

# POURQUOI IL N'Y A PAS DE CINEMA ESPAGNOL .

Depuis quelques mois, le cinéma espagnol semblait vouloir sortir de sa longue léthargie : "hano-lete", "La Grande Corrida", "La Cigarra" parvenaient à nos écrans, et nous attendions un souvenir, au moins, des images goyesques de "Terre sans pain". Certes, on ne pouvait escompter une oeuvre géniale, mais le silence valait mieux que ces pénibles balbutiements. On pourrait croire que la crise qui se continue est le résultat d'une oppression politique, dont nous pressentons, par comparaisons ou témoignages isolés, la rigidité. Et sans doute faut-il en souligner la rigueur : le chapeau de cuir du garde civil projette son ombre jusque sur l'écran. Mais par delà cette censure, la littérature et le théâtre espagnols ont trouvé à s'exprimer, et si les grands écrivains républicains poursuivent au Mexique ou en Amérique du Sud leur oeuvre interrompue, pas un metteur en scène, pas un producteur espagnol ne les accompagnaient. Sans doute parce qu'il n'en existait pas. (1).

Voilà donc un fait plus grave, et un fait non plus immédiat, temporaire, et qui touche, par conséquent, à l'essence même des moyens d'expression du peuple espagnol. En effet, les débuts du cinéma

---

(1) Et de fait, si le grand bouleversement de 1936 à 1938 a inspiré quelques films de propagande, c'est Joris Ivens qui a tourné "Terre d'Espagne"; et surtout ce sont des producteurs étrangers qui, du côté républicain ont réalisé "España heroica", dont les plus belles images sont dues aux photographes Russes.

espagnol datent de Luis Buñuel et Salvador Dalí, dans la mesure, où, mis à part "Terre sans pain", "Le chien Andalou" participe d'une inspiration purement espagnole. Les deux œuvres, encore, ne sont-elles que des documents, le premier étant humain, social, et le second, littéraire, graphique. Il faut donc admettre l'existence d'une censure, - mieux, d'une défiance à l'égard de la caméra. En fait, le caractère ombrageux et individualiste de l'espagnol ne pouvait admettre une machine indiscreète qui enregistrât ses gestes, et jusqu'aux battements de son cœur. D'autre part, la rigidité du conservatisme religieux interdisait toute satire sociale, dont les conclusions - mêmes explicites - pouvaient en même temps bousculer le point d'honneur traditionnel cher à l'hidalgo que recèle au tréfonds de soi tout espagnol, fût-il mendiant. Le caractère tragique de l'âme espagnole - le "sentido tragico de la vida" de Unamuno offrait peu de ressources au comique. "Don Quichotte" illustré par Dubout est, pour l'espagnol, une hérésie.

En outre, la littérature espagnole a toujours conservé un aspect foncièrement didactique, fût-ce dans ses œuvres les plus gratuites, si l'on peut dire, et jusque dans son théâtre. Les drames et les comédies de Calderón, par exemple, illustrent ce caractère : des idées à l'emporte-pièce, développées dans une intrigue rapide, exprimées par des personnages à qui la grandeur seule évite d'être conventionnels. De là ce caractère léger et superficiel du théâtre espagnol, qui effleure les problèmes et les résout toujours à l'avantage des bons sur les méchants.

Et voilà qui nous montre sous un jour nouveau combien le cinéma est un langage fermé à l'Espagne : comment, en effet, cette rapidité, cette fougue pourraient-elles se traduire dans les images d'un film? Réduit par la pression de la censure politique et sociale à demeurer l'interprète d'une tradition, le

cinéma espagnol ne livre plus à nos yeux que le spectacle de la danse et de la corrida. Le film demeure techniquement mauvais, mais il parvient à nous toucher par ce qu'il nous transmet d'authentique. On conçoit combien l'opérateur sera peu méticuleux, par la force des choses, quand il devra photographier les entrechats d'une "sevillana" ou les envolées d'une "muleta"; tout cela est trop momentané pour se plier à un artifice. Ainsi, par exemple, dans "Manolete" : l'oeil de la caméra n'embellit ni ne grossit aucun détail qui serait une fin en soi. Où l'objectif est le bien nommé. Mais comme il fallait sauvegarder la structure organique de "l'histoire", on a bâti autour du grand matador une intrigue qui préserve l'intégrité du héros, et, en même temps permet à José Greco de montrer son grand talent de chorégraphe et de danseur. Il n'y avait donc là aucun danger à courir, puisque le film, accepté par les censures, pouvait porter au-delà des frontières, le témoignage que l'Espagne continuait à vivre sur ses traditions profondes. Mais, dans "Manolete", il y avait plus, il y avait mieux. Sans doute, l'émotion ne pouvait manquer de naître des scènes dans l'arène - bandes d'actualités intégrées au film -, en particulier de la séquence qui nous montre, le visage toujours impassible, la jambe aussi sûre, Manolete aux prises pour la dernière fois avec la mort; de l'agonie du héros demandant avant de mourir s'il avait tout-de-même la queue et les oreilles ("Père, je vais mourir, ai-je vaincu?", demandait à son père le Cid de Tirso). Mais deux autres séquences devaient nous surprendre, et nous toucher étrangement : l'enterrement de Manolete (encore cependant une bande d'actualités), et la vision de José Greco sur la tombe de son ami. Sur le passage du cortège, hommes et femmes pleurent et prient, tandis que le cercueil avance sur les épaules des porteurs, à la lueur des torches, dans la nuit de Séville, comme au défilé des "pasos" de la Semaine Sainte. Plus tard, hésitant à suivre Manolete dans l'arène, Greco ira méditer au cimetière où il repose; c'est là qu'il revoit,

mais ici avec des visages allongés, des yeux exorbités, les aficionados criant "plus près" avant la mise à mort, les fidèles pleurant la mort du héros, le curé administrant l'extrême-onction (et ici remarquons l'admirable utilisation de l'air du toréador de Bizet, mais aussi douloureusement déformé).

Là est sans aucun doute le vrai visage de l'Espagne, qui pleure avec autant de ferveur le torero, qu'elle prie la Vierge, en chantant d'une voix déchirante la "saeta" consacrée. Si la luminosité du ciel andalou était pour beaucoup dans la perfection de la première image du film - un cavalier au crépuscule franchissant une rivière à gué -, on ne peut refuser aux dernières une parenté certaine avec les difformités des "Caprices" de Goya, ou les visages allongés, et les mains émouvantes des personnages du Greco. Devant cela, nous oublions bien vite la mièvrerie de l'histoire d'amour qui sert de lien. Mais, par malchance, "La Grande Cerrida" n'a pas tenu ces promesses.

Il suffit de comparer "Señorita Toreador" et "Manolete" pour s'assurer combien, malgré ses défauts, le film espagnol garde une saveur de vérité, mais de très naïve vérité. Le cinéma, art revêtu d'artifice, art "apprêté", ne pouvait entrer dans les mœurs espagnoles; du moins n'y entrera-t-il que si l'Espagne retrouve un jour une civilisation équilibrée. Avec la génération de Unamuno, le problème s'est à nouveau douloureusement posé : conserver à l'âme espagnole sa pureté, son "casticismo", en essayant de lui intégrer les idées venues du dehors, mais en les repensant selon la tradition autochtone. La science, la peinture, la sculpture, la philosophie, fonds commun à tous les peuples, pouvaient se plier moins difficilement à une telle adaptation. De même, le roman, le théâtre perpétuaient une tradition; mais le cinéma apparaissait comme une véritable nouveauté, un art étranger, donc étrange. Ses artifices et ses sortilèges créaient une hiérarchie des valeurs qui

remettait en question toute expression artistique. Le roman restait un roman de mœurs, influencé par le naturalisme, puis, de nos jours, Cela, Carmen, Laforêt, A. Barea réinventaient une logique de l'absurde ou les normes d'un univers étouffant, selon Sartre, Camus, Anouilh et Kafka. Et là encore, la tradition pessimiste se continuait, et le tragique de l'âme espagnole, parce que le roman restait un document pris à la réalité.

Ainsi semble donc se tracer la voie du cinéma espagnol : Sans art recherché comme une fin en soi, il peut nous transmettre le témoignage d'une tradition vivante, comme à travers le roman. Pourvu de techniciens habiles et de studios modernes, il produirait sans doute dans cette veine d'excellents films. Passant outre les censures, il pourrait égaler le réalisme italien, avec, peut-être, des aspects plus tragiques, procédant de l'essence plus farouche de la race. Exploitant, d'autre part, un riche folklore et les aspects heurtés du climat, les multiples aspects des provinces, il offrirait à l'auteur de documentaires des richesses inépuisables. Et surtout, délivré du joug de la censure politique, il crierait la plainte que le peuple renferme au fond de soi-même, sans espoir. Mais l'Espagne étouffe les génies qui bousculent les frontières qu'elle leur assigne : Picasso peint en France, Dalí aux Etats-Unis, et Lorca fut joué pour la première fois à Buenos-Ayres (pourtant en 1935). Paradoxalement, c'est "Espeir" qui constitue le meilleur film espagnol (et nous rapportons ici l'opinion d'un intellectuel réfugié), parce que, non soumis aux contraintes morales et politiques, Malraux a su voir et photographier le drame de l'Espagne. Sans emphase, il a fait revivre à des acteurs improvisés la tragédie de leur époque, telle qu'ils l'avaient vécue, mais aussi comme aucun espagnol ne l'eût fait.

Pays d'ascétisme, de contrastes, l'Espagne, sous un ciel où le soleil ne s'est pas encore levé, transplante, pour qu'elles vivent, ses fleurs dans des serres étrangères. Moins heureuse que sa soeur d'Amérique Centrale la terre espagnole attend encore son Eisenstein.

Robert MARRAST.