

ENTRE DIVERTISSEMENT ET ARME :
LE CINÉMA SELON *NUESTRO CINEMA* (1932-1935)

Eva TOUBOUL,
Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

Entre 1932 y 1935, la revista *Nuestro Cinema* constituyó una excepción en el panorama editorial español, por ser la primera en proponer una reflexión sobre el Séptimo Arte. Según sus redactores, próximos al PCE, era inaceptable que el cine se quedara en una dimensión puramente estética y de ocio, pues al tener un fuerte impacto popular, había que aprovecharlo para educar a las masas y así evitar que las manipulara el capital. De ahí que promovieran películas de índole didáctica y obrerista, y apoyaran el desarrollo del cine *amateur*.

Between 1932 and 1935, the Spanish magazine *Nuestro Cinema* emerged as an exception in the editorial panorama, posing an interested and critical eye onto the emerging Seventh Art. Its editorial team, close to the Spanish Communist Party, were opposed to a vision of the moving picture art as one of simple aesthetic expression or pure leisure. Given its high popular impact, it ought to be used to educate “the masses” thus avoiding manipulation from “the capital”. The journal hence promoted movies of special interest for the working class, and supported the development of *amateur* cinema.

Dans les histoires du cinéma espagnol, il est frappant de constater que la périodisation correspond aux évolutions politiques du pays au cours du XX^e siècle. Ceci est tout particulièrement vrai pour la période des années 1930, et donc de la Seconde République. En effet, lorsque celle-ci naît en 1931, le cinéma espagnol, tout comme le cinéma mondial, est en pleine révolution : la technique du sonore, puis du parlant, est apparue depuis quelques années et, en 1930-31, sont réalisés les premiers films en version espagnole¹. Si cette coïncidence n’est que purement factuelle, il en est une autre

¹ En 1929, Francisco Elías avait réalisé le véritable premier film sonore espagnol, *El misterio de la Puerta del Sol*. Mais il ne put être projeté qu’une seule fois, à Burgos, en 1930, pour des raisons

qui est directement liée au changement de régime, puisque le nouveau gouvernement affiche clairement sa volonté de moderniser la société espagnole et de lui accorder de plus grandes libertés civiques. L'une des premières réformes sociales instaurées consiste en une réduction du temps de travail, doublée d'une augmentation des salaires. Par conséquent, les ouvriers ont, à la fois, plus de temps et plus d'argent à consacrer à leurs loisirs, ce qui explique qu'en dépit de la crise économique qui affecte le monde entier, les années 1931-1936 soient celles de l'expansion des industries de loisir en Espagne et, parmi celles-ci, la principale : le cinéma. La fréquentation des salles est assez importante et, surtout, pour la première fois, ce sont des films espagnols qui font le plus grand nombre d'entrées, le record revenant à *Morena Clara* (1936), de Florián Rey², ce qui a fait dire à certains historiens que la Seconde république constitue un âge d'or du cinéma ibérique.

Par ailleurs, la République ayant décrété la liberté de la presse, on assiste durant ces années à un très fort développement des activités éditoriales et journalistiques, en particulier celles en rapport avec le cinéma. Quelques revues existaient depuis les années 1920 (*La Pantalla* et *Fotogramas*, à Madrid, *Mirador* et *Popular Film*, à Barcelone), mais ce sont pas moins d'une vingtaine de nouveaux titres qui apparaissent entre 1932 et 1935, principalement à Madrid, Barcelone et Valence, les trois pôles de l'industrie cinématographique espagnole. En général, ce sont des revues « publicitaires », pour reprendre les termes de Román Gubern³, qui se contentent de présenter les nouveautés, accompagnées d'interviews de vedettes nord et latino-américaines, ainsi que des étoiles montantes nationales (le *star-system* est en plein développement), illustrées de photos très glamour et de photogrammes des films évoqués, sans oublier les inévitables « indiscretions » sur la vie privée des uns et des autres.

Au milieu de cette uniformité éditoriale se distinguent quelques journaux et, tout particulièrement, le mensuel *Nuestro Cinema*, qui publia dix-sept numéros entre juin

techniques : il utilisait le procédé Phonofilm, qui ne fut pas adopté par la majorité des exploitants de salles. Cf. Román GUBERN, « El cine sonoro (1930-1939) », in Román GUBERN *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.

² Son coût de production fut amorti par la seule projection dans la salle madrilène du *Rialto* ; les bénéfices auraient été vingt fois supérieurs à ceux de n'importe quel film nord américain sur le marché espagnol. Cf. Román GUBERN, *El cine sonoro en la IIª República 1929-1936*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977, p. 139.

³ *Id.*, p. 201.

1932 et août 1935, en deux « époques » : juin 1932-octobre 1933 (13 numéros), puis janvier-août 1935 (4 numéros)⁴. Outre sa présentation, d'une très grande sobriété (beaucoup de texte, peu de photos, le plus souvent tirées de documentaires), la grande originalité de la revue réside dans ses contenus : très peu de pages sont consacrées à la critique des films sortis récemment (tout au plus cinq pages sur trente), quelques autres aux dernières nouvelles de l'industrie du cinéma (rubrique « Noticias y comentarios en montaje ») ; la plus grande partie de la publication est donc constituée d'articles théoriques, de mise en perspective historique du cinéma, de réflexion sur le cinéma en tant qu'art, mais aussi, selon la publicité en première page du n°4, « sobre los problemas actuales del cinema, sobre la intervención política y financiera en la producción, sobre el cinema social, sobre el cinema soviético », bref, « sobre todo cuanto las demás revistas y publicaciones, en mano de los productores, ocultan al auténtico cineasta »⁵.

Nuestro Cinema se caractérise aussi par sa forte coloration politique, communiste, pour être exacte, qui n'est pas affichée dans ces termes, mais apparaît très clairement dans les articles publiés. Il est, par ailleurs, de notoriété publique à l'époque que le fondateur et rédacteur en chef de la revue, le critique valencien Juan Piqueras, appartient au Parti Communiste⁶, ainsi qu'un certain nombre de ses collaborateurs (Antonio del Amo Algara, Fernando G. Mantilla, Juan Manuel Plaza, par exemple). On trouvera aussi dans la revue des articles émanant de critiques cinématographiques et de cinéastes soviétiques ou communistes (Anatoli Lounatcharski⁷, I. Anissimov, Léon Moussinac⁸, René Clair, Joris Ivens...).

Dans son numéro 3, *Nuestro Cinema* lance une grande enquête sur le cinéma actuel et à venir. Elle se compose de six questions⁹, qui peuvent être rassemblées en deux

⁴ La différence la plus remarquable entre ces deux périodes réside dans l'épaisseur de la revue, beaucoup plus confuse dans sa deuxième version, et moins importante (une quinzaine de pages, au lieu d'une trentaine auparavant).

⁵ *Nuestro Cinema* n°4 (septembre 1932), p. 95.

⁶ Cela lui vaudra d'ailleurs des attaques de la part de *Popular Film*, où il avait pourtant écrit avant de créer sa propre revue, et dont le rédacteur en chef, Mateo Santos, était plutôt proche des anarchistes. Cf., en particulier, l'entrefilet de règlement de compte : « *La redacción del Popular Film ratifica su línea y su bilis* », *Nuestro Cinema*, n°6 (novembre 1932), p. 191.

⁷ Commissaire du Peuple à l'Instruction Publique de 1917 à 1929, en charge de l'industrie cinématographique soviétique.

⁸ Critique cinématographique de *L'Humanité*, dans les années 1920-1930.

⁹ « 1. ¿Qué piensa del cinema y de su posición actual?

2. ¿Qué género cinematográfico (social, documental, educativo, artístico...) cree que se debe cultivar más atentamente?

3. ¿Qué papel social concede Usted al cinema?

grands sous-ensemble : quel cinéma existe ? Et quel cinéma devrait exister ? À ces questions répondirent des critiques qui participaient à la revue, principalement, mais aussi quelques signatures « extérieures », dans les trois numéros suivants. Dans le numéro sept, on trouve une analyse par Juan Piqueras des opinions publiées jusqu'alors, ainsi que ses propres réponses au questionnaire.

Mais les sujets de réflexion lancés dans cette première enquête¹⁰ ne sont pas laissés de côté après le numéro 7 ; en réalité, les six questions posées par la rédaction de *Nuestro Cinema* constituent un véritable axe de lecture de tous les articles publiés au cours des trois ans d'existence de la revue. C'est donc à travers ce prisme que nous pouvons envisager une étude de la revue et de sa conception du cinéma, existant et à venir, ainsi que de sa volonté, liée à la culture politique de la majorité de ses rédacteurs, de voir ce loisir de masse se transformer en arme de classe, pour reprendre le titre de l'anthologie que lui ont consacré les frères Pérez Merinero, en 1977¹¹.

Le cinéma dans les années 1930 : faillite du modèle occidental, essor du modèle soviétique

D'une simple attraction de foire, le cinéma est très rapidement devenu un art reconnu comme tel. L'expression « Septième Art », pour le désigner, a été forgée par Ricciotto Canudo, un des premiers théoriciens du film, au début des années 1910.

Mais le cinéma est un art à part, car il constitue véritablement un art de masse. Plus encore que le théâtre, il attire de très nombreux spectateurs, issus de toutes les classes sociales, du fait du prix de l'entrée, assez bas. Reprenant la célèbre question posée un siècle auparavant par Mariano José de Lara, « ¿Quién es el público y dónde se encuentra? », Luis Gómez Mesa rappelle, dans un article paru dans le n°4 de *Nuestro Cinema*, que c'est la masse citadine la plus hétérogène qui remplit les salles de cinéma : « en su aspecto de espectáculo universal, el Cinema junta unos momentos al obrero y al

4. ¿Qué películas considera como ejemplos dignos de prolongar en el futuro?

5. ¿Qué piensa del movimiento cinematográfico iniciado últimamente en España?

6. ¿Cómo cree Usted que debe enfocarse la futura producción hispánica? » (*Nuestro Cinema*, n°4, septembre 1932, p. 97).

¹⁰ Une deuxième, publiée dans le tout dernier numéro, en août 1935, sera évoquée plus loin.

¹¹ Carlos y David PÉREZ MERINERO, *Del cinema como arma de clase (Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

señorito »¹². Cependant, il est évident que cette coïncidence de toutes les classes sociales dans un même lieu et devant un même spectacle ne fait pas disparaître pour autant les différences : la politique des exploitants de salle, depuis plusieurs années déjà, consiste à proposer un panel de prix très variés, qui sont fonction du jour où l'on va au cinéma (l'entrée est moins chère en semaine), de la salle, de la séance (les séances dites « populaire » à 17h, et « vermouth » à 19h15, étant plus chères que celle du soir), de la place dans la salle (le prix varie du simple au double selon que l'on choisisse une *butaca general* ou une *butaca de preferencia*) et du programme choisi par le spectateur. Même si le montant moyen d'une entrée était de 1 peseta, prix populaire si on le rapporte aux produits de consommation courante¹³, les entrées variaient tout de même, selon la combinaison des critères évoqués, de 25 centimes à 5 pesetas, maintenant ainsi la différence de classe au sein d'un loisir commun¹⁴.

Le cinéma est aussi à part du fait de sa « bâtardise » : outre sa dimension esthétique, artistique, il suppose une dimension économique, puisque c'est une industrie, et des plus lucratives. Pour faire un film, il faut de l'argent, pour payer les acteurs, l'équipe technique et, surtout, le matériel ; mais il en faut aussi, et beaucoup, pour pouvoir projeter le film, et donc équiper une salle. Par conséquent, le cinéma est un produit éminemment capitaliste, ce qui explique qu'il soit entre les mains de la bourgeoisie, et prisonnier de son mercantilisme, selon le même Gómez Mesa¹⁵. Or Marx et Engels ont affirmé que, de tous temps, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes, car « la classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose également des moyens de la production intellectuelle »¹⁶ ; par conséquent, et bien qu'il s'adresse au prolétariat autant qu'à la bourgeoisie, c'est l'idéologie de cette dernière que le cinéma véhicule. Ce qui souligne un troisième aspect du cinéma : sa dimension idéologique et politique.

¹² L. GÓMEZ MESA, « Del público y su desorientación », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 108.

¹³ Pour montrer l'incidence d'une entrée de cinéma sur le budget familial, Emeterio Díez Puertas en compare le prix à celui d'un kilo de riz : en 1935, aller au cinéma représentait 1,2 kg de riz. En 2000, à Madrid, cette comparaison donnait une entrée de cinéma pour 6 kg de riz. Cf. E. DÍEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 33.

¹⁴ *Id.*, p. 30-34.

¹⁵ L. GÓMEZ MESA, « Del público y su desorientación », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 108.

¹⁶ Cf. G. ARISTARCO, *Marx, le cinéma et la critique de film*, Paris, Lettres Modernes–Minard, 1972, p. 24-25.

De cela, les révolutionnaires bolcheviques étaient parfaitement conscients, comme en attestent de nombreuses déclarations de Lénine¹⁷, ce qui explique qu'ils se soient empressés de placer la production cinématographique sous tutelle du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique, pour pouvoir contrôler les contenus des films, et que l'industrie cinématographique ait été intégrée au premier Plan Quinquennal (1928), au titre d'industrie lourde¹⁸. Dès lors, le cinéma devient un enjeu de la lutte des classes, qui se reflète dans les productions européennes et américaines, d'une part, et soviétique d'autre part.

Les pages de *Nuestro Cinema* répercutent cette dualité. Pour les rédacteurs de la revue, deux mondes cinématographiques s'opposent. Il y a d'abord le modèle occidental, bourgeois, d'un cinéma de pur divertissement, qui est celui le plus diffusé en Espagne et dans le monde. Or, dans ces pays, le cinéma est en crise, lit-on dès la première page du premier numéro de *Nuestro Cinema*, sous la plume de Juan Piqueras : « la crisis general que actualmente sufre la producción cinematográfica, es mucho más aguda en aquellos países en donde el cinema no tiene más objetivo que el puramente comercial »¹⁹. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette crise n'est pas due à l'effondrement économique du monde occidental, ni même à l'apparition récente du cinéma sonore, qui a en effet fortement secoué cette industrie²⁰. Selon Piqueras, si l'industrie cinématographique européenne et américaine est en mauvaise posture, c'est à cause de la mauvaise orientation politique qu'on lui a donnée : « para que un cinema sea fuerte es necesario que la idea que lo alimenta lo sea también »²¹. Or l'idéal capitaliste est en train de s'effondrer, le nombre de chômeurs est en augmentation constante, le fascisme gagne du terrain, par conséquent plus personne ne peut croire à la société présentée par le cinéma bourgeois, qui se trouve fort éloigné de la réalité :

Por su parte, el proletariado internacional conoce la existencia de millones y millones de obreros sin trabajo. Sus periódicos le han informado exactamente de las marchas del hambre

¹⁷ Cf. E. SCHMULEVITCH, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930) : le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 134 : récit par Lounatcharski d'un entretien avec Lénine sur le cinéma.

¹⁸ E. SCHMULEVITCH, *Réalisme socialiste et cinéma*, Paris, 1996, p. 15.

¹⁹ J. PIQUERAS, « Itinerario de *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, n°1 (juin 1932), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, Valencia, Ediciones Fílmoteca, T. 2, 1988, p. 149.

²⁰ En Espagne, par exemple, aucune des sociétés de production des années 1920 n'a survécu à l'arrivée du parlant, et bien peu de réalisateurs de l'époque du muet ont pu continuer leur activité.

²¹ J. PIQUERAS, « Nuestro itinerario : Política y Cinema », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 110.

en Norteamérica y en Europa ; de las represiones de los gobiernos capitalistas ; de las matanzas de la Guardia Civil en los campos de Andalucía, Castilla y Extremadura ; de la guerra imperialista del Japón en China ; de cómo el gran capital y los fabricantes están preparando nuevas carnicerías proletarias ; de la mentira y la ineficacia de la SDN ; de la trágica situación del obrero y del campesino en todos los países capitalistas... Y en cambio, ¿qué ven en el cinema? Nada. Absolutamente nada de todo esto. En la películas yanquis, un obrero o un oficinista cualquiera, si es honrado y trabajador “de verdad”, puede llegar, con la ayuda de sus jefes, a millonario con la misma facilidad con que la secretaria guapa y pimpante puede casarse con el amo. En los films alemanes pueden verse una enorme cantidad de operetas en las que los tenientes apuestos y arrogantes se casan con marquesas o sencillas dependientas. En las películas francesas, hay también una alegría y un optimismo que los obreros, o el funcionario de París no encuentran jamás en su vida privada²².

C'est en cela que le cinéma occidental se distingue du cinéma soviétique qui, lui, est un cinéma de la réalité, en application des consignes de Plekhanov, selon lesquelles toutes les expressions idéologiques en général, et artistiques en particulier, doivent refléter la réalité comme un miroir²³. De ce fait même, selon les rédacteurs de *Nuestro Cinema*, ce cinéma social, qui montre l'homme au travail, dans sa vérité, échappe à la crise²⁴ : « Si en este momento hay un cine fuerte, este [sic] es el cine ruso. ¡Pero es porque en sus imágenes hay una perfecta comunión con la vida que representa! »²⁵. « Rusia es el único país donde el film está hecho de la sustancia misma de la vida. [...] Ese film trata de los problemas vitales de la clase productora, de ciencia, higiene, colectivización, del problema de la vivienda, del plan quinquenal, de la revolución, de la lucha de clases »²⁶. En effet, après les grands films de célébration de la Révolution de 1917, comme *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927), de Sergueï M. Eisenstein, *La fin de Saint-Petersbourg* (1927), de Vsevolod Poudovkine, la production soviétique se concentre, depuis 1928 sur des films qui dépeignent la vie quotidienne des Soviétiques, en général à travers le travail : *La Symphonie Don-Bassa* (Dziga Vertov, 1930) relate le développement du bassin minier du Don, *La terre* (Alexandre Dovjenko, 1930), les difficiles débuts de la collectivisation des terres et de la mécanisation de

²² J. PIQUERAS, « Historiografía del cinema : 2ª parte : Evolución cronológica », *Nuestro Cinema*, n°8-9 (janvier-février 1933), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.1, p. 357-358.

²³ Cf. E. SCHMULEVITCH, *Réalisme socialiste et cinéma*, p. 25.

²⁴ On sait par ailleurs que c'est faux, puisque cette question fut centrale lors de la Conférence Nationale du Parti sur la Cinématographie, en mars 1928 : il se posait au cinéma soviétique le problème de la conquête du public, qui était beaucoup plus attiré par les films de type bourgeois que par les œuvres d'avant-garde révolutionnaire, comme celles d'Eisenstein ou Vertov.

²⁵ J. PIQUERAS, « Nuestro itinerario : Política y Cinema », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 110.

²⁶ Somerset LOGAN, « El proletariado en el cinema – Los films de Hollywood y la clase obrera », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 152 (texte original en anglais, paru dans *Experimental Cinema*, traduction de V. Latorre).

l'agriculture en Ukraine, et *Ivan* (1932, A. Dovjenko), l'édification du Dnieprostroï, barrage hydro-électrique sur le Dniepr, par exemple.

Cependant, il faut noter qu'aucun de ses films n'a pu être diffusé en Espagne à l'époque de leur sortie, et c'est là un des chevaux de bataille des rédacteurs de *Nuestro Cinema* : la lutte contre une censure qui leur semble profondément injuste. Si l'interdiction des films soviétiques, considérés comme subversifs du fait de leur contenu révolutionnaire, pouvait se comprendre pendant la Dictature de Primo de Rivera, il n'en va pas de même en ces premières années de la République. On espérait une plus grande liberté d'expression, et l'on est déçu, car non seulement les décisions d'interdiction qui avaient affecté, dans les derniers mois de la dictature, les films les plus célèbres de la production soviétique des années 1920²⁷, ne sont pas annulées, mais elles sont confirmées et étendues à d'autres œuvres soviétiques. Dans le n°11 de *Nuestro Cinema* (avril-mai 1933), l'éditorial de Juan Piqueras est consacré à ce qu'il considère comme un scandale :

En este momento la censura española autoriza películas reaccionarias de distintos matices. El espectador puede continuar embruteciéndose con toda esta multitud de películas yanquis, francesas, alemanas e italianas, pero le está terminantemente prohibido conocer las nuevas — y las viejas — producciones soviéticas. En este sentido, el gobierno español está perfectamente identificado con las dictaduras de Primo de Rivera, de Berenguer, Mussolini, de Hitler y demás dictadores social-fascistas que prohíben en sus respectivos países la entrada de films rusos, mientras protegen, patrocinan y, muchas veces, propagan los films militaristas, patrióticos, chauvinos, religiosos, imperialistas y archibélicos²⁸.

Dans l'introduction de la deuxième et dernière enquête menée par *Nuestro Cinema*, parue dans le tout dernier numéro de la revue, il exprime à nouveau sa déception face aux décisions du gouvernement de la République espagnole :

Pero que la República democrática que España se ofreció el 14 de Abril de 1931, haya desautorizado la explotación de obras como *Okraina*²⁹ (episodio de la guerra europea en una aldea rusa) ; *La casa de los muertos*³⁰ (biografía de Dostoyewsky) ; *Montañas de Oro*³¹ (episodio relatando una huelga en Bakú, en los albores de 1914) ; *El teniente Kije*³² (farsa imaginaria durante la época del zar Pedro I) ; *La tierra tiene sed*³³ (colectivización del campo

²⁷ *Le Cuirassé Potemkine*, *Ivan le Terrible*, et *Octobre*, d'Eisenstein, *La mère*, *Les derniers jours de Saint-Petersbourg*, et *Tempête sur l'Asie*, de Poudovkine, et *L'Arsenal*, de Dovjenko. Cf. J. A. MARTÍNEZ BRETÓN, *Libertad de expresión cinematográfica durante la Segunda República Española*, Madrid, Fragua, 2000, p. 64.

²⁸ J. PIQUERAS, « Nuevos films soviéticos prohibidos en España », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 146.

²⁹ De Boris Barnet (1933).

³⁰ De Vassili Fedorov (1932).

³¹ De S. Yutkiévitch (1931).

³² D'Alexander Faintsimmer (1933).

³³ De Iuli Raizman (1930-31).

en el oriente soviético) ; etc., etc., ya nos parece más impropio teniendo en cuenta que España « es una República democrática que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia³⁴ »³⁵.

Juan Piqueras, comme nombre de ses collaborateurs, est parfaitement conscient du contenu propagandiste d'une grande partie de la cinématographie soviétique, et ne le nie pas. Mais il souligne un autre élément, dont ses adversaires ne tiennent pas compte, c'est que tout film est un instrument de propagande, et que seule l'Union Soviétique l'assume ouvertement :

Todos los reproches que desde la atalaya política se le vienen haciendo a la producción soviética, podrían aplicarse también a las demás cinematografías. Pero como el cine soviético en manos del Estado se presenta lealmente y los otros lo hacen cobijándose en las primeras marcas nacionales (UFA, Emelka, Paramount, Metro Goldwyn, Pathé-Natan, Gaumont-Franco-Film-Aubert), es por lo que al ruso se le llama de propaganda comunista y a los otros de expansión comercial³⁶.

Pour la rédaction de *Nuestro Cinema*, les censeurs se trompent de cible, et laissent projeter en Espagne des films à l'idéologie bien plus dangereuse³⁷ :

Acaso nuestra voz de protesta fuese menos justificada, si en ese mismo momento que se han rechazado las películas rusas no se hubiesen dejado de proyectar libremente otras películas extranjeras de propaganda social bien definida. Desde films hitlerianos propagadores de una Alemania que cada día va descubriendo con menos pudor sus instintos bélicos, a los films franceses, ingleses, italianos y norteamericanos (que importan a España con toda libertad su contrabando ideológico imperialista y fascistoide), en nuestro mercado, caben todas las cinematografías, con la sola excepción de la soviética, pese a la sinceridad con que expone y resuelve sus problemas³⁸.

On aura remarqué que dans cette dernière citation, et jusqu'à maintenant en général, la cinématographie espagnole de l'époque, dont on a dit qu'elle était tout à fait florissante, n'a pas du tout été évoquée. À cela, une simple raison : elle est quasiment ignorée par la revue. Dès son premier éditorial, en juin 1932, Juan Piqueras avait tenu à mettre les choses au clair :

Contrariamente a todo cuanto pudiera deducirse de nuestro título, "nuestro cinema", no podrá ser nunca, jamás podremos limitarnos mejor dicho, a nuestro cine español ni siquiera al hablado

³⁴ Article 1 de la Constitution de 1931.

³⁵ J. PIQUERAS, «Segunda encuesta de *Nuestro Cinema* : Convocatoria y cuestionario », *Nuestro Cinema*, 2^{ème} époque, n°4 (août 1935), in C. y D. PÉREZ MERINERO, *Del cine como arma...*, p. 213.

³⁶ J. PIQUERAS, « Nuestro itinerario : Política y Cinema », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 111.

³⁷ On remarquera, avec Juan Antonio Martínez Bretón, *Libertad de expresión...*, p.66, que *Nuestro Cinema* semble aussi se tromper de cible, en étant beaucoup plus agressif envers les démocraties européennes et américaines qu'envers l'Allemagne nazie...

³⁸ *Nuestro Cinema*, 2^{ème} époque, n°4 (août 1935), in C. y D. PEREZ MERINERO, *Del cine como arma...*, p. 213.

en castellano o al que se proyecte en nuestras pantallas. NUESTRO CINEMA, posee un enfoque infinitamente más amplio y jamás podrá ser “nuestro cinema” el cinema que nos interese³⁹.

Tout au long des numéros de *Nuestro Cinema*, on trouve en effet bien peu d'articles consacrés à des films espagnols (en moyenne, deux fois moins que ceux consacrés à des films étrangers), et les rares œuvres évoquées le sont pour être violemment critiquées : de la zarzuela *Carceleras* (1933), de José Buchs, Juan Manuel Plaza écrit, par exemple : « de ella sólo se puede decir que la labor crítica es dificilísima, imposible, por cuanto es todo menos cinema »⁴⁰. Dans un des derniers numéros de la revue, en février 1935, Juan Piqueras affirme aussi que l'on ne peut parler du cinéma espagnol que d'un point de vue industriel, économique, puisque, artistiquement parlant, il ne vaut rien⁴¹. Entre 1931 et 1936, le gros de la production cinématographique espagnole est constitué, comme depuis sa naissance, d'adaptations de romans ou de pièces de théâtre, dont on espère répéter le succès à l'écran (*Don Quintín el Amargao*, de Luis Marquina, 1935, d'après Carlos Arniches), de comédies (*El negro que tenía el alma blanca*, Benito Perojo, 1934), de zarzuelas (*La Verbena de la Paloma*, déjà adaptée à plusieurs reprises du temps du cinéma muet, connaît une nouvelle version en 1935, sous la direction de Benito Perojo), de mélodrames d'ambiance pseudo-andalouse, dans le milieu gitan, dans lesquels les amours sont impossibles car les héros n'appartiennent pas à la même classe sociale ou à la même “race”. C'est le cas du plus grand succès de l'époque, *Morena Clara* (1936), réalisé par Florián Rey. Le cinéma espagnol est donc un cinéma de divertissement pur et, par conséquent, mauvais selon les critères du réalisme socialiste instauré depuis le début des années 1930 en URSS, et dont les critiques de *Nuestro Cinema* s'inspirent. Pour autant on ne peut dire que *Nuestro Cinema*, et surtout son rédacteur en chef, se désintéresse totalement de la cinématographie nationale, puisque dès son premier numéro, il propose une histoire du cinéma espagnol, très complète et documentée, qui s'étendra jusqu'au n°7 (décembre 1932), et qui est la première jamais écrite.

³⁹ J. PIQUERAS, « Itinerario de *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, n°1 (juin 1932), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.2, p. 149.

⁴⁰ J. M. PLAZA, « Tres notas sobre *Carceleras*, producción española 1932-33 », *Nuestro Cinema*, n°6 (novembre 1932), p. 188.

⁴¹ « Expresamente hablamos de nuestra industria, porque nosotros, en este preciso instante, al hablar de cinema hispánico, debemos circunscribirnos a su ángulo industrial, puesto que honestamente no podemos conducirlo a otro », in J. PIQUERAS, « Callejón sin salida del cine español », *Nuestro Cinema*, 2ème époque, n°2 (février 1935), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.2, p. 103.

Seuls deux films espagnols trouvent grâce aux yeux des rédacteurs de *Nuestro Cinema*. Le premier est antérieur à la création de la revue ; il s'agit de *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey, que Juan Piqueras avait encensé à sa sortie⁴², et dont il dit encore dans son « Panorama du cinéma espagnol », en août 1932 :

En este film, Florián Rey ha logrado una unidad – argumental, escénica, interpretativa –, superior no solamente a la de sus otras obras, sino a la de todos los films españoles. [...] El mayor acierto de Florián Rey ha sido la adaptación de fondos para el argumento, tan rudo, tan realista – tan español y desagradable, debiéramos decir –, como el de su película. [...] El cinema requiere sinceridades, no falsos pintoresquismos. Cuando la obra está bien hecha, el público no se fija en si es o no es grata. El cine exige verdades. No hay que perseguir lo falsamente agradable. Hay que dar lo auténtico, por muy desagradable que parezca. *La aldea maldita* posee trozos de vida auténtica española. Hay en ella momentos de auténtica verdad⁴³.

L'autre film espagnol que *Nuestro Cinema* évoque pour en vanter les mérites, c'est le documentaire de Luis Buñuel, *Las Hurdes: Tierra sin Pan*⁴⁴ (1932), auquel le numéro 2 de la deuxième époque de la revue consacre deux pleines pages, comprenant une interview du cinéaste, par José Castellón Díaz, et une critique du film, par César M. Arconada :

Este film no es agradable en el sentido acariciador que pudiera desear la bella señorita de la platea. [...] Buñuel se ha limitado a limitarse, a contenerse, a decir y contar con simpleza de vocabulario lo que es, lo que ha visto, lo que arañando por esta cordillera de Gata vive y existe. [...]

En esto Buñuel nos demuestra que es un gran director. El director que acepta con dignidad la lección que le dicta el escenario que tiene enfrente, señalada, porque él debe estar entre los señalados. [...]

En la medida que Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores – magníficos, por cierto, y cuya definición tampoco tratamos de hacer ahora –, hasta la miseria y la existencia primitiva y brutal de unos seres, nos parece que Buñuel es un gran artista. [...]

Las Hurdes no son otra cosa que un reportaje que, implícitamente, dice lo que tiene que decir⁴⁵.

Comme on le voit dans ces deux critiques, ce qui détermine la qualité des films aux yeux des collaborateurs de *Nuestro Cinema*, ce n'est absolument pas la forme (on ne trouve aucune appréciation de caractère esthétique), mais bien le fond, ce que disent ces

⁴² Cf « El sentido social de *La aldea maldita* », *La Gaceta Literaria*, n°89 (1^{er} septembre 1930), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.2, p. 45-47.

⁴³ J. PIQUERAS, « Historiografía : Panorama del cinema hispánico », *NC*, n°3 (août 1932), in J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.2, p.,83.

⁴⁴ Rappelons que ce film, dont l'historien Georges Sadoul a dit qu'il était le premier véritable documentaire tourné en dehors d'URSS, avait été interdit par la censure espagnole, après une seule projection en 1930 à Madrid. Gregorio Marañón, qui présidait le *Patronato de Las Hurdes*, reprochait au cinéaste le ton implacable de son commentaire, tant sonore qu'imagé (cf. R. Gubern, « El cine sonoro (1930-1939) », in R. Gubern *et alii*, *Historia del cine español...*, p. 160).

⁴⁵ César M. ARCONADA, « Luis Buñuel y *Las Hurdes* : el film », *Nuestro Cinema*, 2ème époque, n°2 (février 1935), p.,9.

films. Et si Piqueras et Arconada les apprécient, c'est parce qu'ils appartiennent à un cinéma de la vérité, du reflet du réel, proche, par conséquent, de la politique artistique de l'URSS. C'est donc bien là que, selon la rédaction de *Nuestro Cinema*, se situe le véritable point de clivage entre le cinéma bourgeois et le cinéma social, révolutionnaire : le premier privilégie la forme, l'esthétisme, quand un bon cinéaste devrait, avant tout, faire prévaloir le fond, les idées.

Le portrait du cinéma mondial que nous offrent les pages de la revue dirigée par Juan Piqueras est pour le moins contrasté. Aux yeux de ses collaborateurs, cet art encore jeune est, dans son versant bourgeois et capitaliste, en pleine crise, tant idéologique que financière, en cette première moitié des années 1930 ; dans l'interview qu'il accorde à José Castellón Díaz au début de l'année 1935, Luis Buñuel est catégorique : « Con el film comercial ocurre lo que con otras manifestaciones artísticas de nuestra época : que corre velozmente a la decrepitud, como la misma sociedad que lo produce »⁴⁶. Face à cette situation, et inspirés par le cinéma soviétique, les rédacteurs de *Nuestro Cinema* tentent de proposer une nouvelle vision du cinéma.

Le cinéma doit-il être utile ?

Dans les années de l'entre-deux guerres, on voit se développer une réflexion sur le loisir ouvrier, comme le montrent de nombreux travaux du Bureau International du Travail, récemment créé⁴⁷. La thèse d'André Braun-Larrieu, soutenue à l'École des Hautes Etudes Sociales, en 1937, et publiée en 1938, sous le titre : *Le rôle social du cinéma*⁴⁸, est révélatrice de cette préoccupation de nombre d'intellectuels à ce sujet, et ce quelles que soient leurs affinités politiques. Dans son avant-propos, Braun-Larrieu affirme :

On dit communément : mieux vaut, pour l'ouvrier, aller au cinéma qu'au cabaret, mais rien n'est influençable comme le spectateur de cinéma [...]. Il faut donc que le cinéma exerce une influence bienfaisante et c'est pourquoi il est un des plus sérieux problèmes de l'heure présente. [...]

⁴⁶ José CASTELLÓN DÍAZ, « Luis Buñuel y *Las Hurdes* : el realizador », *Nuestro Cinema*, 2ème époque, n°2 (février 1935), p. 8.

⁴⁷ Cf. Anne-Marie THIESSE, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », in Alain CORBIN (dir.), *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, 1995, p.305-306.

⁴⁸ André BRAUN-LARRIEU, *Le rôle social du cinéma*, Préface de Louis Lumière, Paris, Editions du Cinéopse, 1938.

Le cinéma est, avec le sport, le divertissement le plus sain, celui qui arrache chaque soir des milliers de travailleurs à l'hébetude de l'alcool ; ainsi, il constitue une immense force d'attraction⁴⁹.

On voit ainsi la méfiance que peuvent ressentir certains intellectuels face à la dualité du cinéma : hygiéniquement, il est moins nocif que le cabaret et l'alcool que l'on y vend, mais il est beaucoup plus dangereux du fait de l'importante disponibilité intellectuelle du spectateur face à l'écran. Antonio Blanca, dans le n°11 de *Nuestro Cinema*, rejoint Braun-Larrieu en affirmant : « los obreros acuden al cinema en un magnífico y trágico estado de receptividad »⁵⁰. Mais lorsque Blanca, à l'instar du chercheur français, affirme qu'il faut donc contrôler les images proposées, c'est plutôt avec l'idée de l'utilité qu'elles peuvent avoir. Dès les années 1920, Anatoli Lounatcharski, Commissaire du Peuple à l'Instruction Publique soviétique, et donc responsable de l'industrie cinématographique bolchevique, avait écrit :

Quel objectif assignons-nous à notre cinématographie, ou plutôt, quel objectif, à notre point de vue, devrait poursuivre le cinéma universel ? Une forte éducation de la conscience des masses humaines.

Nous estimons que la véritable conscience des masses consiste pour elles à se rapprocher de la conscience communiste.

C'est à cela que doit servir le cinéma. [...] Si le cinéma se transformait en enseignant sans âme du communisme, il perdrait tout son attrait et tout son pouvoir. Non, il doit être spectaculaire, déborder d'effets, ce qui revient à dire qu'il doit d'abord entraîner et émouvoir la masse des spectateurs⁵¹.

Ces quelques phrases de Lounatcharski mettent en relief un aspect souvent contesté du cinéma : son utilité. Cette polémique existe depuis les débuts du cinéma : on s'est d'abord demandé si le cinéma n'était qu'un simple divertissement, jusqu'à ce que Canudo lui attribue l'appellation de « Septième Art », au début des années 1910. Mais une fois inclus parmi les arts, il pouvait être remis en cause comme les six autres par les nouvelles théories, nées en partie avec la Révolution Bolchevique, qui affirmaient que « l'Art pour l'Art » était un concept fallacieux et que l'art devait, non seulement prendre position, mais surtout servir la lutte des classes. Dans sa réponse à la première enquête de *Nuestro Cinema*, le critique Alfredo Cabello affirmait ainsi : « Me parece el cine un arte – completo como ninguno – de inmensas posibilidades. Un medio de expresión de enorme capacidad positivo-persuasiva. Es decir, un formidable medio de

⁴⁹ *Id.*, p. 2-3.

⁵⁰ Antonio BLANCA, « Problemas actuales : Subvaloración del cinema », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 150.

⁵¹ Anatoli LOUNATCHARSKI, « Du cinéma », *Komsomolskaïa Pravda*, 26 août 1925, in E. SCHMULEVITCH, *Une décennie de cinéma soviétique...*, p. 150.

propaganda »⁵². Luis Gómez Mesa, dans le même numéro, rappelait que la jeunesse du cinéma, et son essence révolutionnaire, le rendaient idéal pour servir les idéaux les plus neufs⁵³. Le problème, leur répond indirectement Antonio Blanca dans l'article cité précédemment, c'est qu'à l'heure actuelle, en Espagne, les mouvements ouvriers n'accordent pas au cinéma l'attention que pourtant il mérite :

Es por desgracia frecuente en nuestros medios obreros subvalorar o desdeñar simplemente al cinema como medio de propaganda política. Todavía. A pesar de Lenin. [...]

La subvaloración del cinema a que aludimos alcanza en España proporciones aterradoras. [...]

Los diarios que suelen leer los obreros españoles – anotemos aquí el hecho, sin calificarlo o matizarlo – no se ocupan del cinema o lo conciben indignamente.[...] CNT no recordamos haya publicado otra cosa sobre cinema que una diatriba contra *La línea general*⁵⁴; prefieren sin duda Mr. Zukor a Eisenstein. Y *Mundo Obrero*, único diario que podía y debía preocuparse de estas cuestiones, se ha limitado a elogiar alguna vez, apresuradamente, tal cual película soviética⁵⁵. Desdeñando la labor imprescindible e interesante de denunciar a las masas la propaganda conformista, religiosa, imperialista, que todos los días se grita desde las pantallas.

[...] Consecuencias de la subestimación en España de la necesidad de una política cinematográfica : de momento sólo actúa consecuentemente la burguesía reaccionaria⁵⁶.

Aux yeux de Blanca, comme de nombre de rédacteurs de *Nuestro Cinema*, il faut donc reprendre le cinéma en main et lui donner toute sa dimension révolutionnaire, d'autant que les régimes fascistes, eux, ont parfaitement compris les potentialités de propagande du cinéma et s'en servent contre le prolétariat. M. F. Alvar, dans un article consacré à la situation du cinéma en Allemagne, au printemps 1933, signale que le jeune gouvernement nazi a déjà appliqué les leçons de la Révolution Soviétique (dont il a aussi emprunté le vocabulaire) :

Según palabras de Goebbels, « el cine, a causa de sus efectos en las masas es el más importante medio de propaganda al servicio de la nación. Por medio de él será revelado al pueblo el verdadero espíritu de la revolución. Hasta ahora bajo el absurdo pretexto de la libertad del arte se ha envenenado al pueblo moral y políticamente »⁵⁷.

⁵² Antonio CABELLO, « Respuesta a la primera encuesta de *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 97.

⁵³ Luis GÓMEZ MESA, « Del público y su desorientación », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 109.

⁵⁴ (1929) de S. M. Eisenstein.

⁵⁵ *Mundo Obrero* inaugurer une chronique cinématographique mensuelle – dont Juan Piqueras aura la charge – à la fin de l'année 1933.

⁵⁶ Antonio BLANCA, « Problemas actuales : Subvaloración del cinema », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 150-151.

⁵⁷ M. F. ALVAR, « En pleno nacionalismo cinematográfico », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 163.

À son tour, le prolétariat international doit imiter ses frères et modèles soviétiques dans le domaine du cinéma. José Castellón Díaz, dans le n°6 de *Nuestro Cinema*, l'affirme : « Como hemos dicho otras veces, queremos que el cine sea más bien un instrumento de cultura y educación que un cloroformo de conciencias »⁵⁸. Et c'est ainsi que l'Union Soviétique considère le film, comme le rappelle Somerset Logan : « En la Unión Soviética, los films no son utilizados para “cegar” las inteligencias de los trabajadores, sino para estimularlos, para perfeccionarlos, para elevar su propio nivel de vida »⁵⁹. C'est aussi ce que, en France, préconise André Braun-Larrieu, dans son ouvrage sur le rôle social du cinéma : celui-ci doit avoir « une mission vraiment éducative, faire de toutes les salles du globe, une école attrayante et toujours utiles, même en ses divertissements, une école d'esprit, de bonne humeur et de régénération »⁶⁰.

L'idée de développer un cinéma véritablement éducatif (ce que tous les interlocuteurs de *Nuestro Cinema* avaient appelé de leurs vœux dans leurs réponses à la première enquête de la revue) a eu une application très concrète dans l'Espagne de la Seconde République : les célèbres Missions Pédagogiques, créées en mai 1931, soit à peine un mois après la proclamation de la République. Placées sous la tutelle du Ministère de l'Instruction Publique, elles étaient une espèce d'école ambulante qui apportait aux régions les plus reculées de l'Espagne le savoir et la culture. Leur équipement comprenait, outre des livres et des gramophones, du matériel cinématographique pour projeter des films de tous types, principalement des documentaires sur des sujets variés : la vie dans les villes, dans les usines, dans des pays lointains, mais aussi de véritables leçons, sur l'hygiène, par exemple. Les Missions Pédagogiques ont tourné des documentaires sur la vie dans les campagnes espagnoles⁶¹. Alors que cet organisme semble correspondre aux aspirations des collaborateurs de *Nuestro Cinema*, il est frappant de constater que jamais n'est mentionnée dans les pages de la revue cette démarche tout à fait novatrice du gouvernement républicain.

On peut trouver une explication à cette carence dans les définitions du cinéma éducatif que proposent les différents rédacteurs. Pour eux, le cinéma doit former le

⁵⁸ J. CASTELLÓN DÍAZ, « Dos argumentos », *Nuestro Cinema*, n°6 (novembre 1932), p.169.

⁵⁹ S. LOGAN, « El proletariado en el cinema : Los films de Hollywood y la clase obrera », *Nuestro Cinema*, n°11 (avril-mai 1933), p. 152.

⁶⁰ A. BRAUN-LARRIEU, *Le rôle social du cinéma...*, p. 167.

⁶¹ R. GUBERN, « El cine sonoro », in R. Gubern et alii, *Historia del cine...*, p. 161.

prolétariat des pays capitalistes à la révolution. « En este momento, en los países capitalistas, sólo cabe hacer arte revolucionario »⁶², écrit César M. Arconada, communiste convaincu. C'était ce qu'affirmait Alfredo Cabello, dès le quatrième numéro de *Nuestro Cinema* : le cinéma dans une société régie par la lutte des classes doit dénoncer et attaquer le capitalisme. Cette orientation doit aussi être en vigueur en Espagne : « Variaría, es claro, lo particular, lo típico nuestro : los temas. Los hay abundantes : el latifundio, la emigración, el cacique, lo sexual (la prostitución), educación, beatería-histerismo, etc., etc. »⁶³. À ce propos, Ramón J. Sender, répondant à la deuxième enquête de *Nuestro Cinema*, en août 1935, affirme que le cinéma espagnol doit s'inspirer du soviétique principalement d'un point de vue technique ; en effet, selon lui : « El contenido debe ir henchido de "localismo", de folklore español. Cuanto mayor sea la identificación del pensamiento revolucionario con los medios nacionales de expresión, de tipo naturalmente popular, mayor será el vigor plástico de ese pensamiento »⁶⁴.

Cette affirmation, peu conforme à l'internationalisme en usage à l'époque dans les milieux communistes, montre que si l'on prétend utiliser le cinéma à des fins révolutionnaires en Espagne, il ne suffira pas de calquer la stratégie cinématographique soviétique, car la situation espagnole réclame des adaptations. *Nuestro Cinema* propose donc que le cinéma soit utilisé à des fins de propagande, tant culturelle que politique, pour que soit enfin détruite la société capitaliste qui exploite les masses. Mais, pour transformer le cinéma, cette véritable arme de classe, il faut des moyens que les collaborateurs de la revue vont essayer de définir et de proposer au prolétariat espagnol.

Ciné-clubs et cinéma amateur : des outils pour transformer le cinéma en arme de classe

Si les critiques de *Nuestro Cinema* veulent convertir le cinéma en arme de classe en Espagne, ils sont cependant conscients de l'énorme handicap qu'il faudra d'abord

⁶² César MUÑOZ ARCONADA, « Hacia un cinema proletario », *Nuestro Cinema*, n°8/9 (janvier 1933), in C. y D. PÉREZ MERINERO, *Del cine como arma...*, p. 43.

⁶³ A. CABELLO, « Respuesta a la Primera Encuesta de *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 97.

⁶⁴ Ramón J. SENDER, « Respuesta a la Segunda Encuesta de *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, 2ème époque, n°4 (août 1935), in C. y D. PÉREZ MERINERO, *Del cine como arma...*, p. 217.

vaincre : l'inculture cinématographique du prolétariat espagnol. On a vu, plus haut, que la faute en incombait en partie à la presse ouvrière qui dédaigne ce nouvel outil de communication et de propagande et, ce, malgré les conseils de Lénine et de nombreux autres responsables bolcheviques. Cette ignorance délibérée du cinéma fait que personne ne s'est chargé de former le goût cinématographique du public populaire espagnol. C'est ce qu'explique Luis Gómez Mesa dans son article consacré à la désorientation du public espagnol :

Tal vez la desorientación del público proceda de esa ausencia de guías conscientes y prestigiosos, que suelen ser los buenos críticos.

En realidad, un crítico no es sino un espectador con preparación y conocimientos casi de profesional, cuyas opiniones y consejos valen más cuanto más se consolida su sitio imparcial y sereno⁶⁵.

Il est donc nécessaire d'amener les spectateurs prolétaires, non dans les salles de cinéma, mais devant les bons films, et de lui apprendre, d'une part, à apprécier ces films et, d'autre part, à voir qu'ils sont bien meilleurs que tous ceux que lui inflige la production capitaliste ou fasciste.

La solution est toute trouvée, s'exclame Juan A. Cabezas dans le numéro 12 de la revue : les ciné-clubs.

Los cineclubs tal como se están organizando actualmente en España, tienen una misión primordial : consiste en preparar un núcleo de espectadores inteligentes que puedan con el tiempo influir en el gusto y comprensión del arte del cinema. [...] Que sepa[n] distinguir entre un film y un churro de 2,500 metros⁶⁶.

Il faut noter que le rédacteur en chef de *Nuestro Cinema*, Juan Piqueras, était, avec Ernesto Giménez Caballero et Luis Buñuel, le fondateur du tout premier ciné-club espagnol, celui de la *Gaceta Literaria*, en 1929. Il en avait d'ailleurs tenu le bulletin entre 1930 et 1931, dans cette même revue. Grâce au *Cineclub Español*, des films d'avant-garde, comme ceux de Murnau, L'Herbier ou Flaherty, furent projetés en Espagne. Mais c'est surtout à travers lui, et ses épigones (ciné-club de la revue *Mirador*, à Barcelone, fondé en 1930, et Ciné-club valencien, dont Piqueras était un des animateurs), que les films soviétiques vont pouvoir entrer sur le territoire espagnol. Si la censure interdisait l'exploitation à grande échelle, les responsables de ciné-club qui

⁶⁵ L. GÓMEZ MESA, « Del público y su desorientación », *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 109.

⁶⁶ J. A. CABEZAS, « Problemas actuales : hacia un nuevo gusto del cinema », *Nuestro Cinema*, n°12 (juin-juillet 1933), p.196.

s'étaient procuré à l'étranger une copie de *Potemkine*, par exemple, pouvaient la projeter au cours d'une de leurs sessions.

Mais ce système des ciné-clubs présentait un défaut majeur, aux yeux des rédacteurs de *Nuestro Cinema* : il était très élitiste. À cela, plusieurs raisons : d'une part, il était peu courant d'associer avant-gardes et masses. Mais, surtout, la censure qui pesait sur les films soviétiques faisait que tout le coût de l'importation de copies reposait sur les associations responsables de ciné-club. Celles-ci ne recevant d'autre financement que les cotisations de leurs adhérents, l'effort consenti pour obtenir la bobine était répercuté sur le prix des entrées. Par conséquent, on en arrivait au paradoxe que seuls les représentants des classes aisées pouvaient assister à la projection d'un film « prolétaire », à la grande indignation des collaborateurs de *Nuestro Cinema* :

Un Cineclub pequeño-burgués, que nutre sus sesiones con la asistencia de *snobs* y de intelectuales reaccionarios a quienes cobra 3,4 y 5 pesetas por programa, puede soportar los gastos que le ocasiona el alquiler de los films en el extranjero, su transporte y los derechos aduaneros. Un Cineclub proletario, que no debe ni puede cobrar sus cuotas más de una peseta o 1,50, no podrá, ni muchísimo menos, cubrir las cifras que necesitaría para importar sus programas⁶⁷.

Ce paradoxe, qui met les films destinés aux masses à la disposition exclusive de leurs ennemis de classe, a pourtant trouvé une solution dans d'autres démocraties. L'article précédemment cité prend l'exemple des syndicats ouvriers français qui ont constitué un fond commun de copies de films soviétiques, qu'ils louent à un tarif préférentiel :

En París por ejemplo, las organizaciones sindicales, las de avanzada revolucionaria, encuentran ciertas facilidades en su desenvolvimiento cinematográfico. Además de que la existencia de films soviéticos y sociales en las casas comerciales es mucho más numerosa que en España, hay entidades de tipo proletario que poseen un stok [*sic*] de películas de carácter social, que ofrecen a los sindicatos y a las organizaciones obreras a precios asequibles. En España, en cambio, no contamos con estas posibilidades⁶⁸.

Inspiré par la stratégie observée en France et puisque, selon l'adage, « l'union fait la force », *Nuestro Cinema* prend l'initiative de réunir à Madrid, en juillet 1933, les responsables des différents ciné-clubs prolétaires existant (l'éditorial affirme que des séances de ce type ont déjà eu lieu à Madrid, Barcelone, Séville, Santander, Tolède et

⁶⁷ « Hacia una “Federación Española de Cineclubs Proletarios” », *Nuestro Cinema*, n°13 (octobre 1933), p. 215. En 1935, les salaires horaires des ouvriers, tout secteur confondu, variaient de 0,70 (industrie textile) à 1,95 pesetas (typographes).

⁶⁸ *Ibid.*

Valence, par exemple), pour leur proposer de s'unir dans une « Fédération Espagnole des Ciné-clubs Proletariens » :

Una federación, no solamente capaz de establecer un repertorio cinematográfico con características, precios y composición de cada programa, sino de agrupar al mismo tiempo los Cineclubs existentes y de crear otros nuevos. No se trata de una institución que monopolice los films políticamente, ni de una empresa particular o personalista. Se trata de cohesionar y dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigna de un frente único ante la pantalla, y en la que cupiese toda nuestra base obrera y campesina, unida, naturalmente, a esa otra base intelectual y revolucionaria, que ha hecho de sus organizaciones algo decisivo y vital en el nuevo movimiento político y cultural de España⁶⁹.

Cette question des relations entre intellectuels, tout révolutionnaires qu'ils soient, et les masses face au cinéma prolétaire est un objet de réflexion dans plusieurs articles de la revue⁷⁰. Dans le numéro d'octobre 1933, qui consacre un certain nombre de pages à la question des ciné-clubs, Antonio del Amo Algara ne nie pas leur qualité de prolétaires aux intellectuels révolutionnaires, mais il précise que ce n'est pas sur eux, mais sur les masses « véritables » que doit s'appuyer la création d'un ciné-club prolétaire. Le principal défaut des ciné-clubs qui revendiquent cette appartenance, c'est que, bien souvent, le public qui assiste à leurs séances n'appartient pas à cette classe.

Todos sus esfuerzos han ido siempre encaminados a proyectar una película, todo lo revolucionaria y todo lo proletaria que se quiera, ante doscientas personas, no vamos a decir cineastas, pero sí más enteradas del cinema, por lo menos para no apreciarlo en su sentido social, que los obreros que tienen todo el día manchadas las manos de yeso o de grasa y no les queda el tiempo suficiente para hojear un libro o una revista de cine, ni tienen dinero para ir un sábado al estreno de un "Palacio de la Música", ni de un "Callao"⁷¹.

C'est pourquoi il salue l'initiative du Ciné-Club Proletaire de Chamartín de la Rosa, qui a organisé ce que Del Amo qualifie de première véritable séance madrilène de cinéma prolétaire, en allant projeter des films soviétiques dans une salle située dans un quartier populaire :

El Cine de Tetuán, situado en una barriada de Cuatro Caminos, eminentemente obrera, estaba aborrotado de público. Habló Rocés sobre la cultura proletaria, recitó poesías revolucionarias Alberti y se proyectaron unas películas científicas : *T.S.H.*, de Ruttman⁷², y *Turksib*⁷³, de V. Turín⁷⁴.

⁶⁹ *Id.*, p. 216.

⁷⁰ Citons, par exemple, dans le n°8/9 (janvier 1933), César M. ARCONADA, « Hacia un cinema proletario », et Juan M. PLAZA, « Posibilidades sociales del cinema », in C y D. PÉREZ MERINERO, *Del cine como arma...*, respectivement p. 41-43 et 53-56

⁷¹ Antonio DEL AMO, « Ejemplo de cineclub proletario », *Nuestro Cinema*, n°13 (octobre 1933), p. 224.

⁷² Walter Ruttmann (1887-1941), auteur du célèbre documentaire *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (1927).

⁷³ 1929, sur la construction de la première voie ferrée trans-asiatique, du Turkestan à la Sibérie.

Et il conclut que cet exemple donné par la Bibliothèque Culturelle Ambulante de Chamartín de la Rosa devrait être suivi par tous, car c'est seulement ainsi que le prolétariat espagnol peut prendre connaissance, concrètement, des efforts consentis par ses frères soviétiques pour l'édification du plan socialiste, et d'une nouvelle civilisation.

Malgré les efforts de *Nuestro Cinema* et de ses collaborateurs, qui créent, en 1935, le *Studio Nuestro Cinema*, ciné-club dont la programmation dépend directement de la rédaction de la revue⁷⁵, la Fédération Espagnole des Ciné-clubs Prolétariens restera à l'état de projet. Cependant, les différentes sessions organisées à travers le pays remportent un certain succès, puisqu'elles inspirent la création d'autres ciné-clubs destinés aux prolétaires, comme celui du Secours Rouge, de la Jeunesse Rouge, ou le *Cine-Teatro-Club*, fondé par *Mundo Obrero*, mais aussi au sein de formations de coloration politique assez différente : dès 1935, sous l'impulsion de Carlos Juan Ruiz de la Fuente, la Phalange crée le Ciné-club du Syndicat Espagnol Universitaire, qui projeta au cours de sa première séance le film fasciste italien *Camicia Nera* ; les séances suivantes proposeront des films nazis, comme *Morgenrot* (1933), de Gustav Ucicky, mais aussi des films « sociaux », dont le film soviétique *Le Déserteur* (1933), de Poudovkine ! Mais, comme le fait remarquer Román Gubern, les séances phalangistes n'apparaissent, dans l'histoire du mouvement des ciné-clubs espagnols, que comme de véritables caricatures des Ciné-clubs Prolétaires promus par *Nuestro Cinema*⁷⁶.

Un autre outil de l'appropriation du cinéma par les masses, et donc de sa transformation en arme de classe, attire l'attention des collaborateurs de la revue : le cinéma amateur. Ce mouvement apparaît en Catalogne, dans le cadre du *Centro Excursionista de Cataluña / Club Alpi Catalá*, au début des années 1920, c'est-à-dire au moment où sont lancées sur le marché les premières caméras « légères », de type Pathé 9,5mm ou Kodak 8mm⁷⁷. Ces films se caractérisent par leur production et leur exploitation en dehors des circuits commerciaux ; les genres développés par ce cinéma marginal sont les mêmes que ceux du cinéma professionnel, c'est-à-dire, principalement, le documentaire, catégorie la plus facile d'accès, mais aussi la fiction et

⁷⁴ A. DEL AMO, *Id*, p. 225.

⁷⁵ Étonnamment, le premier film projeté dans ce cadre fut *La Lumière bleue*, de Leni Riefenstahl...

⁷⁶ Cf. R. GUBERN, *El cine sonoro...*, p. 214-215.

⁷⁷ Cf. Joaquín ROMAGUERA, « Esbozo de una historia del cine amateur español », in Pedro MEDINA, Luis Mariano GONZÁLEZ y José Martín VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996, p. 340.

le cinéma expérimental et d'avant-garde qui, au début des années 1930, se charge fortement de symbolisme et de psychologisme⁷⁸. Toutefois, du fait de leur manque de moyens, ces deux dernières catégories restent des sous-genres du cinéma professionnel. *Nuestro Cinema* y a toujours prêté attention, comme le prouvent les entrefilets qui lui sont consacrés dans plusieurs numéros de la revue : « Concurso de la “Associació de cinema amateur” en Barcelona » (« Noticias y comentarios en montaje », *Nuestro Cinema*, n°4, septembre 1932, p. 124), « Segundo concurso catalán de cinema amateur » (« Noticias y comentarios en el montaje », *Nuestro Cinema*, n°5, octobre 1932, p. 156), « Primer concurso nacional de cinema amateur » (« Noticias y comentarios en el montaje », *Nuestro Cinema*, 2^{ème} époque, n°1, janvier 1935, p. 3).

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette forme de cinéma est loin d'être populaire. Dans un article qu'il lui consacre, dans le tout dernier numéro de la revue⁷⁹, Juan Piqueras souligne qu'actuellement, et tout particulièrement en Espagne, en raison de la situation économique, le cinéma amateur est réservé aux élites fortunées, ce qui explique que ce soit en Catalogne, région la plus avancée en matière économique, qu'il est le plus développé. Piqueras en déduit que pour cette haute bourgeoisie, le cinéma amateur n'est rien de plus qu'un divertissement. En revanche, si le prolétariat y avait accès, il pourrait se révéler fort utile.

Aisladamente, un proletario no puede adquirir los aparatos de producción y de proyección necesarios a toda actividad cinematográfica. Pero como el cine amateur es para el proletariado un instrumento necesario a su cultura y a su lucha permanente, el proletariado que une sus fuerzas y sus economías para editar un periódico, publicar un libro o crear una biblioteca común, debe unirlos una vez más y adquirir los materiales necesarios a una acción cinematográfica de amateur directa y decisiva⁸⁰.

Ce que propose Piqueras, c'est donc que, de consommateurs passifs de cinéma, les prolétaires deviennent producteurs de leurs propres films. Bref, que se crée un cinéma fait par les masses, pour les masses. Le cinéma amateur est idéal en cela que ses appareils sont facilement manipulables, et qu'une fois acquis le matériel de production et de projection, la pellicule vierge et son développement sont d'un prix très accessible. Dans le but de promouvoir cette nouvelle arme cinématographique au sein du milieu ouvrier, Juan Piqueras annonce la création, dans la revue, d'une section mensuelle

⁷⁸ Cf. R. GUBERN, *El cine sonoro...*, p. 216-218.

⁷⁹ J. PIQUERAS, « Nuestro cinema amateur en *Nuestro Cinema* », *Nuestro Cinema*, 2^{ème} époque, n°4 (août 1935), in R. GUBERN, *El cine sonoro...*, p. 219.

⁸⁰ *Ibid.*

consacrée à ce type de production cinématographique. Malheureusement, comme nous l'avons dit, ce quatrième numéro de la deuxième époque de *Nuestro Cinema* est aussi le dernier, si bien que cette initiative ne passera pas le cap de l'annonce.

Cependant ce projet connaîtra une éclosion très rapide un an plus tard, quand la Guerre Civile éclatera. En effet, dès les premières semaines des combats, des délégués des différents syndicats et partis politiques de la coalition républicaine s'emparent de caméras légères pour aller filmer les combats sur les champs de bataille, mais aussi pour réaliser des fictions propagandistes qui partageront l'affiche avec des films nationaux hérités de l'avant-guerre, quelques films étrangers en faveur de la République et, surtout, les productions les plus représentatives de la cinématographie soviétique, dont le célèbre *Tchapaïeff* (1934), de Sergueï et Georgi Vassiliev. On notera que, parmi les réalisateurs de ces films « amateurs » de la Guerre Civile, se trouvent nombre d'anciens collaborateurs de *Nuestro Cinema* : Antonio del Amo, Rafael Gil, Fernando G. Mantilla, Juan Manuel Plaza, entre autres⁸¹. Le conflit de 1936-1939 a ainsi confirmé l'intuition qu'avait eue Juan Piqueras⁸² dès le début de la décennie, car c'est alors que, réellement, le cinéma s'est transformé en une arme de classe.

Les articles publiés par *Nuestro Cinema* durant sa courte histoire sont assez révélateurs de l'attitude des communistes occidentaux face au cinéma bourgeois, et de la manière dont ils essayaient d'appliquer dans leurs pays respectifs les consignes édictées en URSS par la Conférence du Parti sur la Cinématographie et ses principaux dirigeants, comme Anatoli Lounatcharski, Maxime Gorki, Andreï Jdanov et György Lukacs, c'est-à-dire le réalisme socialiste. C'est pourquoi, face au cinéma de divertissement que propose l'industrie cinématographique occidentale qui, pour eux, est synonyme de décervelage du public populaire, les collaborateurs de la revue défendent un cinéma qui soit le reflet exact des réalités que vit le prolétariat. Conscients de l'influence intellectuelle du Septième Art, ils défendent un cinéma social, destiné aux masses laborieuses — comme le cinéma soviétique —, qui serait un moyen d'amener à la culture, mais aussi à la révolution, une frange de la population qui n'a pas accès à

⁸¹ Cf. Ramón SALA NOGUER, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1995, p. 115-140.

⁸² Juan Piqueras n'a pas pu voir la concrétisation de ses thèses, puisqu'il a été tué dans les premiers jours de la Guerre Civile, à Venta de Baños (Palencia), à l'âge de 32 ans.

l'écrit. La censure capitaliste rendant difficile la projection des œuvres russes, la création de ciné-clubs prolétaires s'offre comme solution pour la réappropriation du cinéma par le peuple, le second outil de sa transformation en arme de classe étant le cinéma dit « amateur », au matériel plus facile d'utilisation.

Toutefois, la lecture de *Nuestro Cinema* laisse assez perplexe. Il est assez difficile de déterminer à quel public il s'adresse, car si ses rédacteurs se prétendent issus du prolétariat, et critiquent parfois les intellectuels, leurs positions quant à l'occupation des loisirs ouvriers ne sont pas très éloignées de celles exprimées par des intellectuels plus réactionnaires : tous veulent contrôler ce qui arrive aux yeux des spectateurs, mais pas pour les mêmes raisons. Par ailleurs, il existe un décalage assez grand entre le cinéma que *Nuestro Cinema* revendique au nom du prolétariat, et celui qui est plébiscité par le peuple espagnol. Dans son article consacré au ciné-club de Chamartín de la Rosa, Antonio del Amo affirme :

El obrero trabaja... Cuando le queda un rato libre, lee a Lenin, lee a Molotov... ; se interesa por las luchas sociales y políticas en la Prensa revolucionaria, y por las sindicales en la Prensa sindical. Al rudo trabajador no le interesa el cinema más que un camino : ve en él operetas, comedias frívolas..., cuya realidad se da de patadas con los callos de sus manos⁸³.

Or, on l'a dit, les années de la Seconde République constituent un âge d'or du cinéma espagnol qui, de 6 films en 1931, arrivera à en produire 28 dans les six premiers mois de l'année 1936⁸⁴. Si l'on étudie la répartition par genre de ces films, on constate que ce sont les comédies qui occupent le devant de la scène durant toute la période, et que l'espagnolade, tant décriée par Juan Piqueras et les siens, constitue une part toujours plus importante au sein de la cinématographie nationale (jamais moins de 25% de la production annuelle)⁸⁵. Par conséquent, il semble qu'en dépit de ses déclarations d'intention, *Nuestro Cinema* n'a jamais été qu'une revue destinée aux élites de gauche. Malgré tout, elle a aussi été la première revue totalement indépendante, comme elle l'affirmait dans une publicité parue dans son n°4 :

La crítica que hace Nuestro Cinema es la más independiente de España. Mucho antes de que las casas productoras inunden la prensa española de noticias y comentarios, Nuestro Cinema ofrece un análisis de los films que más interés – negativo o afirmativo – presentan.

⁸³ Antonio DEL AMO, « Ejemplo de cineclub proletario », *Nuestro Cinema*, n°13 (octobre 1933), p. 225.

⁸⁴ Cf. R. GUBERN, *El cine sonoro...*, p. 71.

⁸⁵ *Id.*, p.97.

[...] Nuestro Cinema no es una revista redactada por los gabinetes de publicidad de los productores. Piensa por sí misma y actúa con absoluta independencia⁸⁶.

C'est pour cela, mais aussi parce qu'elle a été la première à proposer en Espagne une véritable réflexion sur le cinéma, que *Nuestro Cinema* est restée comme un modèle auquel se référeront certaines revues cinématographiques postérieures, comme *Nuevo Cinema*, durant la guerre, et *Nuestro Cine*, dans les années d'après-guerre, et dont les titres sont d'évidents hommages à la revue fondée par Juan Piqueras⁸⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- AGEL, Henri, *Esthétique du cinématographe*, Paris, PUF, collection « Que Sais-Je ? », 1957.
- AMENGUAL, Barthélémy, « El cine soviético (1930-1945) », in MONTERDE, José Enrique, y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Historia general del cine – vol.7 : Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1997. p. 231-268.
- ARISTARCO, Guido, *Marx, le cinéma et la critique de film*, préface de György Lukacs, Traduit de l'italien par Barthélémy Amengual, Paris, Lettres Modernes–Minard, Collection Etudes Cinématographiques, 1972 [1965].
- BRAUN-LARRIEU, André, *Le rôle social du cinéma*, Préface de Louis Lumière, Paris, Editions du Cinéopse, Collection de Ciné France, 1938.
- CORBIN, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.
- GUBERN, Román, *El cine sonoro en la IIª República 1929-1936*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977.
- « El cine sonoro (1930-1939) », in GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, colección Signo e imagen, 1997.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, « La preocupación por la moralidad cinematográfica : el caso “Filmor” (1935-1936) », in *El paso del mudo al sonoro en el cine español, Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 215-226.
- L'HERBIER, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions Corrêa, Collection « Les grandes professions françaises », 1946.
- LLOPIS, Juan Manuel, *Juan Piqueras, el “Delluc” español*, selección de textos : Jorge García, Valencia, Ediciones Filmoteca, colección Textos, 1988, 2 tomos.
- « Los amigos de Juan Piqueras », *Oleana, Cuadernos de Cultura Comarcal*, n°1, Requena, Centro de Estudios Requenses, 1985.
- LÓPEZ TORRES, José Carlos, *Cine español y europeo en las páginas de ‘Nuestro Cinema’*, 2001, (page consultée le 10-XII-2003), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/cinema.html>
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, « El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro », in *El paso del mudo al sonoro...*, p. 109-127.
- Libertad de expresión cinematográfica durante la Segunda República Española*, Madrid, Fragua, 2000.
- MINGUET, Joan M., « La “consciencia” del sonoro en España (tres reflejos sobre el asunto) », in *El paso del mudo al sonoro...*, p.61-70.
- MONTERDE, José Enrique, « El cine entre el totalitarismo y la democracia », in MONTERDE, José Enrique, y TORREIRO, Casimiro, *op.cit.*, p. 11-38.
- NEPOTI, Roberto, « El documental internacional », in MONTERDE, José Enrique, y TORREIRO, Casimiro, *op.cit.*, p. 287-318.
- El paso del mudo al sonoro en el cine español, Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 215-226

⁸⁶ *Nuestro Cinema*, n°4 (septembre 1932), p. 95.

⁸⁷ J. M. LLOPIS, *Juan Piqueras...*, T.1, p. 99.

- PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Del cinema como arma de clase (Antología de "Nuestro Cinema", 1932-1935)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.
- ROMAGUERA, Joaquín, « Esbozo de una historia del cine amateur español », in MEDINA, Pedro, GONZÁLEZ, Luis Mariano y VELÁZQUEZ, José Martín (coord.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, colección Cine-Reseña, 1993.
- SCHMULEVITCH, Eric, *Réalisme socialiste et cinéma, le cinéma stalinien (1928-1941)*, Paris, L'Harmattan, collection Champs Visuels, 1996.
- Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930) – Le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, collection Champs Visuels, 1997.
- WITTE, Karsten, « El cine del Tercer Reich », in MONTERDE, José Enrique, y TORREIRO, Casimiro, *op.cit.*, p. 193-230.