

*Ingmar Bergman y la censura
cinematográfica franquista.
Reescrituras ideológicas
(1960-1967)
de Rosario Garnemark*

Jean-Paul Aubert
Université Nice Sophia Antipolis
LIRCES (EA 3159)

Référence complète

Rosario GARNEMARK (2015): *Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*. Santander : Shangrila – Textos aparte- (423 pages).

Rosario Garnemark publie aux éditions Shangrila une étude volumineuse issue de la thèse de doctorat qu'elle a soutenue à l'Université d'Oslo. Son enquête porte sur l'introduction en Espagne de l'œuvre du cinéaste suédois Ingmar Bergman et s'intéresse plus particulièrement aux doublages en castillan de ses films distribués entre 1960 et 1967. La démarche adoptée par Rosario Garnemark inscrit son ouvrage dans le champ des Études de Traduction telles qu'elles ont été renouvelées dans les années 90 par l'apport des *Cultural Studies*. La traduction, envisagée comme acte de communication, y est donc examinée selon une perspective non seulement linguistique, mais aussi culturelle.

L'essai se divise en trois chapitres. Dans un premier temps l'auteur pose les bases théoriques de sa réflexion et trace les contours du *corpus* retenu. Rosario Garnemark assume sa dette à l'égard des travaux de Susan Bassnett et d'André Lefevere (Bassnett, Lefevere, 1990) qui ont notamment forgé le concept de « réécriture » sur lequel s'appuie son analyse de la réception de Bergman en Espagne. Jeroen Vandaele – également cité par Rosario Garnemark – avait déjà fait la preuve de la validité de ce concept en l'appliquant à la réception de l'œuvre de Billy Wilder par le franquisme (*Estados de gracia. Trasvases entre la*

semántica franquista y la poética de Billy Wilder (1946-1975), thèse de doctorat soutenue à la Katholieke Universiteit Leuven en 2006). Rosario Garnemark se donne, quant à elle, pour objectif de montrer de quelles façons les différents agents impliqués dans le processus d'importation et de réception en Espagne des films du cinéaste suédois (distributeurs, traducteurs et adaptateurs pour le doublage, censeurs, critiques de cinéma) portent, à des degrés divers, la responsabilité des manipulations idéologiques de son œuvre. C'est donc à partir d'une étude fouillée des dossiers de censure conservés à l'AGA (Archivo General de Administración), d'un travail approfondi de comparaison entre la version doublée (lorsqu'elle a pu être conservée) et la version originale en langue suédoise, et d'une lecture minutieuse des articles critiques publiés à l'occasion de la sortie des films que Rosario Garnemark rend compte des « réécritures idéologiques » de la filmographie bergmanienne.

Les deuxième et troisième chapitres de l'ouvrage permettent de distinguer les deux étapes successives de la réception de l'œuvre de Bergman en Espagne. Une première réception correspond à la période 1960-1962, c'est-à-dire à un moment où la censure franquiste applique dans toute leur rigueur les principes édictés par les tenants de l'ultra-catholicisme. Garnemark montre comment l'introduction de Bergman en Espagne est orchestrée par José María Fernández Cuenca, alors directeur de la Filmoteca Nacional de España, et par Carlos María Staehlin, membre influent de la Commission de Censure. Ces deux personnalités jouent un rôle décisif, en raison du travail critique qu'ils accomplissent (Fernández Cuenca est l'auteur, dès 1961, d'une *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, Madrid, Filmoteca Nacional de España), mais aussi parce qu'ils participent en tant qu'auteurs ou superviseurs aux adaptations en langue castillane des premiers films du cinéaste suédois distribués en Espagne. Désireux de faire de Bergman un cinéaste religieux, Fernández Cuenca et Staehlin proposent une interprétation à sens unique de son œuvre. L'étude que propose Garnemark des textes critiques publiés par ces deux personnalités, et surtout l'analyse de leurs adaptations du *Septième Sceau* (1957) – dont Garnemark rappelle opportunément qu'il fut le premier film de Bergman projeté en Espagne ; l'événement se produisit dans le cadre de la cinquième édition de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid en 1960 – et de *La Source* (1960) permettent de mettre à jour l'opération de manipulation à laquelle ils se livrent, avec pour seul objectif d'imposer une lecture mystique et sans nuance de l'œuvre de Bergman.

Pour autant, Garnemark montre que la critique espagnole n'est pas monolithique. Certains auteurs, ceux notamment qui dans la période 1962-1967 vont accompagner la politique « d'ouverture » du nouveau Directeur de la Cinématographie et du Théâtre, José María García Escudero, expriment déjà leurs réticences à l'égard d'une interprétation restrictive qui ferait de Bergman un apôtre du christianisme. Ceux-là préfèrent souligner l'ambiguïté du cinéaste suédois et plaident pour une lecture moins univoque de son œuvre. De fait, le nouveau climat créé par l'arrivée de García Escudero à la direction de la ciné-

matographie sera propice à l'éclosion et au renforcement de ces nouvelles voix critiques.

La seconde réception de Bergman, à laquelle est consacré le troisième chapitre de l'ouvrage, sera celle de la « découverte » de « l'autre Bergman ». Cette seconde réception doit être analysée à la lumière du contexte politique, économique et social de l'époque. À partir de 1962, l'image que l'Espagne entend donner d'elle-même s'accommode mal des aspects les plus répressifs et anachroniques du régime franquiste. Attirer les capitaux et les touristes étrangers passe par la nécessité de convaincre le reste de l'Europe et du monde que l'Espagne n'est pas totalement réfractaire aux changements et à la modernité. La nomination de José María García Escudero à la Direction de la Cinématographie et du Théâtre s'inscrit donc dans une stratégie plus globale de modernisation de l'image de l'Espagne. Bien que d'origine phalangiste et quoique très pieux, García Escudero n'est pas un fanatique. Sa connaissance du cinéma et sa participation aux Conversations de Salamanque de 1955 lui valent, en outre, l'estime de la profession. Pour Garnemark, sa nomination à la Direction du cinéma marque le début d'une seconde étape dans la réception en Espagne de l'œuvre de Bergman. Le fait que son arrivée aux responsabilités coïncide avec l'autorisation des *Fraises sauvages* (1957) qui, deux ans auparavant avait été interdit par la censure, est, en soi, annonciateur d'une évolution. Par ailleurs, la distribution d'œuvres guère portées sur la réflexion métaphysique, comme la comédie intitulée *Une Leçon d'amour* (1954), est susceptible de nuancer, voire de mettre à mal les lectures exclusivement religieuses qu'avaient faites jusqu'alors les principaux promoteurs de Bergman. Cependant, les manipulations des films ne cessent pas pour autant. Ainsi la levée de l'interdiction qui pesait sur *À travers le miroir* (1961) se fait au prix de mutilations qui visent notamment à édulcorer les allusions sexuelles et à détourner les références religieuses de la signification qu'elles avaient dans la version originale. De même, l'autorisation donnée à la diffusion des *Fraises sauvages*, n'empêche pas que les dialogues du film soient profondément modifiés afin de se conformer aux critères d'interprétation qui avaient prévalu dans la première période. D'autres films ont à subir des mesures d'interdiction partielles ou totales. C'est le cas de *Sourires d'une nuit d'été* (1955) dont l'exploitation fut limitée au circuit des ciné-clubs ou de *La Prison* (1949) et de *L'Œil du diable* (1960) qui furent purement et simplement interdits. Garnemark observe à cet égard que le code de censure, au sujet duquel certains ont pu dire à l'époque qu'il était un facteur de libéralisation du régime, servit au contraire, dans ces cas précis, à asseoir les bases juridiques des mesures de restriction ou d'interdiction.

L'analyse de la réécriture idéologique d'*Un été avec Monika* (1953), l'un des films emblématiques de Bergman (en raison notamment de la fascination qu'il exerça sur les cinéastes de la Nouvelle Vague) et le dernier à être distribué en Espagne sous le mandat de García Escudero, vient clore le chapitre. C'est l'occasion de prendre la mesure de toute l'étendue du « savoir-faire » de la censure franquiste en matière de manipulation des œuvres cinématographiques. Non seulement le film est amputé des plans jugés les plus érotiques, mais il fait éga-

lement l'objet d'un doublage falsificateur qui évacue la critique sociale, atténuée considérablement la charge érotique et parvient à donner l'impression que le film condamne l'attitude de ce jeune couple qui prétend vivre en marge de la société. Le cas de la réécriture d'*Un été avec Monika* est finalement révélateur du regard que portent sur le cinéma et plus largement sur la société ceux qui contrôlent la diffusion des films en Espagne. Le puritanisme et l'attachement à l'ordre social et moral vont de pair avec un paternalisme assumé qui croit en la nécessité d'« éduquer » les spectateurs et de les « protéger » de la dépravation.

La vision globale que l'on peut avoir de la censure franquiste à la lecture d'ouvrages de référence comme celui de Román Gubern (Gubern, 1981) est utilement complétée par des enquêtes resserrées sur un cas particulier, comme celle que nous propose ici Rosario Garnemark. Si cette étude de la réception en Espagne de Bergman ne prétend pas livrer de révélations sur le fonctionnement de la censure ou sur les phénomènes bien connus de manipulation par le doublage, elle n'en présente pas moins de nombreux mérites. Elle documente avec méthode et rigueur la réception en Espagne d'un cinéaste majeur dont l'œuvre suscitait dans les années 60 un très grand intérêt auprès des cinéphiles espagnols. Elle inscrit la question de l'adaptation cinématographique dans le cadre élargi des réécritures idéologiques auxquelles se livrent les serviteurs du régime franquistes avec, parfois, la complicité plus ou moins assumée des distributeurs. Elle souligne également l'existence d'une critique dissidente qui, dans les colonnes de revues comme *Cine Universitario*, *Nuestro Cine* ou *Cine Ideal*, parvient à proposer des lectures alternatives de l'œuvre de Bergman, à dénoncer les manipulations auxquelles se livrait la censure et à révéler finalement, sinon la duplicité de la nouvelle Direction de la Cinématographie, du moins les limites de son projet « possibiliste » et, plus largement, de la prétendue « ouverture » du régime. L'ouvrage de Rosario Garnemark offre ainsi la démonstration implacable de ce que José Luis Egea écrivait déjà dans *Nuestro Cine*, en mars 1963 :

El cine de Ingmar Bergman está adquiriendo en nuestro país unas características muy particulares. Hay un Bergman – como la ensaladilla – nacional. Un Bergman « a la española ». ¿Cómo ha nacido este extraño fenómeno, dónde está su origen? Desde el punto de vista del espectador normal, miremos hacia arriba. Justo ahí. [...] Donde se dice que no se corta y luego se corta. Donde se dice que Bergman es un cineasta religioso y, a veces, católico, y para demostrarlo se le cambian los diálogos y se le volatilizan trozos fundamentales. Donde el blanco es negro, para virar al gris y luego al rosa y acabar en el azul. Donde se administra la cultura con cuentagotas, como si de peligrosa medicina para delicado enfermo se tratara¹.

1 « Il en va de Bergman comme de la macédoine de légumes. Il y a un Bergman « à l'espagnole ». Comment cet étrange phénomène est-il apparu ? Quelle est son origine ? Regardons, du point de vue du spectateur normal, vers là-haut. Juste là. [...] Là où l'on dit que Bergman est un cinéaste religieux, et parfois, catholique et où pour le démontrer on modifie les dialogues et l'on efface des passages fondamentaux de ses films. Là où le blanc est noir, avant de virer au

Œuvres citées

- BASSNETT, Susan & LEFEVERE André (1990) : *Translation, History & Culture*. London: Cassell.
- EGEA, José Luis (1963): « Bergman, de la sonrisa al espejo ». *Nuestro Cine*. 18: 31-35.
- FERNÁNDEZ CUENCA, José María (1961) : *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- GUBERN, Román (1981) : *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- VANDAELE, Jeroen (2006) : *Estados de gracia. Tránsitos entre la semántica franquista y la poética de Billy Wilder (1946-1975)*. Thèse de Doctorat soutenue à la Katholieke Universiteit Leuven.

gris, puis au rose pour finir bleu. Là où l'on administre la culture au compte-gouttes, comme s'il s'agissait de prescrire un médicament dangereux à un malade fragile. »

