

---

# Le cinéma à Séville à travers la presse locale (1914-1918)

Emmanuel Le Vagueresse  
Université de Reims Champagne Ardenne  
CIRLEP EA-4299

RÉSUMÉ. Le cinéma, florissant à Séville entre 1914 et 1918, comme dans bon nombre de capitales de provinces espagnoles de ce pays resté neutre pendant la Première Guerre mondiale, est encore un divertissement de masse, un spectacle populaire – et essentiellement urbain – qui évolue rapidement, entre art et industrie, d'un point de vue tant technique que commercial et donc, aussi, esthétique. La presse locale se fait abondamment l'écho des séances proposées, à mi-chemin entre publicités et prémices timides d'une critique en bonne et due forme. Les années 20 consacreront, avec l'arrivée du parlant et des longs-métrages (deux innovations qui modifieront en profondeur la manière et de faire et de voir le cinéma), ce qui sera désormais appelé le « 7<sup>e</sup> art ».

MOTS-CLÉS : cinéma espagnol, critique cinématographique, presse espagnole, Première Guerre mondiale, programmation cinématographique, salles de cinéma, Séville

Cinema in Seville through the local press (1914-1918)

ABSTRACT. : The flourishing cinema in Seville between 1914 and 1918, as in a number of capitals of Spanish provinces, in a country who had chosen to be neutral during World War I, remains a mass entertainment, a popular spectacle – mainly urban –, which evolves rapidly between art and industry, both from a technical and a commercial point of view and thus also from an aesthetic view. The local press comments on it very largely, half-way between publicity and the premises of a real criticism. The 20s will witness the arrival of talking and full-length films, two innovations that will modify deeply both the way to make films and to watch films. Cinema will thence be called the “7<sup>th</sup> art”.

Keywords: Spanish Cinema, Cinema Criticism, Spanish Press, World War I, Cinema Programming, Movie Theatres, Seville

*Lo que empezó como curiosidad científica, siguió como fenómeno de feria, y acabó por convertirse en poderosísima industria no necesitaba, al principio, intentar acceder a la condición de « arte ». La gente iba al cine, simplemente, para pasmarse ante las imágenes en movimiento [...]. Cuando el cine se hizo « adulto », si no como arte al menos como industria, y quiso acceder al rango de arte reconocido por los intelectuales tanto como por las masas indiscriminadas del sábado por la noche, la matinée del domingo o los « días de moda » o « sesiones vermouth » de entre semana, buscó la coartada del arte, pero cambiamos de época.*

Román Gubern (1976 : 17)

Entre 1914 et 1918, le monde entier eut besoin de divertissements pour oublier les grands malheurs qui s'abattaient sur lui, et le cinéma, invention alors encore assez récente, devint le lieu où des milliers, voire des millions de personnes allèrent chercher un peu d'émotion ou de rire bon marché. L'Espagne, quoique neutre pendant la Première Guerre mondiale, n'échappa point à la règle. Le cinéma, phénomène urbain dans son ensemble, est à l'époque une diversion populaire, dont les professionnels sont en train de faire une industrie rentable. Il est encore loin d'être un art, sa date de naissance, 1896, faisant de lui un jeune majeur...<sup>1</sup> C'est cet aspect de consommation de masse d'un produit que l'on dirait aujourd'hui culturel, dans une ville donnée, à un moment donné, qui nous a semblé digne d'une étude, laquelle pour brève et fragmentaire qu'elle soit, n'en offrira pas moins – nous l'espérons – quelques repères utiles. Une fois l'époque choisie, donc, à savoir le lustre 1914-1918, époque d'essor rapide qui permet de voir une évolution, même sur cette courte durée, restait la

<sup>1</sup> Pour une bibliographie générale sur le cinéma espagnol de l'époque, nous renvoyons simplement, parmi de nombreux ouvrages, à (en français) : Larraz (1986), Seguin (1994) et Coll (1998) ; ou à (en espagnol) : Cebollada y Rubio Gil (1996) et Caparrós Lera (1999). Pour les cinémas eux-mêmes (les bâtiments), Internet reste une source inépuisable d'informations et de photographies d'époque, souvent grâce à des passionnés ou à des associations locales. Plusieurs études locales, d'ailleurs, existent sur le cinéma (Catalogne, Aragon, Pays Basque, Galice...), à la même époque ou sur une période plus large, dans telle ou telle ville et/ou région d'Espagne, qui confirment peu ou prou la nôtre concernant Séville. Sur le cinéma dans cette ville, des débuts du médium jusqu'aux années juste avant la période retenue, par nous, cf., dans une même perspective que la nôtre (extraits commentés des programmes ou annonces de journaux locaux), l'article de Barrientos-Bueno (2016). On y découvre des noms ou des établissements que l'on retrouvera dans notre article (Vicente Llorens, Teatro del Duque...).

ville d'étude, qui s'imposa d'elle-même : Séville, métropole qui, pour des raisons d'affection personnelle elles-mêmes liées, tout de même, au caractère profondément réceptif à la culture de la rue, de la fête, des sorties, attachée à cette ville, constituait *a priori* un bon échantillon au chercheur qui écrit ces lignes.

Comment consomme-t-on le cinéma à Séville pendant ces années ? Quels sont les lieux et les conditions matérielles du spectacle cinématographique, quelles sont ses spécificités – fréquence, horaires, prix, public des séances –, à quel type et à quelle critique, si ce n'est simple publicité – un type de « critique » bavarde, anecdotique et souvent « morale », qui sera encore en vogue jusque dans les années 20 – doit-on s'attendre dans la presse locale ? Ce sont là quelques jalons que nous avons voulu poser dans cette étude, à partir du seul dépouillement de cette presse sévillane.

Pour planter le décor et comprendre, de manière générale, comment se déroulait une séance de cinéma pendant les années retenues dans cet article, on citera simplement quelques lignes de l'ouvrage paru sur le Louxor, le célèbre cinéma parisien « de quartier » au décor égyptisant, « Palais du cinéma » des années folles, rénové, puis rouvert en 2013 dans le quartier Barbès-Rochechouart. Bien que cette salle soit française, les descriptions peuvent être appliquées dans leurs grandes lignes aux cinémas espagnols de la même époque :

Les soirées durent plus de trois heures. Les exploitants, soucieux d'attirer un public varié, proposent différents tarifs, et des programmes faits de plusieurs films de genres différents, d'intermèdes musicaux, et d'attractions pendant l'entracte – jongleurs, acrobates, chanteurs, contorsionnistes. [...] Une constante : les « ciné-romans à épisodes » [un feuilleton populaire de douze épisodes n'était pas une exception] [...] Les courts-métrages comiques reviennent eux aussi avec régularité, certains avec leurs héros récurrents (Humbert et Pumain, 2013 : 39).

## Les lieux et les conditions matérielles du spectacle cinématographique

Entre 1914 et 1918, Séville, métropole andalouse, croît, comme la plupart des autres cités importantes de l'époque en Espagne, même si elle le fait de manière encore relativement modérée, et passe d'un peu plus de 150 000 habitants en 1914 à près de 160 000 habitants en 1918. Il faut donc des divertissements aux Sévillans pour les doux soirs de printemps et les moins chaudes veillées d'hiver, et d'abord des lieux adéquats. Le cinématographe, qui gagne ses galons dans l'Europe entière, pour ne parler que d'elle, et, par conséquent, dans une grande ville du Sud espagnol comme l'est Séville, se consommera de diverses manières : dans des théâtres plus ou moins populaires s'adaptant bientôt à la demande grandissante des « spectateurs de cinéma » ; dans des cafés et autres salons, plus

populaires ; ou encore dans de (parfois) modestes et éphémères installations estivales au sens large, quasiment à l'air libre, installations que l'on monte et démonte à l'envi, selon la belle ou moins belle saison.

Une première constatation s'impose : il n'existera pas à Séville jusqu'en 1925 de lieux expressément construits pour le spectacle cinématographique. Le cinématographe, bien qu'ayant connu un succès croissant durant ces quatre années, là comme ailleurs, n'a pas droit à un traitement de faveur particulier : on adapte et on approprie, dans la presque totalité des cas, l'appareillage cinématographique (projecteur, écran...) dans un espace qui est donc un théâtre ou un lieu de divertissement dans lequel le cinéma alterne avec d'autres « genres mineurs ».

En effet, le cinéma n'est bien souvent vu, alors, que comme un simple divertissement pascalien parmi d'autres, qui peut s'apprécier entre deux numéros de « variétés », chansonniers ou danseuses légères, ventriloques ou même fakirs... À Séville, les lieux où se consomment le cinéma et les autres loisirs approchants sont donc à l'origine, pour la plupart d'entre eux, de simples théâtres – mais devenant bientôt, *de facto*, des « cinémas » – : entre 1914 et 1918, l'« officielle » *Guía de Sevilla*, qui présente un panorama se voulant exhaustif des activités tant économiques, commerciales, sociales, mondaines que culturelles de la ville, nous dresse la liste des théâtres de la ville ; quelques noms avec lesquels on se familiarisera tout au long de cet article. L'ordre de notoriété, si l'on peut dire, semble aller de pair ici avec l'ordre d'ancienneté.

Cinq grands théâtres sortent du lot : Le Teatro San Fernando (de 1847), situé Calle Tetuán, l'un des premiers à avoir installé l'électricité ; le Teatro Cervantes (de 1872), situé Calle Amor de Dios, la *Guía* nous apprenant qu'en 1902 on y installa la lumière et qu'en 1911-1912 il bénéficia d'importants travaux ; le Teatro del Duque (de 1876), situé Plaza del Duque de la Victoria, et qui, au début, n'était qu'un théâtre d'été<sup>2</sup> ; le Teatro Eslava (de 1877), situé dans les Jardins du même nom, et qui semble très fréquenté. Cet établissement est un « teatro de verano », mais c'est là le choix du promoteur de ce théâtre, Vicente Llorens<sup>3</sup>, de ne pas l'ouvrir pendant les autres saisons : Llorens est un homme important, comme on le verra par la suite, pour le développement du cinéma à Séville, à l'époque. Il multiplie sans cesse ses activités cinématographiques sur place, et le théâtre Eslava n'est qu'un aspect partiel de son activité foisonnante. On citera enfin le Salón Portela (de 1900), lui aussi « teatro de verano », cité par la *Guía*, et situé sur le Prado de San Sebastián.

En second lieu, on trouve donc des « salons » ou des cafés (les « *cafés cantantes* »), comme le Salón Imperial (1906), situé dans la célèbre Calle Sierpes, déjà la grande rue commerçante de la ville, ou le « *café cantante* »<sup>4</sup> Novedades, situé Calle Santa María de Gracia. Si les théâtres qui proposent du cinéma

2 C'est là une constante que le caractère estival, ou à tout le moins temporaire, de certains théâtres, jusqu'à, parfois, la consolidation d'un succès répété et plus durable qui permet une installation « en dur » définitive.

3 Personnalité incontournable du monde du cinéma sévillan à l'époque, qui apporta le cinéma sonore à Séville, par ailleurs érudit, publiciste, avocat, archiviste, et donc, entrepreneur de cinéma et de théâtre.

4 Café populaire, « café-concert » où l'on jouait aussi de la musique flamenca, comme aussi des spectacles de danse et de chant flamencos, dans un décor *ad hoc*, souvent taurin. Ce type d'éta-

sont faciles à répertorier et se retrouvent tous les jours dans la rubrique « Divertissements » des quotidiens, le nombre exact de salons et autres cafés est plus difficile à évaluer. On peut néanmoins affirmer avec une quasi-certitude que l'immense majorité des cafés de Séville proposant des « variétés » proposent aussi au consommateur/spectateur des séances de cinématographe, notamment, d'après nos recherches, à partir de la seconde moitié de l'année 1916.

En effet, les publicités l'attestent, qui se multiplient promptement : le Kursaal [en allemand : salon de divertissements, à l'origine situé dans un établissement de cure] Central se paie une page de publicité garantie toute l'année, dès 1916, dans le quotidien *Sevilla* ; le « *café cine* » au n° 7 de la rue Azofaifo affiche des « *funcion[es] de cinematógrafo* » dans le quotidien *El Noticiero Sevillano* à intervalles réguliers. Et, *via* la publicité, on apprend l'existence d'autres cafés où est projeté du cinématographe : le Salón Moderno, Calle Relator, « *cinematógrafo y variedades todas las noches – sesión continua* », ou encore le Salón Llorens (encore lui), Calle Sierpes, de 1911, appelé aussi « *teatro-salón* » et qui porte comme Portela ou Vigil le nom de son directeur ; ou bien le Cinema España, le Laureano (Calle Amor de Dios), le Modelo (également Calle Amor de Dios), le Pabellón Sevillano, Calle Araña, le Cine Ideal, le Gran Cine Chicón [sic], sis sur la célèbre Alameda de Hércules. Il y en a sûrement d'autres, dont nous n'avons pu déterminer avec certitude s'ils présentaient eux aussi parmi leurs « attractions » des films, mais il existe une grande probabilité à cela, parmi eux : le Salón Barrera, le Salón Zapico ou encore le Salón Romer (Calle Trajano).

Les cinémas estivaux, quant à eux, doivent s'adapter pour exister. Ils sont situés dans des endroits frais, par exemple dans des parcs à la périphérie de la ville, à l'inverse des théâtres permanents. Leur ouverture est souvent annoncée dans la presse avec force articles<sup>5</sup>. Par exemple, celle du cinéma España, « *cinematógrafo, café y nevería* » (précision qui semble importante, apparemment, on en reparlera), est annoncée à la fin du deuxième trimestre 1918. Un quotidien comme *El Correo de Andalucía* annonce cette ouverture avec un long « papier ». L'Eslava, qui inaugure la saison d'été en 1914, a droit, quant à lui, à plusieurs articles élogieux, sans doute de l'ordre de ce que l'on appelle aujourd'hui un « publiereportage », notamment une pleine couverture, le 16 juin 1914, du *Noticiero Sevillano*.

La réouverture du Salón Llorens, déjà mentionné plus haut, est annoncée le 26 septembre 1918 dans *El Liberal*. Ou encore, concernant un autre cinéma de saison, on peut lire l'information suivante : « *Ayer se inauguró la temporada de verano en el Salón Sevillano* », dans le *Noticiero Sevillano* du 23 juin 1915. La fréquentation de ces établissements est aidée, en outre, par le fait que certains théâtres permanents font relâche en été, comme le Cervantes ou le Duque, par exemple. Les « baraques » d'été ouvrent donc au fur et à mesure que les autres

blissements où aimait à s'encanailler le bourgeois fut particulièrement à la mode entre 1850 et 1950.

5 Même si tous ne bénéficient pas du même traitement de faveur journalistique. En effet, la *Guía de Sevilla* nous renseigne utilement à ce sujet : « *Durante el verano, se habilitan para espectáculos públicos establecimientos que no describimos por poca importancia y carácter eventual* ».

ferment pour la saison chaude, ce qui est assez logique pour une ville comme Séville, particulièrement en proie à la touffeur estivale.

Les cinémas sont souvent couplés avec des bars et/ou glaciers de plein air ou semi-plein air, en été. Que l'on en juge par cette publicité :

*Gran Nevería de José Prado, Cine Prado de San Sebastián  
Sensacionales películas todas las noches  
Cafés, vinos y licores de las mejores marcas<sup>6</sup>.*

Quand l'entrepreneur de cinéma est très aisé, comme le fameux « Señor Llorens », l'installation peut être une brasserie reliée avec le cinéma lui-même :

*Cervecería Llorens  
Sierpes n° 30  
Este establecimiento tiene comunicación con el SALÓN LLORENS y entrada directa al mismo, siendo, por tanto, excelente sitio de espera para las sesiones  
Exquisito café – Cerveza fría – Helados  
Servicio elegante y esmerado – todos los artículos de primera calidad  
(El Liberal, 24 juin 1915, majuscules dans le texte).*

Le même Llorens fait annoncer dans le journal l'ouverture de « sa » saison cinématographique, de manière à ce que la réouverture estivale de son cinéma à l'air libre dans les Jardins de Eslava soit vue comme un véritable événement, les publicités insistant toujours, comme celle-ci, sur le confort moderne – dont la « fraîcheur », essentielle en Andalousie pendant l'été – offert par ce type d'établissements :

*Los Jardines de Eslava – Es éste el único sitio por la noche donde se halla agradable esparcimiento, fresca temperatura y culta diversión [...]. Así pues, el cinematógrafo y los diferentes números cómicos, acrobáticos, etc., que se dan, reúnen cuanto puede exigirse (Sevilla Artística, 26 juillet 1914).*

L'autre saison débute donc fin septembre, une fois l'été achevé. La réouverture du Salón Llorens et du Salón Portela est fêtée le 30 septembre 1915 dans *El Noticiero Sevillano*. Le Salón Moderno, localisé entre Calle Aguiar, Puerta Real et Marqués de Parradas, reprend quant à lui ses activités le 25 septembre 1914 : « *Mañana volverá a abrir sus puertas el bonito cinematógrafo de la calle Aguiar* », lit-on ainsi dans *El Correo de Andalucía* de ce jour-là. Le Salón Imperial ferme ses portes en été pour les rouvrir le 18 octobre de cette même année 1914 : « *Ya tenemos el Salón Imperial abierto con "cine" y "varietés" y en dis-*

<sup>6</sup> Ou encore : « *Gran Nevería / de / Victoriano / Cine frente al Círculo de Labradores, Prado de San Sebastián / Las mejores películas que se proyectan en Sevilla – Cafés, vinos y refrescos de las más acreditadas* ». Ces deux références apparaissant dans *La Verdad* du 29 juillet 1917.

*posición de hacer la temporada con todo lo que en él el público pide y requiere* », découvre-t-on dans *El Liberal* du même jour.

Mais, que ce soit pour les cinémas « d'été » ou « d'hiver », si l'on peut dire, la concurrence est rude. Les petits exploitants souffrent et disparaissent même, au fur et à mesure que le public demande davantage de confort, de commodités et moins d'installations précaires ou grossières. Il y a beaucoup d'abandons et/ou de transactions de cinématographes chez les entrepreneurs, en dehors des ouvertures et des fermetures traditionnelles en fonction des saisons, comme les changements de noms de cinémas, et encore plus de noms d'exploitants pour un même lieu, le laissent entendre. Décline aussi le nombre des plus petits d'entre les exploitants de cinémas éphémères d'été sous tente, *i.e.* les « cinémas » les plus inconfortables, comme le déclin d'annonces publicitaires de leur part dans les journaux sévillans le prouve dès l'année 1915.

Ce qui subsiste, ce sont les séances de cinéma à l'occasion de fêtes, de veillées, de kermesses, dans les différents quartiers de la ville ou au niveau municipal. Les cinémas s'installent alors souvent « bien en la Plaza Nueva, Prado de San Sebastián, Alameda de Hércules » (*El Noticiero Sevillano*, 15 juillet 1914), des endroits vastes, souvent à la limite du centre-ville, dont certains ont déjà été cités dans cet article. On donnera ici un exemple extrait de *El Correo de Andalucía* du 6 juin 1916 : « *Fiestas veraniegas: durante los meses de Julio, Agosto y Septiembre, año de 1916: Baños, fuegos artificiales, cine al aire libre, conciertos musicales, football, corridas, concursos infantiles y tenis, cucañas, verbenas* » (nous soulignons). Le cinéma, on le voit, n'est qu'une diversion parmi d'autres, où le « rafraîchissement » par la baignade, le sport, les jeux, y compris « *la fiesta nacional* » et l'attention portée plus spécifiquement aux enfants sont en concurrence avec le divertissement cinématographique, comme il l'est aussi avec la/les danse(s) et la musique.

On doit justement s'interroger sur la place du spectacle cinématographique par rapport aux autres distractions offertes à l'époque aux Sévillans. Divertissement commercial davantage qu'art majeur, à l'époque, il est, dans cette mesure, annoncé dans les journaux, *via* l'heure des diverses séances proposées, comme les autres spectacles à disposition des habitants de la cité. On veut dire par là qu'il faut attendre 1916, par exemple, pour que les titres des films soient annoncés, et plus tard encore pour qu'une critique digne de ce nom apparaisse.

En attendant, le cinéma peut même être relégué au second plan dans les salons ou cinés-théâtres. Dans la rubrique « *Por teatros y salones* » du journal local *Letras y Artes* du 28 février 1914, on lit ainsi cette annonce à propos des spectacles : « *Hassta el día 2 del próximo marzo sufrirá [sic] un breve paréntesis las exhibiciones cinematográficas motivadas por el debut de la Compañía de Rosario Pino* ». On voit donc que la célèbre comédienne de théâtre malaguègne provoque et justifie la suspension, le temps de son passage avec sa compagnie de théâtre, des activités cinématographiques, sans que l'on sache si cette interruption concerne toutes les séances ou certaines d'entre elles seulement, en rapport avec les horaires de représentation de la compagnie en question, éminemment populaire à l'époque, redisons-le.

Le cinéma peut donc se retrouver associé aux activités d'un « *café cantante* » qui fait aussi office de cinéma, comme c'est le cas, par exemple, du Kursaal Central déjà mentionné plus haut dans notre étude, avec dans son cas des shows de ventriloques, de jongleurs, de clowns, d'acrobates, de « *cupletistas* » – chanteurs et surtout chanteuses de « *cuplés* », chansons légères et piquantes à la mode à l'époque, et interprétées dans ce genre d'établissements – et autres meneuses de revues ou de « *sainetes* » (petites pièces comiques), des revues qualifiées même de « *lírico-fantásticas* » dans une annonce parue dans *El Liberal* du 24 avril 1914 ; donc, des « variétés », à n'en point douter.

Pourtant, les choses changent peu à peu : d'une part, le cinéma, à l'intérieur même de ce genre qui ne ressortit pas aux « variétés », évolue bel et bien : le film que présenta le 6 novembre 1918 le Salón Imperial (cf. le numéro du jour de *El Correo de Andalucía*) semble avoir été le clou de la soirée, éclipsant lesdites variétés. La preuve en est la phrase suivante de l'article de ce journal, même si elle n'est sans doute pas exempte d'une volonté de publicité pour le versant « cinématographique » de la soirée : « El número de *fuerza* lo constituyó la hermosa joya cinematográfica *El poder soberano*<sup>7</sup> que entre la general complacencia se pasó » (c'est le journal qui souligne). Ce film italien, comme bien d'autres mentionnés dans cet article, montre d'ailleurs combien le cinéma en provenance d'Italie avait du succès à l'exportation, dans ces années-là, connaissant même un véritable âge d'or avant l'apparition du cinéma parlant (qui n'est qu'une sous-catégorie du cinéma sonore – musique et bruits divers –, lequel apparut avant le parlant, rappelons-le) : ce cinéma à grand spectacle, inventif et de qualité, ne pouvait que plaire avec ses péplums vernaculaires et ses films de divas aux passions tragiques, se dénudant parfois, audace encore rare dans ces années-là à l'écran...

D'autre part, à partir de l'année 1918, tous les grands théâtres – comme le San Fernando, le Duque, le Cervantes – n'affichent plus que des séances de cinéma. Les pièces de théâtre ou les opéras, quand il y en a, d'ailleurs, sont en perte de vitesse par rapport au cinéma et à ses inventions et innovations esthético-techniques les plus « modernes ». Subsistent les comédies légères, « *sainetes* » précitées ou « *zarzuelas* », sortes d'opérettes ou plutôt d'opéras-comiques français, « à l'espagnole », mais tous ces genres se retrouvent, précisément, converties en leurs versions cinématographiques<sup>8</sup>.

Mais l'on veut insister ici sur le fait que les théâtres s'adaptent à cette nouvelle forme de divertissement qu'est le cinéma. Ce dernier gagne progressivement du terrain sur les autres formes de spectacles et notamment, donc, sur le

7 *Il potere sovrano* (1916), drame italien de Percy Nash et Baldassarre Negroni, sorti en Italie le 17 octobre 1916 et en Espagne le 11 mars 1917. Il s'agit donc ici d'une reprise tardive, bien après l'exploitation à Madrid ou Barcelone, ce qui est une quasi-constante de l'exploitation sévillane – et provinciale, en général – des films. Les données sur les films reprises dans cet article proviennent de la précieuse et fiable base de données filmiques sur Internet <http://www.imdb.com>, (à chaque fois consultée le 20.11.2016) enrichies d'autres recherches quand celle-ci semble (de manière rarissime) incomplète.

8 Sur les liens « intermédiaires » entre théâtre/zarzuela et cinéma, musique/animation dans la salle et projection à l'écran, *i.e.* tous ces « va-et-vient entre la scène et l'écran » à l'époque, cf. le chapitre « À propos de l'identité nationale : l'espagnolade comme symptôme » signé par ses auteurs dans Feenstra et Sánchez Biosca, 2014 : 45-47.

théâtre, en une évolution définitivement préjudiciable à ce dernier à partir du début des années 20. On peut avancer plusieurs causes à ce passage d'un genre à un autre, dont deux dans des perspectives très différentes : prix inférieur des séances de cinéma et capacité plus grande du (nouveau) médium à faire rêver le spectateur<sup>9</sup>. On verra plus loin, néanmoins, que ce succès croissant n'alla pas nécessairement de pair avec sa reconnaissance en tant qu'art, reconnaissance qui sera, quant à elle, bien plus lente.

En ce qui concerne les conditions matérielles du spectacle cinématographique lui-même, les lieux où l'on consomme du cinéma – théâtres, cafés-cinémas ou simples chapiteaux et tentes – ne sont pourtant pas, loin s'en faut, des palaces, dans la majorité des cas... bien que les publicités d'époque veuillent le faire croire. Si le public montre une exigence toujours plus grande au cours de ce lustre, on note cependant bien des insuffisances dans les infrastructures, surtout par rapport à notre époque. Le manque d'hygiène est souvent dénoncé par des lettres des spectateurs aux journaux<sup>10</sup>, et les problèmes de ventilation en été, comme de chauffage en hiver, étaient patents. Les journaux ouvraient donc leurs colonnes aux doléances du public.

Pour autant, ces journaux n'inondaient pas leurs pages de ces récriminations, car ils avaient besoin de la publicité, et il est plus fréquent de lire des articles qui louent les dernières améliorations apportées par l'entreprise au confort du spectateur :

*Hay unas lucecillas verdes, a manera de alumbrado supletorio; esas dejarán el local en un amable claroscuro que, permitiendo a los concurrentes verlo todo con preciosa distinción, no restará a la proyección ninguna de sus características (El Liberal, 27 septembre 1917).*

L'ambiguïté du caractère peut-être publicitaire, que nous ne pouvons pas prouver totalement, de ce type de compte rendu est récurrente dans la presse de l'époque à propos des cinémas, et montre l'imbrication et le croisement des intérêts entre les entrepreneurs de cinéma et de presse, surtout à un niveau local.

Pour que le cinéma fonctionne, il faut aussi, et surtout, des hommes qui aient compris très tôt le succès potentiel de cette nouvelle forme d'art et d'industrie, et le leur aussi... Vicente Llorens, qui est déjà apparu dans ces lignes, revient donc fréquemment dans les colonnes des journaux sévillans. Il est une personnalité tellement incontournable que, à propos d'un article sur le théâtre San Fernando, on l'appelle « *el incansable Don Vicente* » (dans *Letras y Artes* du 12 février 1916).

9 D'autant qu'avec la rapidité des progrès techniques, comme une meilleure qualité de la photographie dans la bande de celluloïd, le public se trouva vite très satisfait de l'offre cinématographique, déjà du seul point de vue technico-esthétique.

10 Cf. « *Varias personas (no fumadoras) nos piden que llamemos la atención sobre la conveniencia de que se prohibiera echar un cigarro [en una sala de cine]* », écrit ainsi un journaliste dans *El Liberal* du 30 octobre 1914, en écho aux courriers de spectateurs au journal. En fait, l'interdiction de fumer dans les théâtres, cinémas et autres lieux publics revenait aux gouverneurs civils et maires, mais même édictée officiellement, elle était rarement suivie dans la pratique.

Ce Monsieur Llorens est ainsi le sujet d'une célèbre revue sévillane (à tonalité satirique, mais pas ici, du moins pas à son égard), *Don Cecilio* (parution : 1898–1922), dans son numéro hebdomadaire du 4 novembre 1914, qui tresse ainsi ses louanges (non signées) :

*Decididamente, es un hombre grande don Vicente Llorens: él proporciona durante el invierno distracción y solaz a las clases [sic] amigas del Cinematógrafo; gracias a él conocemos a Fantomas, Quo Vadis? y Quo vienes?<sup>11</sup> [...]. El Señor Llorens, infatigable organizador de agradables espectáculos ¿por qué no está en el Ayuntamiento? De ser así, la comisión de festejos idearía algo más que los toldos remendados del Corpus [la fiesta de Corpus Christi], los gallardetes y la pasarela color rana verde.*

On sent la satire dans l'évocation finale du manque de renouvellement des fêtes de la part de la « commission des festivités » municipale, et une incitation bienveillante à se lancer dans la politique locale, de la part du rédacteur anonyme. Mais l'importance de l'entrepreneur est telle au sein de la ville et de ses enjeux qu'il est aussi le sujet de polémiques qui confinent précisément au politique, comme un autre article, critique envers Llorens, celui-ci, le montre assez :

*Al conocer el procedimiento que se ha seguido en el Ayuntamiento para autorizar en la Plaza Nueva, durante los próximos meses de verano « el cine » que en las temporadas anteriores le fue adjudicado al mismo señor que este año [Vicente Llorens] [...] que es la persona que tanto interés pone todos los años por conseguir la adjudicación de dicho hermoso paseo –por el beneficio que para el bolsillo le reporta, con manifiesto perjuicio para el público; en verdad [...] no salimos de nuestro asombro. (La Verdad, 28 mars 1915 : « ¡Escandaloso ! »)*

L'auteur anonyme de l'article proteste ensuite contre le monopole de Vicente Llorens, « [que] grandes influencias tiene », sur le marché cinématographique sévillan, en listant tous les endroits occupés par ses établissements, concluant même en disant que « es lo mismo que ser el amo de la ciudad ». Le cinéma était donc une affaire belle et bien sérieuse à l'époque, vu les sommes en jeu...

Llorens a incontestablement du poids (économique), donc de l'influence (politique) et, s'il semble ne pas faire l'unanimité et susciter des jalousies, il

11 Il peut s'agir de trois films français, des drames criminels tous réalisés par Louis Feuillade, d'après l'œuvre romanesque de Marcel Allain et Pierre Souvestre : soit *Fantômas – À l'ombre de la guillotine* (1913), sorti en France le 9 mai 1913 (date de sortie inconnue en Espagne), soit *Juve contre Fantômas* (1913), sorti en France le 12 septembre 1913 (date de sortie inconnue en Espagne), soit, enfin, *Fantômas contre Fantômas* (1914), sorti en France le 13 mars 1914 (date de sortie inconnue en Espagne) ; *Quo Vadis ?* (1913), drame historique italien d'Enrico Guazzoni, d'après l'œuvre d'Henryk Sienkiewicz, sorti en Espagne le 19 mai 1913 (date de sortie inconnue en Italie). L'ironie est perceptible dans le faux titre cité juste après, « *Quo vienes ?* » (« Qui vient là ? »), parodie du sens de « *Quo vadis ?* » en latin (« Qui va là ? »).

défend au moins l'intérêt du cinéma, dans tous les sens du terme – et même s'il s'agit d'abord du sien. Il entraîne par exemple avec lui les autres propriétaires de salles sévillanes dans une protestation générale contre « *el impuesto a los espectáculos públicos* », signée par un très grand nombre d'exploitants sévillans enfin réunis<sup>12</sup>, et ce, dans un contexte de concurrence de plus en plus rude entre 1914 et 1918.

Llorens et la plupart de ces « exhibidores » de films peuvent donc être considérés autant comme des commerçants que comme des pionniers du 7<sup>e</sup> art et, s'ils restent dans leur majorité de petits exploitants qui tentent d'obtenir de meilleures rentrées d'argent, sur un marché en plein essor, ils n'en ont pas moins participé aux débuts de l'histoire du cinéma<sup>13</sup>.

### Les séances, horaires, fréquences, prix, types de public, et autres détails de déroulement du spectacle cinématographique

Penchons-nous d'abord sur les horaires et la fréquence des séances de cinématographe. Les horaires ne semblent pas avoir évolué entre 1914 et 1918 : en fin d'après-midi ou début de soirée, jusqu'en fin de soirée, et ce, en session continue, ce que l'on appelait le « cinéma permanent ». L'été, les séances pouvaient même se prolonger plus tard. Rappelons aussi que les séances de cinéma pouvaient s'intercaler entre deux séances de variétés. Les séances sont donc annoncées de 16h30 à minuit et demi, comme heures les plus précoces et les plus tardives, avec des horaires restreints, parfois, comme en hiver, de 20h à 22h30, selon aussi les jours – ouverts ou pas –, l'ouverture moyenne des cinémas étant de 3 ou 4 heures. Il y avait aussi des « matinées » le dimanche, à partir de 15h30 ou 16h<sup>14</sup>.

Il y avait également des séances spéciales, non seulement à l'occasion de fêtes, mais aussi en vue de récolter quelque argent pour une œuvre pieuse, éducative et/ou morale. D'après *El Correo de Andalucía* du 5 novembre 1918, le Salón Imperial accueillera ainsi ce jour-là « *una función extraordinaria a beneficio del Centro de Reporteros con escogido programa* », hélas sans donner plus de détails...

La durée d'exploitation de ces films est difficile à estimer<sup>15</sup>, mais les annonces des journaux semblent donner une moyenne d'un ou deux jours, par-

12 Sont cités les noms, outre Llorens, de José Salguiera, Emilio López de la Torre, Fernando González Serna et Pedro Portela.

13 Enfin, parmi ces « hommes du cinéma », il faut mentionner aussi les loueurs/vendeurs de films ou de matériel aux exploitants de salles. En 1914, seul Llorens se charge de ce travail... Peu à peu, d'autres « marchands de cinéma » apparaissent, faisant le lien entre les grandes compagnies, d'ailleurs étrangères – françaises, essentiellement – (Pathé Frères et Gaumont, qu'ils représentent, parfois en exclusivité), et les petits propriétaires de salles. Pathé et Gaumont rivalisent de publicités dans les journaux, dès 1917, pour vanter leur « matériel », filmique et technique.

14 Le programme reprenait alors le soir, par exemple à 20h15 ou 20h30 : par exemple, le 14 mai 1914, l'Eslava, selon *El Liberal*, présentait du cinéma en matinée et un spectacle en soirée de la « Belle Aréndig », malheureusement inconnue de nous et introuvable sur Internet ou ailleurs...

15 Difficulté aggravée par le fait qu'il s'agit parfois de films à épisodes, et que le titre des épisodes n'est pas mentionné d'ordinaire par les journaux, qui donnent seulement le titre générique.

fois une semaine, et dans le cas des films-« événements », qui rencontrent particulièrement leur public, plus d'une semaine, dans la logique, toujours actuelle, des films qui font recette. Par ailleurs, l'immense majorité des films projetés à Séville comme dans le reste de la province espagnole avaient déjà été projetés à Madrid, et les exploitants pouvaient se faire une idée de leur succès en regardant les entrées madrilènes : « *Se repetirá la hermosa película impresionada en una finca de R. Guerra, en la que se ven toreando, juntos[,] a éste y a Joselito El Gallo* » (*El Noticiero sevillano*, 18 juillet 1914). Les célèbres toreros andalous, le Cordouan Rafael Guerra Bejarano, dit « Guerrita » o « El Guerra » (1862-1941) ou le Sévillan José Gómez Ortega dit « El Gallo » (1895-1920), ne pouvaient qu'attirer les foules, même sur celluloid, d'où la prolongation de ces séances dans la capitale andalouse.

Quant au prix, on dira tout de suite que les séances de cinéma attirent parce qu'elles sont un peu moins chères que le théâtre, même si la différence n'est pas très grande<sup>16</sup>. Les prix des séances de cinéma varient entre 10/15 centimes et 5 pesetas en moyenne, selon la catégorie<sup>17</sup>, ce qui constitue une très grande amplitude de choix. Même si les appellations desdites catégories sont parfois ambiguës quant à la concrétude du confort proposé – un même nom peut recouvrir plusieurs réalités, selon les établissements –, on peut donner quelques exemples : au Salón Imperial, en 1918, selon *El Correo de Andalucía*, les « *plateas* » (baignoire ou parterre) sont à 3 pesetas, les « *butacas* » (fauteuils d'orchestre) à 30 centimes et les « *gradas* » (gradins ou marches) à 15 centimes. Le San Fernando, la même année, affiche des prix à peu près similaires : « *butacas* » à 50 centimes, « *anfiteatro* » (poulailler) à 30 centimes et « *paraíso* » (paradis) à 10 centimes.

Les prix varient donc selon le confort de la place, mais aussi, si l'on examine les annonces des journaux, le confort général de l'établissement lui-même. Il existe aussi des réductions. Les enfants et les militaires bénéficient d'un tarif avantageux (entre 25 et 40 centimes). Si la somme de 5 ou 10 pesetas est une forte somme, le reste des tarifs est relativement peu onéreux, surtout pour les dernières catégories, ce qui fait du cinéma un divertissement abordable pour tous, si l'on ne souhaite pas, bien entendu, être bien installé aux tout premiers rangs...

Quant au déroulement du spectacle cinématographique lui-même, à l'époque, il revêt des caractéristiques bien particulières, à Séville comme ailleurs : certains films, muets à l'époque, on l'a dit, étaient commentés, expliqués –

16 Les prix des places de théâtre semblent croître, justement, à partir de 1918, borne finale de cette étude : « Le prix des places [de théâtre], resté très bas jusqu'en 1918 [mais un peu plus cher que le cinéma, donc], ne cesse de monter depuis. Les artisans, les apprentis, les traîne-savates, les employés et les concierges qui constituaient l'essentiel de son public ont dû renoncer à se l'offrir et se tournent maintenant vers le cinéma », selon John Dos Passos dans son passionnant récit de voyages en Espagne entre 1916 et 1920, *Rossinante reprend la route* [*Rosinante to the Road Again*, 1922], 2005 : 200.

17 Exceptionnellement, selon le confort des théâtres, les prix peuvent monter, par exemple, à 10 pesetas la « *platea* » (v. plus loin) au Teatro Álvarez Quintero. De même que les établissements étaient de différentes catégories, d'où des dénominations différentes, entre « *Salón* », « *Cine* », « *Teatro* » ou « *Kursaal* », qu'il s'agisse de leur confort, de leur moyenne de prix ou de leur adéquation structurelle au médium cinématographique, cf. *supra*.

parfois avec beaucoup de liberté, notamment en « nationalisant », c'est-à-dire en donnant de la « couleur locale » aux productions étrangères, donc étrangères aux yeux de bien des spectateurs – par de bien nommés « *explicadores* », notamment lorsqu'il n'y avait pas de sous-titres... ou pour les spectateurs analphabètes<sup>18</sup>. Certains de ces « bonimenteurs », car tel était leur nom, étaient célèbres de par leur talent, et leur nom ou prénom pouvait apparaître dans les journaux en même temps que l'annonce du film projeté : « *Ayer hizo su presentación el popular explicador de cuadros Álvaro que gustó muchísimo, habla con facilidad pasmosa y sus chismes continuos producen hilaridad en el público* » (*El Noticiero Sevillano*, 13 mars 1914).

On apprend donc que l'« explicateur » jouit d'une certaine liberté d'interprétation – *via* ses « blagues », ici, par exemple –, dans tous les sens du terme et se retrouve chargé de « guider » le public dans ce voyage cinématographique encore assez neuf, parfois, pour lui. On notera que c'est précisément à partir de 1915 que, avec la généralisation des intertitres, le bonimenteur disparaîtra.

Un autre élément important du spectacle, c'est l'orchestre, en charge, quant à lui, de rendre plus agréable la séance de film muet, autre exemple de « sonorisation », extra-diégétique là encore, si l'on peut dire. Pour autant, les salles n'ont pas toujours plusieurs musiciens à leur disposition, et l'on constate que lorsqu'il y a un orchestre, dans les grands cinémas-théâtres essentiellement, sa présence pour telle ou telle soirée est largement annoncée dans les journaux. Par exemple, dans *El Liberal* du 13 février 1914, on lit ce compte-rendu de l'adaptation filmique du *Parsifal*<sup>19</sup>, l'opéra de Wagner, film muet [sic] projeté au San Fernando, et dont on comprend aisément que l'accompagnement musical soit crucial :

*La película es un dechado de perfección, una verdadera interesante obra de arte que sola sin la música que anoche acompañó su exhibición llamaría la atención. [Pero] [l]a Empresa [del San Fernando] agrupó 60 profesionales de orquesta que bajo la dirección del joven maestro Castillo, interpretó 4 hermosos números de la bellísima composición, los cuales fueron repetidos las veces necesarias hasta terminadas las escenas de la obra.*

On voit bien que le film est moins commenté (il ne l'est pas du tout, en fait) que le jeu de l'orchestre, lequel « déborde », on le note, de la projection du film lui-même, du fait de l'enthousiasme des spectateurs présents ce soir-là, qui réclament plusieurs bis.

Pour ce qui concerne le type ou le nombre de spectateurs qui vient à une séance de cinéma, justement, il est difficile de qualifier ou de quantifier, tout comme aujourd'hui, ledit public. Les journaux – si on peut les croire, du moins

<sup>18</sup> Ce qui constitue l'un des aspects du cinéma sonore évoqué plus haut.

<sup>19</sup> *Parsifal* (1912), drame italien de Mario Caserini, sorti en Italie en novembre 1912 et en Espagne en janvier 1914.

– insistent en tout cas lorsque l'affluence a été particulièrement nombreuse... ou lorsque la chaleur, ou la pluie, leur a fait préférer rester à la maison.

En ce qui concerne les catégories sociales qui allaient au cinéma, il est ardu également de proposer un portrait-type, qui dépend précisément de l'établissement, du tarif, mais aussi du genre de films, voire du jour ou de l'heure de programmation, à l'instar là encore de ce qui se passe de nos jours. Mais, à Séville comme ailleurs, à l'époque, c'est la classe moyenne, ce sont les travailleurs/ouvriers, artisans et salariés du commerce qui constituent le gros du public de cinéma. Aux deux extrêmes, on trouve les étudiants, dont la présence régulière était intéressante pour les exploitants et leur faisait bénéficier d'un tarif particulier ; et les riches familles, dont on faisait alors grand cas dans la presse<sup>20</sup> :

*Entre las distinguidas familias que anoche concurrieron al Palacio de las Proyecciones recordamos las siguientes [suit une énumération de familles, constituant un peu plus des deux tiers de l'article] [...]; bellísimas y elegantes damas de nuestra sociedad, lo más distinguido de nuestra intelectualidad, llenaban el hermoso salón (El Noticiero sevillano, 11 juin 1914)<sup>21</sup>.*

Ce genre de publiportage avant l'heure, mâtiné de presse *people*, est très courant dans les journaux à l'époque, et oublie souvent le moyen peuple qui n'est pas au premier rang, car il ne fait pas rêver, préférant parler des grandes familles, en omettant de parler du film : souvent, une dizaine de lignes sont consacrées aux noms de ces personnalités, et deux ou trois au film lui-même. Autant dire que, pour les journaux et leurs lecteurs, le cinématographe est aussi (d'abord ?) un spectacle social : dans un cinéma, comme jadis au théâtre, on montre des films, mais on se montre aussi, d'autant plus que l'on a de l'argent. Il est le reflet d'une société, d'une société qui vit, qui sort, qui s'exhibe. Mais pour voir quoi, au fait ?

## Les genres de films projetés dans les salles

On peut, dans un premier temps, réfléchir aux genres de films projetés. D'abord, les films sont muets, comme on l'a dit, et en noir et blanc, comme partout ailleurs dans le monde, jusque dans les années 50, et ce sont parfois, comme on l'a dit rapidement, des films à épisodes, s'il s'agit d'histoires longues ou d'adaptations de longues pièces de théâtre, ou d'une succession de courts-métrages, avec toutes les combinaisons possibles, également, dans ces différents cas

20 Ce qui ne doit pas nous abuser, néanmoins, sur la régularité toute relative de leur présence au cinéma, à l'inverse des étudiants qui, eux – prestige oblige, pour l'établissement – ne sont presque jamais cités dans ces journaux.

21 Souvent est établie une correspondance « *espectáculo culto / asistencia selecta* » (même journal, 19 mars 1916).

de figure. Mais le format le plus courant est le format court, le long-métrage, techniquement, se développant essentiellement à partir des années 20<sup>22</sup>.

Que l'on ne s'y trompe pas, le cinéma naissant d'avant-garde, qui fait les beaux jours des cinéphiles ou des chercheurs actuels, est peu ou pas du tout projeté dans ces salles de Séville, comme dans l'immense majorité des salles de cinéma commerciales de la planète, d'ailleurs, exception faite de la France et de l'Italie, mais surtout dans les années 20. Le cinéma est d'abord une industrie, ensuite un art. Le public, en ces temps encore pionniers du médium, va au cinéma pour voir *du* cinéma, et souvent, peu importe ce qu'il va voir, du moment qu'il est séduit par la publicité.

On peut même aller plus loin : jusqu'en 1916, bien souvent, il n'y a pas pratiquement pas d'annonces publicitaires qui citeraient précisément le titre du film projeté, une tendance qui s'inversera peu à peu, à mesure que le public se familiarisera avec cet « art » et affinera ses choix de « fond » (le thème), maintenant que la « forme » (la technique) lui est connue. À partir de 1917, donc, on peut proposer un peu plus aisément un classement par genres en fonction des titres et de ce que l'on sait de ces films, désormais, qu'ils aient été conservés ou pas avec les années.

D'abord, on présente souvent, sinon toujours, des « actualités », où la Première Guerre mondiale était, bien entendu, évoquée. En tant que citoyens d'un pays neutre, rappelons-le, les exploitants espagnols, en fonction de leurs sympathies idéologiques et/ou de calculs politiques, pouvaient passer des « actualités » – dans leur immense majorité en provenance des pays belligérants, mais surtout de France, « pays du cinéma » par excellence, avec Pathé ou Gaumont – de tel ou tel bord : citons ainsi les « Actualidades Gaumont » (suivies de *El joven trampero*, film non identifié, mais parlant par conséquent d'un chasseur ou d'un trappeur, annoncé le 3 novembre 1918 dans *El Correo de Andalucía*) ou « Maniobras de tanques » (le 17 décembre 1917, toujours dans *El Correo de Andalucía*).

Mais sont présentées aussi des actualités sur des sujets plus légers et certes plus espagnols, comme la tauromachie, qui est récurrente dans ces annonces. On citera simplement : « *La verdad de lo ocurrido a [Juan] Belmonte* » (dans *Don Cecilio*, XIX<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 14–160), Juan Belmonte étant ce torero sévillan qui

22 Précisons que l'apparition des longs-métrages se fait à partir des années 10 (que l'on pense seulement à *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, qui durait trois heures, ou à *Naissance d'une nation* [*The Birth of a Nation*], 1915) de D.W. Griffith, d'une durée de plus de trois heures), même si le changement fut progressif et que le format court était encore la norme et le long l'exception à l'époque, avant les années 20 qui virent le paradigme s'inverser. Plusieurs raisons se conjuguent pour expliquer cette situation et cette évolution, dont l'explication excède notre propos, voire nos compétences. On dira simplement, pour ce qui est de la prédominance statistique des formats courts sur les longs, et de sa mutation au cours de les années 10, qu'il s'agit de questions techniques et financières (de réalisation comme de projection) autant que de goûts et de modes de « consommation » du public lors d'une « sortie au cinéma » qui, dans les années 10, ressortissait encore au « spectacle total » : les courts-métrages se succédaient (d'actualité ou de comédie burlesque... donc nécessairement courts) et alternaient avec d'autres séquences de divertissements non cinématographiques ; tandis que, les années passant, le cinéma « de narration » commencera à s'imposer (car il s'invente peu à peu) dans des formats alors nécessairement plus longs (films d'histoire, drames...) et pour un public peu à peu mieux formé, plus « exigeant » face à un médium désormais de plus en plus « adulte » techniquement et esthétiquement.

modernisa la corrida : surnommé « El Pasma de Triana » (1892–1952), il fut le principal rival de son « pays » Joselito.

Comme on l'a vu plus haut, on présente aussi des films d'opéra, avec ou sans le son (extra-diégétique), d'ailleurs, ou du théâtre filmé, sans qu'il soit question ici de captations de ces opéras ou de ces pièces, mais bel et bien de créations spécifiques pour le cinématographe. Dans *El Liberal* du 19 octobre 1914 est annoncée, avec un don sûr pour l'accroche – un moment ambiguë quant à la présence réelle de la comédienne Sarah Bernhardt à Séville –, une adaptation du célèbre roman, puis de la pièce de théâtre, d'Alexandre Dumas fils :

*Sarah Bernard [sic] en Sevilla: Teatro San Fernando: En la función de mañana a martes podrán admirar los sevillanos el trabajo maravilloso de esta eminente actriz de fama universal. / La obra escogida es La dama de las camelias<sup>23</sup> en la que la ilustre artista raya a una altura incommensurable. / Claro está que la presentación será en el cinematógrafo [...].*

On trouve aussi, par exemple dans *El Liberal* du 15 mai 1918, l'annonce concernant le film *Los sobrinos del Capitán Grant*, peut-être une adaptation filmée de la zarzuela éponyme à succès (de Miguel Ramos Carrión et Manuel Fernández Caballero, 1877)<sup>24</sup>, basée sur les personnages du roman d'aventures de Jules Verne *Les Enfants du Capitaine Grant* – les enfants deviennent ainsi les neveux... – et qui est présentée comme la source d'un « Colosal / Maravilloso / Asombroso / Estreno ».

Autrement, il s'agit du cortège accoutumé de films d'aventures, historiques parfois, ou policières, en épisodes de feuilleton, redisons-le, pour la grande majorité d'entre eux. Parmi ces films à succès, les célèbres séries françaises des *Rocamboles*<sup>25</sup> et des *Fantômas*, ce dernier, cité plus haut dans cette étude, semblant même, un moment, « éclipsé » par le premier :

23 *La Dame aux camélias* (1912), drame sentimental français d'André Calmettes, Louis Mercanton et Henri Pouctal, sorti en France le 8 mars 1912 (date de sortie inconnue en Espagne).

24 Mais non référencée sur <http://www.imdb.com>, alors qu'un film français intitulé *Les Enfants du Capitaine Grant* (1914) de Victorin-Hippolyte Jasset, Henry Roussel et Joseph Faivre est sorti en France (le 10 avril) et sans doute, d'après nos recherches, en Espagne (date exacte inconnue, mais proche de la sortie française, l'anticipant même) la même année 1914, sous le titre, précisément, de *Los sobrinos del Capitán Grant*. Le problème est que ce film-ci est référencé par <http://www.imdb.com> comme court, alors que, plus loin, nous verrons qu'il est annoncé dans ce journal comme étant un (très) long-métrage, de même, lors de la sortie nationale, que par l'*ABC* (éd. de Madrid) du 29 mars 1914 (qui annonce un film de 2 heures, précisant au passage qu'il s'agit de la fin de son exploitation dans la capitale), ce qui est plus plausible eu égard au roman source et au nombre des réalisateurs (trois). Nous regrettons de ne pouvoir résoudre l'aporie, mais il nous semble néanmoins que la base <http://www.imdb.com>, ici, se trompe et que le film n'est pas un court.

25 Plusieurs courts-métrages avec ce personnage, provenant de France, d'Italie ou même du Danemark, sortiront entre 1908 et 1917, pour en rester à cette seule décennie, ainsi que deux longs, l'un en 1913-1914 (un français) et l'autre en 1919 (un italien), qui ne sont en fait que des regroupements d'épisodes de ce drame criminel, l'un de trois épisodes, le *Rocamboles* français réalisé par Georges Denola – celui présenté à Séville (dates de sorties inconnues en France et en Espagne) –, l'autre de cinq épisodes, le *Rocamboles* italien de Giuseppe Zaccaria. Rappelons que Pierre-Alexis Ponsoon du Terrail en est le créateur à l'écrit (cycle romanesque de 1859 à 1884), avec une fortune qui donna même l'adjectif « rocambolesque ».

*Esta noche se estrenará por el cinematógrafo del Teatro Eslava una hermosa película de 2000 metros<sup>26</sup>, llamada a eclipsar las famosas de la serie Fantomas, pues reproduce todas las hazañas del célebre bandido que creó Ponson de [sic] Terrail, con el nombre de Rocambole. (Sevilla, 3 juillet 1917).*

Citons encore quelques titres qui attestent le côté essentiellement populaire de ces films-feuilletons, propres à fidéliser les spectateurs par leur sens du suspense, de l'aventure et/ou du drame : *La segunda madre*<sup>27</sup>, *La España trágica o Tierra de sangre*<sup>28</sup>, *La danza fatal*<sup>29</sup>, *La máscara de los dientes blancos*<sup>30</sup>, *Los misterios de Nueva York*<sup>31</sup>, *El secreto del submarino*<sup>32</sup>, *Arsenio Lupin*<sup>33</sup>, *El cofrecito negro*<sup>34</sup> ou *El anillo de cigarro revelador*<sup>35</sup>.

Enfin, on donnera quelques noms de films comiques, autre grande catégorie de cinéma à succès à l'époque, en Espagne comme dans le reste du « monde du cinéma » : les aventures de Charlot (Charlie Chaplin), Laurel et Hardy, Fatty (Arbuckle) sont annoncés à grands renforts de publicité/annonces. Par exemple, *El Correo de Andalucía* du 28 octobre 1918 insiste sur le succès phénoménal enregistré par *Charlot en la parodia de la ópera Carmen*, c'est-à-dire *A Burlesque on Carmen* (1915), comédie américaine de Charles Chaplin sortie le 18 décembre 1915 aux États-Unis (date inconnue en Espagne), projeté au Llorens de Séville, berceau du mythe inventé par le Français Mérimée. Enfin, on mentionnera :

- 26 Soit à peu près 1h35.  
 27 (1915), drame français de réalisateur inconnu, sorti en France le 27 août 1915. Annoncé les 20 et 21 mars... 1914 [sic] comme nouveauté dans une salle de Madrid par l'édition locale de l'*ABC* de ces dates, donc sorti en Espagne avant la France.  
 28 (1918), drame espagnol de Rafael Salvador (date de sortie inconnue en Espagne).  
 29 (1915), drame espagnol de José de Togados, sorti en Espagne le 23 avril 1915.  
 30 *The Iron Claw* (1916), film d'aventures américain d'Edward José et George B. Seitz, sorti aux États-Unis le 28 février 1916 (date de sortie inconnue en Espagne).  
 31 Annoncé comme faisant quinze épisodes [en réalité, il y en a douze] dans *Sevilla Artística*. Son titre original est *The Romance of Elaine* (1915) : il s'agit d'un film d'aventures américain de George B. Seitz – cf. note 37 –, Leopold Wharton et Theodore Wharton, sorti aux États-Unis le 14 juin 1915 (date de sortie inconnue en Espagne). On citera aussi un autre film à succès à cette époque, même s'il n'apparaît pas dans ces listes de programmation, au titre approchant, le célèbre *Los misterios de Barcelona* d'Alberto Marro, datant de la même année...  
 32 *The Secret of the Submarine* (1915), film d'action américain de George L. Sargent, sorti aux États-Unis le 22 mai 1915 (date de sortie inconnue en Espagne).  
 33 Il peut s'agir de six drames criminels différents sortis entre 1909 et 1918, tirés ou inspirés de l'œuvre romanesque de Maurice Leblanc : *Arsène Lupin* (1909) du Français Michel Carré (dates de sorties inconnues en France et en Espagne), *Arsène Lupin contre Ganimard* (1914) du même réalisateur (dates de sorties inconnues en France et en Espagne), *Arsène Lupin contra [sic] Sherlock Holmes* (1914) du Danois Viggo Larsen (film allemand), sorti en Allemagne le 23 juillet 1914 (date de sortie inconnue en Espagne), *Arsene Lupin* (1916) du Britannique George Loane Tucker, sorti en Grande-Bretagne en juin 1916 (date de sortie inconnue en Espagne), *Arsene Lupin* (1917) de l'Américain Paul Scardon, sorti aux États-Unis le 12 mars 1917 (date de sortie inconnue en Espagne) et *Posledeniye Priklyucheniya Arsena Lyupina* (1918) du Russe Mikhaïl Doronine (date de sortie inconnue en Russie et en Espagne), ce qui peut se traduire par *Les Dernières Aventures d'Arsène Lupin*.  
 34 *The Little Black Box* (1912), drame criminel américain de réalisateur inconnu, sorti aux États-Unis le 23 février 1912 (date de sortie inconnue en Espagne).  
 35 *The Clue of the Cigar Band* (1915), drame criminel britannique de H.O. Martinek, sorti en Grande-Bretagne en avril 1915 (date de sortie inconnue en Espagne).

*El barómetro de la fidelidad*<sup>36</sup>, *Lucha de corazones*<sup>37</sup> ou, avec un acteur « non humain » : *Emir, caballo policía*<sup>38</sup>.

Il y a tout de même des films à prétention historique, à la mode à l'époque, dont on peut citer les exemples suivants : *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*<sup>39</sup> (dans le même *Correo de Andalucía* du 13 octobre 1918), ou encore ce film « de carácter histórico en que se presentó la “vuelta a Francia de Napoleón I y los principales sucesos del llamado Gobierno de los cien días” » (au Salón Portela, annonce dans *Don Cecilio* du 10 octobre 1918) à propos de l'« ennemi public n° 1 » des Espagnols, dans ce film qu'il ne nous a pas été possible, hélas, d'identifier précisément parmi les films variés, sortis dans cette décennie, ayant l'Empereur pour protagoniste.

On a parlé de « morale » il y a quelques lignes, et il faut dire à présent que les films religieux, donc moraux, ou vice-versa, bénéficient d'un soutien important de la part des journaux – les plus conservateurs, peut-on penser et l'on peut faire la même remarque des cinémas concernés, opportunisme commercial mis à part –, et les exemples sont légion, constituant ainsi la dernière, mais non la moindre, des catégories de films généralement projetés dans les cinémas sévillans de l'époque, d'après notre dépouillement de la presse. On a dit plus haut l'attention portée aux enfants, « commercialement » d'abord, « moralement » ensuite : de nombreux films éducatifs leurs sont consacrés, dont n'est pas toujours spécifié le titre, et des séances spécifiques leur sont réservées, accompagnés de leur(s) enseignant(s).

C'est dans cette optique que des séances de films religieux – qui sont abondants parmi les films tournés dans ces années-là – leur sont proposées, à des fins d'édification de cette jeunesse sévillane, comme par exemple le film *Christus*<sup>40</sup>, annoncé les 28 et 29 octobre 1918 au Salón Imperial par *El Correo de Andalucía* : le cinéma se veut donc vecteur de bonne morale, et ce, alors même qu'il est parfois critiqué pour son côté pernicieux. Il conditionnerait en effet, aux yeux de certains contempteurs, des attitudes immorales et/ou délictuelles, d'ailleurs visibles à l'écran ou... dans la salle, et pousserait même au crime, pour une certaine frange (réactionnaire) de l'Église catholique et de ses affidés. Afin de contrecarrer cette influence néfaste, les films religieux peuvent alors être un antidote.

Pour ce qui concerne spécifiquement les lieux de projection, on peut même lire des pétitions d'autorités – religieuses, essentiellement, civiles et laïques, moins souvent – contre ces salles plongées dans le noir, véritable bouillon de

36 *Le Baromètre de la fidélité* (1909), film comique français de Georges Monca, avec Max Linder (dates de sorties inconnues en France et en Espagne).

37 (1912), film comique espagnol de José María Codina et Fructuós Gelabert (date de sortie inconnue en Espagne).

38 *Emir, caballo da circo* (1917), film comique italien d'Ivo Illuminati, sorti en Italie en avril 1917 (date de sortie inconnue en Espagne).

39 *La Vie de Christophe Colomb* (1916), film historique français de Gérard Bourgeois (dates de sorties inconnues en France et en Espagne).

40 Il peut s'agir de deux drames religieux italiens, soit du *Christus* (1914) de Giuseppe de Liguoro, sorti en Italie en décembre 1916 (date de sortie inconnue en Espagne), soit du *Christus* (1916) de Giulio Antamoro, sorti en Italie le 8 novembre 1916, et dont on connaît la date de sortie espagnole, le 8 avril 1916, c'est-à-dire avant même l'italienne.

culture de l'immoralité, selon elles, par la promiscuité facile qu'elle offre : « *Son los salones de los cinematógrafos cunas de amor, donde la nocturnidad, en complicidad con Cupidito, protege [sic] a los amantes* » (*El Correo de Andalucía*, 19 mai 1916)<sup>41</sup>.

## Les annonces dans la presse : début d'un discours critique ou simple publicité

« *Film(e)* », « *cinematógrafo* » ou – de manière de plus en plus récurrente, les années passant – « *cine* », chaque film évoqué est pour les journalistes une œuvre « *de asombro* », « *una maravilla del cine* » ou « *una colosal película* », et on ne lit pas dans les quotidiens ou les périodiques de Séville de véritable critique cinématographique digne de ce nom, du moins pas jusqu'au début des années 20, de la même manière que l'on ne présentait pas de photo ou d'affiche du film<sup>42</sup>, ou que l'on ne citait pas le nom du réalisateur (cf. *infra*), et rarement de l'acteur, sauf exception (quelques stars du comique comme Laurel et Hardy, par exemple, qui peuvent alors remplacer le titre).

On peut expliquer cette coutume de plusieurs manières : d'abord, parce que le médium était assez neuf et que le public se satisfaisait de l'émerveillement scopique proposé ; ensuite parce que la majorité des productions présentées étaient des films commerciaux et/ou populaires, pour lesquels une critique « de fond », perçue alors comme inadéquate et artificielle par la majorité du public, aurait eu du mal à entraîner l'adhésion ; enfin, le médium étant relativement neuf, le métier de critique aussi<sup>43</sup>, sans compter les accointances locales en jeu entre journaux et commerçants, déjà évoquées *supra*.

Ainsi, et même si un article de *Sevilla* du 3 février stipule que : « *Los anuncios que publicamos de espectáculos [donc de films] no envuelven juicio alguno favorable ni desfavorable* », il est évident, à la lecture de la presse dans sa totalité, que l'utilisation quasi systématique de termes laudatifs est destinée à faire venir les lecteurs dans les salles de cinéma, à « pousser à la consommation ». Il s'agit parfois, comme on a pu le laisser entendre plus haut, de publicité (à peine) déguisée pour un film ou un cinéma : dès que l'on parle de « *simpático empresario de coliseo* », souvent Vicente Llorens, on peut deviner la patte dudit Llorens et ses subsides généreux aux journaux, derrière l'article publié. Les commentaires négatifs sur un film sont donc impossibles, car les conflits d'intérêt entre

41 L'Église ayant néanmoins, à l'époque, « d'autres chats à fouetter », elle ne se préoccupa véritablement de la « bonne morale » cinématographique qu'à partir des années 30, quand le médium fut extrêmement populaire et que, dans le même temps, la société espagnole se bipolarisait fortement et dangereusement entre laïcs, voire irréligieux, et partisans de la foi et de l'Église catholique dans le siècle.

42 Les premières gravures illustrant un film apparaissent dans les journaux, en Espagne ou ailleurs, dans les années 20, justement. Rappelons, comme on l'a déjà dit dans cet article, que les titres des films eux-mêmes n'étaient parfois même pas mentionnés.

43 La première véritable revue de cinéma avec des critiques intéressantes, *Nuestro Cinema*, date de 1932 et de la République.

propriétaires de journaux et propriétaires de cinéma, *via* les publicités payantes, étaient nombreux.

À mesure que l'on progresse dans la période étudiée et que le cinéma engrange de plus en plus de recettes, les publicités en tant que telles pour les films se multiplient, jusqu'à aboutir à la présence de grands encarts et de grands caractères : « *UN CONJUNTO BELLÍSIMO DIGNO DE LOS MÁS ENCOMIÁSTICOS ADJETIVOS* », lit-on ainsi, avec ces caractères majuscules, à propos du film *La selva*<sup>44</sup> dans le *Sevilla* du 29 janvier 1915.

Afin d'encourager les lecteurs à se déplacer pour voir un film, on ne parle paradoxalement presque jamais du scénario ou du genre de ce film (le titre parlant *a priori* de lui-même), rarement des interprètes (cf. *supra*) et encore moins du réalisateur, même si les choses semblent évoluer à partir de 1916-1918<sup>45</sup>. On parle plutôt d'aspects « techniques », si l'on veut, ou d'autres qui nous surprendraient aujourd'hui (quoique...), comme celui-ci, d'essence strictement financière, après mention de la longueur de la bobine, elle-même censée impressionner les spectateurs (friends, par conséquent, de quantité plus de qualité ?) en ces temps de films encore plutôt assez courts, en général : « Los sobrinos del Capitán Grant, *prodigiosa película de 3000 metros*<sup>46</sup> *por cuyos derechos de exhibición ha pagado la empresa CINCO MIL PESETAS* » (*El Liberal*, 15 mai 1918, majuscules dans le texte), à propos du film qui passe alors au San Fernando, déjà mentionné plus haut dans ces pages.

La longueur de « *la cinta* » – bande ou plutôt, ici, bobine – devient ainsi le sujet de comparaisons graphiques très locales, censées impressionner le public du cru, tel film à épisodes faisant la longueur « *de la carretera de Sevilla a Dos Hermanas* » (*El Noticiero Sevillano*, 23 juillet 1915), une ville alors située à dix kilomètres de la capitale andalouse. Insistons sur le fait que la quantité est donc toujours mise en avant et prime sur la qualité, les exemples de citation de la longueur, du « métrage » étant abondants dans la presse consultée, pour montrer la prouesse technique du film en question.

44 Que nous n'avons pas pu identifier : plusieurs films de la décennie 10 contiennent ce substantif de « jungle », fictions ou documentaires, et les aventures de Tarzan, comme celles de Mowgli du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling, sont parues déjà, à l'écrit, depuis quelques années, même si nulle adaptation filmique n'est référencée avant 1918 (pour Tarzan) et 1942 (pour Mowgli) ...

45 Avec le début du développement d'un véritable culte du vedettariat mis en œuvre par Hollywood. On n'a trouvé comme exemple que « *La maravillosa película de la Bertini* » [la célèbre star du muet, l'Italienne Francesca Bertini] à propos de *El proceso Clemenceau* (*Il processo Clemenceau*, 1917), film d'aventures italien en deux épisodes d'Alfredo De Antoni, sorti en Espagne le 28 septembre 1917 (date de sortie inconnue en Italie), sans rapport avec Georges Clemenceau – il s'agit de l'adaptation d'un roman d'Alexandre Dumas fils –, pour ce qui concerne le nom de l'interprète (dans *El Liberal* du 26 septembre 1918) ; et « *La célebre película Viaje submarino impresionada en el fondo del mar por los hermanos Williamson* » pour ce qui concerne le nom des réalisateurs, en fait ici co-producteurs (Williamson Submarine Film Corporation) avec Universal, et aussi photographes des scènes sous-marines de ce film d'aventures américain de Stuart Paton, dont le titre original est *20,000 Leagues Under the Sea*, d'après le roman de Jules Verne (sorti aux États-Unis le 24 décembre 1916, date de sortie inconnue en Espagne). J. Ernest et George M. Williamson ont pu proposer dans ce film des prises de vue sous-marines à couper le souffle, grâce à une invention de leur père, et ce film est l'un des tout premiers à présenter ces vues réalisées sous l'eau avec une technique novatrice et très maîtrisée pour l'époque, digne de ces éloges néanmoins « publicitaires ».

46 Soit à peu près 2h20.

Seuls quelques rares « articles » tentent de parler véritablement « cinéma », mais ces tentatives semblent être des décisions personnelles et dépendre de tel journaliste particulièrement sensible au médium et à ses potentialités, comme un certain « Karlos », cas rare, voire unique, au sein de notre corpus, et ce, dans *El Noticiero Sevillano*, assez tôt dans la période considérée.

Dans un article paru dans *El Noticiero Sevillano* du 24 mai 1914, il parle ainsi du « *perfeccionismo asombroso que de día en día adquiere el cine, por el empleo de magnos medios artísticos* », louant l'aspect « artistique » derrière la technique, tandis que, dans un article du même journal, paru quelques jours auparavant (le 21 mai 1914), le même « Karlos » poursuit – et c'est bien le seul à le faire – sa réflexion sur le cinéma, parlant cette fois, en prenant prétexte du *Quo Vadis ?* qui l'a enthousiasmé, de la technique, mais pour prophétiser aussitôt que le spectateur n'est pas au bout de ses surprises, et que le cinématographe n'en est qu'au tout début de ses possibilités : « *¡Quién es capaz de presagiar los secretos del porvenir! Acaso mañana nos sorpreiremos de lo que hoy nos parece la última palabra* ». Ce type de réflexion est assez peu fréquent, mais si visionnaire, que l'on se devait de le citer dans cette étude.

Mais l'évolution entre 1914 et 1918, nous la voyons surtout dans l'examen comparé de la page des spectacles d'un journal sévillan : dans la rubrique « *La vida artística* » du 7 juin 1914 de *El Noticiero Sevillano*, il n'existe aucune annonce de séance de cinéma. En 1915, on en trouve, mais aucun texte l'accompagnant, ni critique, bien entendu, ni même descriptif et/ou publicitaire. En 1916, dans le numéro du 29 février de *Letras y Artes*, on essaie d'inaugurer une rubrique cinéma, même si elle reste bientôt lettre morte. Et en 1918, dans cette même revue, on fait de la publicité « en grand » pour des films et on concrétise enfin la rubrique « *De cinematografía* » avec ce manifeste, où ne manque pas l'annonce des précieuses « images » qui accompagneront bientôt lesdites annonces :

*Inauguramos esta sección [...] en la que nos ocuparemos detenidamente de cuantas producciones merezcan tal distinción. / Algunas de nuestras informaciones irán ilustradas con fotograbados. / Dada la importancia que el espectáculo [sic] de cine va adquiriendo, esperamos sea del agrado de nuestros lectores demos al mismo la extensión que le corresponde.*

Et de poursuivre, après ce constat lucide sur l'« importance » grandissante du médium, à propos plus précisément du film *El signo de la tribu*<sup>47</sup> :

*Tal es el nombre de una interesantísima película folletinesca dividida en series editadas por la marca [...] « Condal Film » de Barcelona<sup>48</sup>. / [...] / Todas las escenas de la película citada se desarrollan dentro*

47 (1914), film d'aventures espagnol réputé perdu de José María Codina (date de sortie inconnue en Espagne), réalisateur déjà rencontré dans cet article.

48 Barcelone, la « Ciudad Condal », est dans ces années-là la capitale de la production cinématographique de la nation.

*de la mayor emoción, formando un conjunto de verdadero arte que viene llamando poderosamente la atención del público en general pues ensierra [sic] la última palabra de cuantas se han exhibido.*

Bref, le ton (un peu plus réflexif) est donné, même s'il ne s'agit certes pas d'un article d'une grande profondeur critique à nos yeux d'aujourd'hui... Mais très rapidement, et ce, dès 1920-1921, en Andalousie comme dans le reste de l'Espagne, et du monde occidental, d'ailleurs, les journaux s'intéresseront – comme les spectateurs – de plus en plus au « fond », bref, au thème et à son traitement, davantage qu'aux exploits techniques du type de la longueur du métrage... même si une autre nouveauté technique va bientôt faire parler d'elle dans les articles en question.

En effet, bientôt le parlant arrivera (*Le Chanteur de jazz* [*The Jazz Singer*], 1927, d'Alan Crosland, avec Al Jolson) et cette découverte cruciale pour le médium sera une autre manière de faire venir le public en misant sur cette innovation technique qui, d'ailleurs, brouillera à jamais les cartes du jeu de comédien(ne). Puis ce sera le relief, la couleur, le format, qui apparaîtront ou évolueront, le cinéma progressant aussi d'un point de vue esthétique *par* ses inventions techniques, du moins peut-on l'espérer, y compris aujourd'hui, où le public est toujours courtisé, aussi, par ces innovations, pour (re)venir dans les salles obscures.

En attendant, à la fin de notre période de référence, on parle donc de plus en plus dans les journaux « sur » le film, moins sur les séances elles-mêmes, et plus « sur » l'histoire et sa mise en scène, moins sur les caractéristiques « technico-techniques » d'un médium de plus en plus adopté et apprécié par le public.

En conclusion, on peut dire que, si l'essor du cinéma à Séville fut lié, tant pour ce qui est de la création de salles que de l'affluence du public, au nombre important de sa population, il est tout aussi vrai qu'elle possède le profil des autres grandes capitales de province du Royaume d'Espagne à cette époque, à la fois digne héritière de Madrid ou Barcelone, et en retrait par rapport au plus grand foisonnement de ces deux métropoles. Une étude comparée montrerait, eu égard aux quelques sondages effectués par nos soins çà et là pour d'autres métropoles de région, qu'elle prit le rythme, ni plus ni moins, que ses consœurs provinciales, ou même européennes, quoique, néanmoins, avec un léger retard dû à sa situation et à ses attitudes encore, à l'époque, en grande partie « périphériques », mais accueillant néanmoins les productions étrangères des pays les plus prolifiques en la matière, de la France à l'Italie, en passant par les États-Unis, bien entendu, essentiellement.

Quant à l'évolution du spectacle cinématographique sur une période même courte comme l'est celle ici retenue (quatre ans), elle ressort du panorama journalistique lui-même : des baraques aux théâtres, et bientôt aux véritables cinémas « en dur », les conditions matérielles s'améliorant ; des séances multiples aux tarifs préférentiels pour publics diversifiés ; des films en quantité pléthorique à une modification, même légère ou encore peu fréquente, du langage et

du type d'annonce relevé dans la presse (l'appréciation de la réelle « qualité » des films, elle, viendra plus tard, mais comment l'évaluer, d'ailleurs ?).

Entre 1914 et 1918, le cinéma évolue donc rapidement – esthétiquement, techniquement, commercialement... –, et Séville s'en fait le reflet, même si demeure dans tout le pays un grand nombre d'adaptations littéraires françaises (Verne, Dumas...), espagnoles, notamment du folklore national, qui produit alors bien des « espagnolades ». L'image qu'en donne la presse locale est passionnante à décrypter et, si l'on fait la part des choses, cette presse, avec ses publicités de plus en plus présentes, mais aussi ses amorces, encore timides, de critiques, est le miroir le plus fidèle d'une industrie d'ores et déjà florissante, à laquelle ne manque plus qu'un élément pour être élevé au rang d'art proprement dit : la reconnaissance esthétique, précisément, avec, d'abord, l'innovation principale d'une plus grande durée des films qui, doublée de l'apparition du parlant, modifiera radicalement la manière et de faire et de voir le cinéma. Les années 20 s'en chargeront définitivement<sup>49</sup>, mais c'est une autre histoire, et qui nous ferait quitter notre cité andalouse...

Rappelons seulement qu'il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si le critique franco-italien Ricciotto Canudo forgea l'expression de « 6<sup>e</sup> [sic] art », le 25 octobre 1911, avant de mûrir et préciser sa réflexion, à mesure qu'évoluait ce médium, quant à sa conception du cinéma comme l'art le plus abouti – car mêlant, selon lui, le matériel et l'esthétique – en 1923, dans *La Gazette des sept arts* : soient une réflexion *in progress* pendant cette décennie 10 et une appellation ferme et définitive dans le premier lustre de la décennie 20, désormais ce « 7<sup>e</sup> art » appelé à une postérité encore en vigueur de nos jours.

## Œuvres citées

- BARRIENTOS-BUENO, Mónica (avec la collaboration de LETAMENDI, Jon et SEGUIN, Jean-Claude) (mars 2016) : « El cinematógrafo en Sevilla [1896-1906] ». *Le Grimh*. [www.grimh.org](http://www.grimh.org) (consulté le 20.11.2016).
- CAPARRÓS LERA, José María (1999) : *Historia crítica del cine español*. Barcelone : Ariel.
- CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, Luis (1996) : *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelone : El Serbal.
- COLL. (1998) : *Le Spectacle au XX<sup>e</sup> siècle/Culture Hispanique*. Dijon : Hispanística xx/ Université de Bourgogne.

49 « Les années 20 voient surtout l'avènement du long-métrage. Avant la guerre, au menu de séances se succédaient de petits films très courts projetés dans des conditions souvent acrobatiques. Désormais, de nouveaux réalisateurs [...] proposent des films qui vont attirer dans les salles obscures un nouveau public bourgeois et intellectuel auparavant plus enclin à fréquenter théâtres et salles de concert. [...] La séance de cinéma prend alors la forme qu'elle conservera sans changement notable jusqu'à la fin des années 60 : documentaire et actualités en première partie, grand(s) film(s) après l'entracte », cf. Humbert et Pumain, 2013 : 39, toujours à propos du cinéma le Louxor. Précisons tout de même que le cinéma et le public populaires demeurent et demeureront encore, jusqu'à aujourd'hui, les titres des *box offices* espagnols et français, pour ne citer qu'eux, le prouvant assez...

- DOS PASSOS, John (2005) : *Rossinante reprend la route* [*Rosinante to the Road Again*, 1922], trad. de l'anglais par Marie-France Girod. Paris : Grasset & Fasquelle.
- FEENSTRA, Pietsie et SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2014) : *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*. Paris : Armand Colin.
- HUMBERT, Jean-Marcel et PUMAIN, Philippe (dir.) (2013) : *Le Louxor. Palais du cinéma*. Bruxelles : AAM.
- LARRAZ, Emmanuel (1986) : *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris : Le Cerf.
- RABINAD, Antonio (dir.) (1976) : *100 años de cine español*. T. I. Barcelone : Difusora Internacional.
- SEGUIN, Jean-Claude (1994) : *Histoire du cinéma espagnol*. Paris : Nathan (nouvelle éd. 2005. Paris : Armand Colin).

\* Revues et journaux dépouillés à la Hemeroteca Municipal de Séville :

*Guía de Sevilla, El Correo de Andalucía, Don Cecilio, Letras y Artes, El Liberal, El Noticiero Sevillano, Sevilla, Sevilla Artística, La Verdad.*

<http://www.imdb.com>