup> GUBERN, Róman. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelone: Ed. Península, 1981, p. 159. Les conclusions de Gubern à propos d'*El inquilino* se fondent sur un entretien avec l'auteur, dont il ne précise pas la date.

# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

changements importants. La censure demande plusieurs coupes de séquences mettant en cause le système social ainsi que les services administratifs du ministère du Logement mais elle exige surtout le tournage d'une nouvelle séquence finale. Dans la première version, les protagonistes échouent dans leur recherche et finissent par s'installer dans la rue, aidés par des ouvriers qui ont pitié d'eux. Le film se moque de l'inefficacité de la bureaucratie de l'Etat et démontre l'égoïsme de la bourgeoisie, uniquement intéressée par le gain et la spéculation, tandis que le peu d'humanité qui semble subsister dans cet univers se trouve du côté des plus pauvres, des classes populaires qui parviennent encore à s'entraider. Dans la version remaniée, le couple trouve comme par magie, sans aucune explication, un appartement. La famille monte dans une fourgonnette portant l'inscription « quartier de l'Espérance », qui les emmène vers les nouvelles constructions dont ils ont rêvé.



Figure 1 : Première version non manipulée diffusée par TVE 2– la famille, n'ayant trouvé aucune solution, est aidée par les voisins ouvriers du quartier qui lui amènent des paravents et s'installe dans la rue avec tous ses meubles.



Figure 2 : Séquence finale de la deuxième version, diffusée par TVE 2. La famille s'en va vers les nouveaux quartiers confortables qui viennent d'être achevés, et qui sont dans la réalité réservés à la classe aisée. Cela permet de faire la promotion de ces constructions neuves.

Source: captures d'écran, vidéos diffusées par TVE 2 (qui a diffusé les deux versions de la fin du film).

En outre, la production doit ajouter un carton explicatif louant les services du ministère du Logement:

Le problème social du logement est le plus universel des problèmes de notre temps. La société a le devoir de le ressentir de façon solidaire et de ne pas tout attendre exclusivement de l'Etat, qui, il est juste de le reconnaître, tente par tous les moyens possibles de le résoudre ou de l'amoindrir.

Ce film essaie de mettre en lumière, symboliquement, un des dysfonctionnements de la société moderne concernant ce souci majeur qui préoccupe tant notre Etat et tous les hommes de bonne volonté.

Le film se transforme en propagande du régime et du bon fonctionnement des organismes, même si cette fin artificielle trompe difficilement le public.

Ainsi ce film ne rencontre pas de problèmes de la part de la censure officielle, mais de celle des critiques et d'autres institutions. Le fait d'aborder les problèmes sociaux constitue donc une source potentielle de variantes, puisque tout organisme qui se sent menacé par la façon dont est montrée son image peut faire recours après l'autorisation et obliger à des modifications alors que des copies ont déjà circulé sur le territoire ou à l'étranger. L'Etat, représenté par une direction générale très conservatrice, tente d'empêcher ce courant cinématographique engagé sur le terrain social, de se développer et de mettre en évidence les défaillances de la dictature. C'est pourquoi, malgré l'acceptation de tous les changements par le réalisateur, *El inquilino* ne ressort dans sa variante arrangée qu'en 1962, dans de petites salles.

## UN SCENARIO SUBVERSIF SUR FONDS DE QUESTION DE LOGEMENT

Une année plus tard, la commission de censure doit se pencher sur un nouveau film comportant la même problématique. *El Pisito* relate les aventures d'un couple empêché de se marier du fait de la pénurie de logement à Madrid. Rodolfo (José Luis López Vázquez) et Petrita (Mary Carrillo) attendent depuis plus de dix ans de trouver un appartement et la situation se complique : le fiancé espère récupérer le bail de sa logeuse, doña Martina, une vieille dame (Concha López Silva) qui le préfère à tous les

autres locataires. Or il apprend que le propriétaire entend reprendre ses droits sur le logement dès le décès de doña Martina. Désespérés, les fiancés prennent une décision : Rodolfo doit épouser la vieille femme pour récupérer de droit le bail à sa mort. A partir de ce moment, s'installe une longue attente, car doña Martina semble avoir repris de l'énergie après son mariage. Le ménage à trois qui s'installe engendre une tension insoutenable et lorsque la vieille dame meurt, le soulagement de Rodolfo n'est que de courte durée, car Petrita a décidé de prendre les rênes de la maison, donnant des ordres et imposant sa volonté à tous.

Un tel scénario est un cas unique dans la cinématographie espagnole par l'emploi d'un humour noir très virulent, par la cruauté de la société qu'il montre, loin de la bonhomie qui caractérise les comédies de Berlanga réalisées jusqu'à cette date. Il a de quoi choquer la commission de censure et de classification, qui considère l'amertume et le pessimisme comme contraires au devoir du cinéma, destiné au divertissement et à l'oubli des soucis. De plus, la tonalité d'*El pisito* crée une forte vision critique de la société franquiste, appauvrie et source d'égoïsme. Elle va plus loin que *El inquilino*, qui était caractérisé par un humour plus direct, moins virulent.

Dans le scénario d'Azcona, le problème de société gangrène peu à peu les individus, les poussant à inventer des stratégies peu avouables pour arriver à leurs fins. Petrita, à force d'attentes et de déceptions, est devenue aigrie et insensible, prête à tout pour s'assurer un avenir puisqu'elle a perdu sa jeunesse et ses espérances. Ainsi au-delà du seul problème de logement, le film développe l'idée selon laquelle les difficultés sociales dues à la pauvreté, à une mauvaise gestion des problèmes publics par le régime, sont à l'origine d'une société mesquine, où chaque individu lutte pour ses propres intérêts en faisant fi de celui des voisins, une société guidée par l'égoïsme de la survie. La vision d'Azcona est loin de la situation de solidarité qui caractérisait la fin censurée du film de Nieves Conde.

Ainsi si les deux films évoqués choisissent l'humour pour suggérer avec plus d'acuité la réalité de la société espagnole des années cinquante, en s'opposant à la tradition larmoyante des films du début de la décennie traitant de la pauvreté de l'après-guerre, *El pisito* propose une vision plus désespérée, qui place d'emblée la collaboration entre Azcona et Ferreri sous le signe d'une subversion qui déconcerte les censeurs.

## L'ADMINISTRATION A L'ŒUVRE

En 1958, avant même de sortir en Espagne où la commission de classification et de censure, réunie le 13 mai, a interdit sa diffusion pour six mois, *El pisito* est envoyé au festival de Locarno en août, où il reçoit une mention spéciale du Jury et le prix de la Fipresci. Selon les registres de censure et la base de données [www.mcu.es/bbddpeliculas](http://www.mcu.es/bbddpeliculas), la copie projetée en Suisse dure 1h27. Cette information est aujourd'hui invérifiable, puisque les archives du festival concernant cette époque ont disparu dans un incendie et que la Cinémathèque suisse ne possède aucun catalogue des éditions de cette période. Malgré l'absence de preuves, il est probable qu'*El pisito* ait été diffusé à Locarno dans une version non remaniée ne prenant pas en compte les demandes de la commission. Cela expliquerait la différence de durée entre cette copie et celle qui sort en juin 1959 à Madrid, longue de 1h17, soit dix minutes de moins. Que comportaient ces parties éliminées ? Aucun des matériaux concernant ce film, conservés dans les archives de la Filmoteca española, n'a une si longue durée et il reste impossible de savoir si l'ampleur de la variation est due par exemple à une erreur du projectionniste chargé de contrôler le temps de la séance. Mais il reste indubitable que des modifications ont été effectuées *a posteriori* afin d'obtenir la version autorisée destinée à être diffusée en Espagne l'année suivante. L'histoire d'*El pisito* est donc marquée par l'intervention de l'administration.

## LES MECANISMES DE CENSURE

Paradoxalement, alors que le thème et l'ironie de l'œuvre semblent propices à une sévérité de la censure, les modifications que la commission demande sont dérisoires.

# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO  
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO  
INSTITUTO DE ORIENTACION CINEMATOGRAFICA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA  
RAMA DE CENSURA

Sesión del día 13 de Mayo de 1958

Título de la película "El Visitó"  
Nacionalidad española Versión idem N.º de Rollos 9

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	} <u>Mayores</u>
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación <u>Prohibida</u>	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

ADAPTACIONES

R. 3: } Plano de la mesa con el niño  
} naciendo su "niñota"

R. 6: } Plano de la mano en "curru"

Figure 3 : Partie de la feuille de censure concernant l'autorisation et les adaptations:  
« Bobine 3 : plans de la table montrant l'enfant faisant ses besoins ».  
« Bobine 6 : plan de la main faisant les cornes ».  
Source : Archives générales de l'Administration espagnole.

Le document ci-dessus, daté du 13 mai 1958, est assez difficile à décrypter : d'une part, la mention « *Mayores* » signifie que le film est autorisé seulement pour les adultes ; d'autre part, le mot « *Prohibida* » paraît ne concerner que l'exportation puisque le soulignage lie les deux mots. La complexité du document crée la confusion et l'insécurité, ce qui rend plus difficile le recours contre la décision officielle. Paradoxalement, un petit nombre de coupes est demandé : les plans d'un bébé sur son pot de chambre sur la table de cuisine – scène située au début du film qui montre la situation intenable des familles vivant les unes sur les autres dans de minuscules logements insalubres ; le plan de la main faisant les cornes – qui concerne la séquence de la photo de famille lors du mariage de Rodolfo et de doña Martina.

Tout d'abord, il faut signaler que cette demande n'a pas été respectée, puisque si la première coupe a bien été effectuée dans la version diffusée à l'époque, le second plan apparaît dans toutes les copies. Les coupes ne portent que sur des situations

comiques jugées un peu répugnantes et contraires au bon goût, mais elles ne touchent à aucun des sujets politiques du film. C'est l'humour noir que rejette la commission à travers ces demandes. Si le document administratif officiel ci-dessus signale qu'il faut couper la scène de « l'enfant faisant ses besoins », elle dissimule derrière un détail prosaïque la véritable raison pour laquelle elle souhaite éliminer le passage : en arrière-plan, une horde d'enfants aux cris sauvages poursuit un vieil homme en chaise roulante et menace de le faire tomber. Ici, c'est moins le contenu que le ton employé qui est visé.

Or, les scènes de la visite chez le propriétaire – où celui-ci affiche son mépris pour le petit peuple et son égoïsme bourgeois – ou les conversations de Rodolfo avec son patron ont un contenu beaucoup plus subversif. Paradoxalement, les scènes où Ferreri exerce un jugement critique sur les différences sociales, sur l'indifférence des riches et du patronat à l'égard des classes populaires ne sont pas visées par la commission de censure, qui n'affiche pas les vraies raisons de son rejet du film. Contrairement à ce qui vient de se passer presque parallèlement pour *El inquilino* de Nieves Conde, *El pisito* ne fait pas l'objet de l'attention des autorités et d'un suivi précis : alors que Nieves Conde est déjà un réalisateur bien établi et qu'il faut éviter à tout prix un autre scandale comme celui de *Surcos*, Ferreri et Azcona sont encore des inconnus et il suffit de faire obstacle à la diffusion de l'œuvre, en empêchant sa distribution, en lui retirant toutes les subventions publiques et en interdisant son exportation pour réduire l'influence du film à néant. Le caractère dérisoire des variantes est révélateur d'une stratégie de blocage qui ne passe pas par la manipulation et l'intervention dans le matériau mais par le prétexte de difficultés économiques.

Rafael Azcona, qui verra presque tous ses scénarios mutilés par la commission : *El pisito* (*L'Appartement*) et *El cochecito* (*La Petite Voiture*) de Ferreri ainsi que *Plácido* (*Placido*) et *El verdugo* (*Le Bourreau*) de Berlanga, se plaint de cette censure qui provoque la peur de la mutilation incontrôlée : « La censure n'aiguise pas le génie : la censure avilit non seulement celui qui l'exerce mais aussi celui qui en souffre, car dès qu'il relâche son attention, il collabore avec elle en s'autocensurant <sup>6</sup>. » Il est donc évident que le créateur s'est efforcé, durant l'écriture du scénario, de ne pas aborder les sujets qu'il savait par avance ou croyait être sujets à la coupe. Ceci explique aussi le peu de coupes.

---

<sup>6</sup> HARGUINDEY, Angel S. HARGUINDEY. *Memorias de sobremesa: conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vincent*. Madrid: Ed. El País, "Aguilar", 1998.

## LA CLASSIFICATION

Pour chaque nouveau film produit en Espagne, le passage par les étapes obligées ralentit et complique le développement de l'œuvre : il faut d'abord obtenir un visa validant le scénario, puis le permis de tournage, puis l'autorisation de la commission de censure, la classification du film et enfin le carton de diffusion. A partir du 21 mars 1952, la section de censure, la commission de classification des films nationaux et la commission supérieure d'orientation cinématographique, n'en forment plus qu'une : la commission de classification et de censure. Au sein de celle-ci, la branche de classification concerne la protection économique publique. Si elles ont une autonomie, ces deux branches travaillent en fait aux mêmes objectifs : le contrôle, par l'Etat, de la production. Comme le signale l'historien Román Gubern, la particularité du cinéma espagnol consiste à modeler son propre système protectionniste sur celui établi dans l'axe fasciste et de le conserver durant toute la dictature malgré les besoins d'ouverture dans le domaine économique. Il cite le « modèle de classification des normes implantées en Allemagne nazie le 25 mars 1937 <sup>7</sup>. » Il s'agit, par une politique de subvention sélective, d'orienter le cinéma vers les besoins de l'idéologie franquiste et surtout d'écarter tous les discours qui pourraient éveiller une opposition. La double dynamique de répression et de protection révèle son efficacité sur plus de trois décennies de régime.

La classification, qui résulte de la moyenne des avis des membres de la commission, comprend six catégories afin de déterminer quel pourcentage du coût estimé du film sera versé par l'Etat comme subvention : les films dits d' « intérêt national », financés à 50%, ceux de la catégorie 1A à 40%, la 1B à 35%, la 2A à 30%, la 2B à 25% tandis que les films de la catégorie 3 perdent tout droit à subvention. Les critères supposés de qualité sont autant de prétextes pour empêcher la diffusion du film et pour affaiblir économiquement la maison de production qui l'a soutenu.

Si, dans le domaine de la classification, les arguments des censeurs ne concernent presque jamais la morale de l'œuvre mais sa qualité, ce sont en fait les dogmes catholiques ou l'image de l'Etat qui constituent les fondements de sa politique. Le caractère subversif des œuvres, pourtant au centre de cette stratégie, est rarement mis en

---

<sup>7</sup> GUBERN, Román. *Claves de la atipicidad europea del cine español*. Archivos de la Filmoteca, Madrid, n.1, mars-mai 1989, p. 27.

avant par les communiqués écrits, alors que prévalent les avis d'ordre esthétique. Ainsi, l'article du réalisateur Julio Diamante dans *Nuestro cine* sur la situation en 1961 offre une analyse de la classification comme instrument d'orientation pour le style et le type de cinéma encouragé par l'Etat:

La commission de classification joue un rôle fondamental dans la cinématographie espagnole : en attribuant une bonne classification à un film, elle encourage les producteurs à suivre son exemple (...). Au contraire, elle les invite à ne pas suivre la voie de *Los chicos* ou de *Los golfos*, auxquels elle a accordé la subvention la plus basse et qui n'ont pas encore réussi à trouver de distributeur <sup>8</sup>.

Le rôle de la commission de classification est prépondérant dans le cas d'*El pisito*. En utilisant des arguments qualitatifs, la commission fait barrage à l'œuvre sans aborder son contenu politique : il lui suffit de supprimer les aides financières pour désigner le film face au monde de la distribution comme un objet dénigré par les instances officielles et d'en limiter très fortement la diffusion. Lors de la réunion de la branche chargée de la qualification de la commission de censure, le 10 juillet 1958, les commentaires sont très négatifs. Un censeur demande même la classification en troisième catégorie, ce qui équivaut à une quasi-interdiction de la projection du film, en avançant les critères suivants:

- Thème: Terriblement vulgaire. Néoréalisme de la pire espèce avec... dix années de retard.
- Scénario: Totalement en accord avec le thème : décidément mauvais et du pire goût.
- Réalisation: Elle brille par son absence.
- Interprétation: Vulgaire comme tout le reste.

Un autre censeur, ayant lui aussi réclamé la troisième catégorie, écrit:

Il est incroyable que l'on puisse ourdir un thème si absurde, si stupide et si répugnant (...) Tout converge ici pour créer un monstre difficile à égaler. Le mauvais goût et l'absence absolue de qualité se font écho <sup>9</sup>.

En définitive, le film reçoit la classification 2 A et est interdit pendant six mois. Il est cependant envoyé au festival de Locarno où il reçoit des éloges de la presse

<sup>8</sup> DIAMANTE, Julio. *Situación del cine español*. *Nuestro cine*, Madrid, n.1, juillet 1961, p. 3.

<sup>9</sup> Numéro de dossier administratif 17 726, documents du 10 juillet 1958.

internationale. Ferry, en tant que producteur, envoie au directeur général de la Cinématographie et du Théâtre un dossier contenant les opinions de presse favorables afin de lui demander de changer la catégorie du film <sup>10</sup>. Il fait valoir qu'*El pisito*, plébiscité par la presse italienne, espagnole et par le festival de Locarno, n'avait pas été jugé à sa juste valeur par les “techniciens” du gouvernement. Devant l'indifférence des autorités et la nécessité économique, Ferry tente un dernier recours : la bande son est transformée, une série de coupes, dont il ne précise pas la teneur, effectuée. Il est difficile de connaître l'exact contenu de ces changements et seule une marque sur la pellicule, reproduite ci-dessous, prouve que de nouveaux travaux ont bien été entrepris. Il s'agit pour le producteur de démontrer une amélioration de qualité, puisque c'est ce point qui est reproché au long métrage. Cette pratique est particulièrement courante dans la deuxième moitié des années 50. Ainsi, la classification devient un facteur déterminant dans l'élaboration de versions postérieures à la présentation du film, lorsque celui-ci n'a pas reçu la note désirée. Il peut s'agir de modifications de montage, de la bande sonore ou de coupes pratiquées sans obligation afin de complaire aux souhaits de l'Etat.



Figure 4: Marque grattée sur l'amorce du négatif son : nouveau mixage bobine 1. Source: reproduction d'un fragment du négatif son conservé dans les archives filmiques de la Filmoteca española.

Le 14 novembre 1958, Ferry écrit une lettre au directeur général de la Cinématographie et du Théâtre:

La bande son du film a été modifiée. Des mixages complets des neuf bobines ont été effectués par les studios Cea (l'ancienne bande son avait été exécutée par Fono España). En outre, nous avons pratiqué plusieurs coupes de caractère esthétique. Ces travaux ont impliqué, outre un investissement économique, une amélioration notable de la qualité de l'ensemble du film.

<sup>10</sup> Numéro de dossier administratif 18 411.

C'est pourquoi nous vous prions de bien vouloir prendre en considération l'éventualité d'une révision de notre film *El pisito*<sup>11</sup>.

La branche de classification, réunie de nouveau le 9 janvier 1959, refuse de revenir sur sa décision. L'un des censeurs maintient même sa proposition d'accorder la troisième catégorie, affirmant que « le film reste le même, c'est-à-dire aussi horriblement mauvais et vulgaire que lors de la première décision ».

Les membres de cette commission n'abordent jamais la véritable raison de leur sévérité, à savoir le caractère subversif du film. Ils continuent au contraire à parler de qualité et se réfèrent sans cesse à l'esthétique, au mauvais jeu des acteurs, à la piètre réalisation, se défendant ainsi d'entraver la liberté d'expression. Le document qui suit montre que la concision de leur réponse permet d'éviter toute justification. Les membres de la commission ne reviennent jamais sur les prix reçus par le film à Locarno ou sur l'accueil favorable de la presse, faisant comme s'ils ignoraient ces critiques et comme si leur jugement sans appel suffisait.

La transcription du document concernant la révision de la classification d'*El pisito*<sup>12</sup>, qui refuse toute remise en question, est représentative d'une pratique habituelle.

Branche de classification
Réunion du 9 janvier 1959
Titre du film : <i>El pisito</i>
Nationalité : espagnole
Version : espagnole
Catégorie : 2A, identique à celle qui avait été attribuée la première fois
Coût estimé : celui qui avait été décidé précédemment
Droit d'exportation : oui
Intérêt national : non
Révision : Je ratifie mon rapport précédent et ma proposition de classification

Il est intéressant de noter l'absence d'argumentation qui caractérise ce document, représentatif de l'ensemble des fiches de la commission, et qui donne bien l'image d'un organisme intouchable, inflexible et opaque. La société de production ne pourra pas

<sup>11</sup> Numéro de dossier administratif 17 726.

<sup>12</sup> Dossier administratif 17 726, Archives générales de l'Administration espagnole.

rentabiliser le coût du film et l'œuvre connaît seulement une diffusion parallèle en festival ou dans de petites salles comme les ciné-clubs : seul un groupe restreint, déjà conscient des problèmes de la société espagnole, peut y accéder. Le grand public, au contraire, reste « protégé » par l'Etat. L'influence politique du long métrage de Ferreri reste donc confinée à une classe intellectuelle éduquée qui voit en lui un nouvel espoir pour le cinéma espagnol. García Escudero, sensible au renouvellement artistique du domaine, le classe parmi les meilleurs films des années cinquante et s'indigne en 1962 de l'obtention d'une mauvaise classification :

On peut affirmer sans hésitation que les quatre films les plus intéressants des dernières années, exception faite de *Plácido*, ont été : *El pisito*, *Los chicos*, *El cochecito* et *Los golfos*. Eh bien : le premier, dont l'apparition a été comparée à *Bienvenido, Mister Marshall*, a dû en rester –après la révision de la première classification – à la catégorie 2A<sup>13</sup>.

## L'AUTO-CENSURE ET LES STRATEGIES DE CONTOURNEMENT DES INTERDITS

Si l'Etat entend contrôler le cinéma par le processus des classifications, des coupes et des interdictions, l'industrie cinématographique commence à développer des mécanismes de contournement dans les années cinquante, surtout après les *Conversations de Salamanque* qui ont démontré une volonté d'ouverture de la part de tous les secteurs concernés. Le cas d'*El pisito* pose la question de l'intentionnalité de cette stratégie.

## LE TOURNAGE DE SCENES ALTERNATIVES

Il ne faut pas négliger l'importance de l'autocensure : sachant que le film n'entre pas dans la catégorie des films populaires soutenus par l'Etat, Ferreri sait d'emblée qu'il faut conserver une certaine prudence afin de ne pas risquer l'interdiction. La présence de deux versions concurrentes dans les archives de la Filmoteca española démontre bien une volonté de les monter en parallèle.

<sup>13</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*, Madrid: Ed. Rialp, 1962. p. 89.

La « version espagnole », sortie à l'époque, est celle que conserve la Filmoteca española depuis le dépôt légal : elle comporte plusieurs copies, mais aussi des matériaux de laboratoire. Lors des dépôts effectués aux archives par le laboratoire Fotofilm Madrid dans les années 2000 afin de vider ses locaux avant fermeture, ont été déposés le négatif original ainsi que d'autres éléments, dont une « version alternative ».

En 1958, deux interpositifs – matériaux de tirage permettant le tirage de plusieurs internégatifs puis de copies – ont été montés parallèlement comme des variantes assumées, étiquetées comme telles. Ces deux interpositifs combinés, tous deux avec bande son en castillan, sont directement tirés du négatif original. Ce n'est donc pas dans ces matériaux que les manipulations de montage et démontage des scènes alternatives ont eu lieu mais dans le négatif original. Les interpositifs datent de la même époque, puisque la pellicule porte la marque KODAK 27 SAF•ETY FILM □ (émulsion de 1957).

Les deux éléments présentent une petite différence de durée de moins d'une minute, car l'interpositif correspondant à la version espagnole d'époque ne comprend pas la scène éliminée par la censure, celle du bébé sur son pot dans la cuisine. Il présente également une autre coupe, due probablement à l'autocensure : dans le négatif original et dans la version alternative, don Dimas, un médecin paresseux qui ne descend même pas de son appartement pour acheter son pain, trouve dans le panier à commission un rat mort qu'un galopin y a glissé pour faire une plaisanterie. Cette coupe a peut-être été effectuée par la société de production au moment du recours visant à obtenir une meilleure qualification. Les séquences coupées ne donnent d'ailleurs pas lieu à une collure physique : elles ont donc été enlevées du négatif original puis remontées dans celui-ci, où elles figurent aujourd'hui. Il est probable que les deux versions aient été tirées après le passage devant la commission, et que l'élimination d'un plan qui ne figure pas dans la liste des coupes soit due à une conversation orale entre la société de production et l'administration.

# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA



Figure 5: A gauche, version espagnole d'époque; à droite, version alternative.  
Dans la version espagnole, les personnages restent immobiles l'un près de l'autre tandis que dans la version alternative, Rodolfo embrasse et caresse Petrita qui s'abandonne.  
Source: reproduction de photogrammes à partir d'interpositifs de la version espagnole et de la version alternative conservés dans les archives filmiques de la Filmoteca española.

L'autre différence, la plus importante, concerne la scène de la mort de doña Martina. Deux variantes ont été tournées. La scène montée dans la version espagnole distribuée montre les deux personnages devant le lit, immobiles et tendus, dans l'attente du moment fatidique de la mort, tandis que l'autre, celle qui n'a probablement pas été projetée, met en scène un épisode sensuel devant le lit où la vieille dame agonise. Cette version concurrente va plus loin dans l'humour noir et grinçant du film, mais Ferreri ne pouvait même pas envisager de montrer une telle scène, sachant à l'avance qu'elle serait coupée par la commission de censure. Dans les registres des archives administratives concernant la censure, le sujet le plus fréquemment soumis à la coupe est le baiser. En effet, il s'agit d'une constante qui fait consensus et qui est facile à systématiser. Alors que les autres sujets font débat, dépendent du jugement des différents membres, le baiser fait l'objet d'une censure presque automatique. Le fait même d'avoir tourné ce plan où Rodolfo embrasse passionnément Petrita avec force caresses, qui plus est devant

le lit d'une mourante, en fait un épisode unique dans la cinématographie espagnole des années cinquante.

Les deux séquences sont très similaires, répondant exactement à la même construction narrative : Petrita fouille la commode de doña Martina à la recherche du livret d'épargne, puis la mourante remue un peu dans le lit, faisant sursauter le couple qui se dresse face au lit – c'est ici qu'intervient le changement –, ensuite on assiste à l'agonie de la vieille dame, qui désigne le tableau au-dessus d'elle où elle a caché le précieux livret, qui tombe sur sa tête alors qu'elle expire. L'élaboration de deux matériaux interpositifs, dont le coût est élevé, montre l'importance que revêtait cette scène pour Ferreri.

## LA CONSERVATION DES VARIANTES

La différence entre les deux scènes alternatives peut paraître dérisoire à un spectateur d'aujourd'hui, mais le soin qui a été pris pour réaliser ces deux versions complètes, avec bandes son synchronisées, atteste une volonté de la production, même s'il reste impossible de savoir si c'est Ferry ou Ferreri qui en a pris l'initiative.

La conservation des variantes touche aussi le négatif original, puisque celui-ci comprend neuf bobines, auxquelles il faut ajouter une boîte contenant un fragment d'image et de son séparé portant l'étiquette: « version étrangère ». En 1958, l'exportation du film étant interdite par la commission de censure, il paraît peu probable que cette version – qui comporte un négatif son optique séparé en castillan – soit véritablement destinée à tirer des copies pour l'étranger. Cette stratégie de préservation de la version « non censurée » (ni « autocensurée ») pose des questions auxquelles je ne peux répondre faute de témoignages ou de preuves : pourquoi avoir réalisé un interpositif avec bande son en castillan s'il s'agissait d'une version d'exportation – à la différence du cas de *Jueves, milagro* où la présence d'un internégatif sans bande son démontrait son usage comme image pour tirer les copies internationales ? Est-ce la version qui a été projetée au festival de Locarno ? Il semble que ce ne soit pas le cas du fait de la différence de durée annoncée à Locarno (87 minutes) par rapport aux 78 minutes de l'interpositif de la version alternative. A-t-il donc existé trois variantes concurrentes, dont l'une aurait disparu ?

Le soin apporté à la version alternative et à la petite variante, dans le tournage comme dans la conservation, pourrait être le signe d'un désir de garder une version intouchée, peut-être pour un avenir plus clément où règnerait la liberté d'expression. Mais la longue attente jusqu'à la fin de la dictature, l'exil de Ferreri et probablement l'oubli de cette version expliqueraient qu'elle soit restée dans une boîte jusqu'à sa redécouverte au moment de son dépôt dans les archives cinématographiques nationales espagnoles.

## CONCLUSION

Qu'a vu et que voit aujourd'hui le spectateur ? Jusqu'à la redécouverte de la version alternative ou « étrangère » dans les archives, la variante plus osée de la scène de la mort de doña Martina n'a jamais été montrée. En 2009, lors de la dernière restauration du film, elle a été tirée par la Filmoteca española et montrée après la projection d'une copie d'époque.

Le cas de *El pisito* offre un exemple où la tension entre le processus de contrôle total de l'Etat et l'impossibilité de maîtriser une cinématographie en évolution éprise de liberté se trouve à l'origine de versions multiples. Il est possible de distinguer ici trois versions même si l'existence de la première reste suspendue à des hypothèses : la version Locarno, apparemment exempte de toute manipulation, durant dix minutes de plus que les autres ; la version espagnole diffusée à l'époque dans un cadre restreint, coupée par la censure puis par la société Documento Films pour demander un changement de classification ; la version alternative étiquetée comme étrangère mais ayant une piste sonore.

Ces versions sont représentatives d'une époque de changement où l'espoir d'une ouverture, de plus en plus théorisé par les critiques de la presse spécialisée et par des rencontres cinématographiques, engendre des œuvres osées qui connaissent des histoires mouvementées et qui se transforment selon les aléas de l'administration et des stratégies industrielles.

Marco Ferreri ne tourne que ses trois premiers films en Espagne – *El pisito* (*L'Appartement*, 1958), *Los chicos* (*Les Enfants*, 1960) et *El cochecito* (*La Petite Voiture*, 1960) – puis n'obtient pas le renouvellement de son permis de séjour. Ces

films, trop subversifs, sont des échecs commerciaux et ne sont diffusés que dans de petits cercles. Quoiqu'assimilé à la nouvelle génération de cinéastes qui a émergé dans les années cinquante, Ferreri est resté en marge des mouvements du nouveau cinéma espagnol : la tonalité étrange de ses films, son ironie vont souvent plus loin que l'humour de Berlanga. Plus critique que les autres cinéastes par rapport à la société espagnole, avec laquelle il garde toujours une distance, il s'expose pour chacune de ses œuvres à la censure et à la perte de la subvention ministérielle, ses films ne pouvant en aucun cas accéder à la rentabilité.

## BIBLIOGRAPHIE

ARROITA-JAUREGUI, Marcelo ; BARDEM, Juan Antonio ; DUCAY Eduardo, GARAGORRI, Paulino ; PÉREZ LOZANO, José María ; MARTIN PATINO, Basilio ; DE PRADA, Joaquín et RABANAL TAYLOR, Manuel. **Llamamiento de las primeras conversaciones de Salamanca**. Objetivo, Madrid, n.5, mai 1955.

DIAMANTE, Julio. **Situación del cine español**. Nuestro cine, Madrid, n.1, juillet 1961.

GARCÍA ESCUDERO, José María. **Cine español**. Madrid: Ed. Rialp, 1962.

GUBERN, Róman ; FONT, Domènec. **Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España**. Barcelone : Ed. Euros, 1975.

GUBERN, Róman. **La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)**. Barcelone: Ed. Península, 1981.

GUBERN, Román. **Claves de la atipicidad europea del cine español**. Archivos de la Filmoteca, Madrid, n.1, mars-mai 1989.

GUBERN, Román; MONTERDE, Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, **Historia del cine español**. Madrid : Ed. Cátedra, 1995.

HARGUINDEY, Angel S. **Memorias de sobremesa: conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vincent**. Madrid : Ed. El País, « Aguilar », 1998.

HEREDERO, Carlos F. **Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961**. Madrid : Ed. Documentos Filmoteca, 1993.

PÉREZ MERINERO, Carlos et David, **Cine y control**. Madrid : Ed. Castellote, 1975.

RIAMBAU, Esteve (dir.). **Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri**. Madrid : Ed. Cátedra, 1990.

TOUBIANA, Serge. **Entretien avec Rafael Azcona**. Cahiers du cinéma, Paris, n. 515, juillet-août 1997.

AGA, Alcala de Henares. **Dossiers administratifs de scénarios, de censure, de tournage et de classification**: (03)121.002: Inventario del Ministerio de Información y Turismo. Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Expedientes de censura cinematográfica (1939-1977). (03)121.003: Inventario del Ministerio de Información y Turismo. Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Expedientes de censura previa de guiones cinematográficos (1939-1977).