

***Les Aventures de Gil Blas de Santillane / Una aventura de Gil Blas* (René Jolivet, 1956): La historia banal de una coproducción en color**

*Caroline Fournier**
CINÉMATHEQUE SUISSE

Resumen:

En los años cincuenta, la dictadura franquista en España decide, por motivos económicos, abrirse a cooperaciones internacionales. Esta apertura se traduce en una nueva legislación acerca de las coproducciones cinematográficas, que permite en primer lugar al cine popular desarrollar colaboraciones. Sin embargo, como lo demuestra el caso de *Una aventura de Gil Blas* de René Jolivet, estos proyectos comunes dan lugar de manera sistemática a un fenómeno de dobles versiones, menos visible y menos estudiado que el de las versiones múltiples creadas por censura ulterior del Estado español en películas vistas como subversivas.

Palabras clave:

Cine, coproducción, autocensura, franquismo, multiversión, técnicas cinematográficas.

***Les Aventures de Gil Blas de Santillane / Una aventura de Gil Blas* (René Jolivet, 1956): The banal story of a co-production in colour**

Abstract:

In the 1950s, when the Franco dictatorship in Spain decided to open up its economy to international cooperative agreements, new laws were passed concerning co-productions in cinema, which encouraged cooperations particularly in popular cinema. As in the case of «*Una aventura de Gil Blas*» by René Jolivet, these common projects systematically gave rise to double versions, a phenomenon which, in comparison with multiple versions caused years later by government censorship of so-called subversive films, is less acknowledged and studied.

Key words:

Cinema, co-production, self-censorship, francoism, multiversion, cinematographic techniques.

Coproduction entre la France (Vascos Films) et l'Espagne (Producciones Benito Perojo), *Les Aventures de Gil Blas de Santillane* de René Jolivet sort d'abord à Paris, en mars 1956, puis en septembre à Barcelone, comme *Una aventura de Gil Blas*.

Le film s'inscrit dans le contexte des premières coproductions officielles entre l'Espagne et la France, réglementées par l'accord du 31 mars 1955, qui corrige celui du 11 mars 1953. Cet accord fait partie d'un ensemble de mesures d'ouverture qui interviennent dans le régime franquiste afin de chercher des solutions économiques à l'impasse engendrée par la stricte fermeture des frontières

qui caractérise les débuts de la dictature. Symboliquement, la coproduction permet aussi d'afficher l'inflexion du pays vers le libéralisme: le régime apparaît comme plus démocratique, davantage perméable aux idées des pays voisins, capable de travailler sur des fondements communs. Selon le producteur Antonio Cuevas:

«Alors que l'Espagne accueille dans ses salles des films de provenances diverses, elle souhaite – dans un souci de réciprocité – que son message cinématographique dépasse les frontières. C'est pourquoi elle met un point d'honneur à créer des liens amicaux, artistiques et techniques, avec les pays qui présentent une affinité spirituelle avec elle». ¹

A partir de la moitié des années cinquante, les coproductions deviennent une modalité courante de collaboration entre l'Espagne et les pays voisins, tout particulièrement l'Italie, la France et l'Allemagne.

Or, la coproduction se révèle aussi le premier facteur de la systématisation des versions multiples dans le cinéma espagnol sous le franquisme après la censure officielle qui en constitue une cause bien connue, plus visible et plus immédiate à comprendre. Devant les nouvelles possibilités économiques offertes, tout un système de contournement des interdits se met en place, afin que les films puissent être diffusés dans les deux principaux pays auxquels ils sont destinés sous des formes adaptées aux différentes conditions de distribution. La majorité des œuvres réalisées dans ce cadre appartiennent au cinéma de genre, populaire. Les films à chansons, folkloriques, les fresques historiques, les films d'aventure, le plus souvent en couleur, constituent une grande partie de ce corpus au début de la seconde moitié des années cinquante. Peu touchés par la censure du fait de l'absence de propos subversifs qui les caractérisent, ces films ont fait l'objet d'une moindre attention de la part de la recherche scientifique et la divergence de leurs versions est souvent passée inaperçue.

Le film de René Jolivet ne fait pas exception à la systématique des variantes. Il en constitue un exemple représentatif, et ses deux versions², qui peuvent ne pas être remarquées au premier abord, sont en réalité si différentes qu'elles transforment totalement la tonalité et la signification de l'œuvre. En effet, du fait de petites modifications, de la différence entre les bandes sonores, les deux montages orientent les versions vers deux genres distincts : *Les Aventures de Gil Blas de Santillane* est un film picaresque, dans l'esprit du roman de Lesage, tandis que *Una aventura de Gil Blas*, dépourvu d'humour, s'apparente beaucoup plus au film de cape et d'épée. Ce glissement de genre, qui vaut à la version espagnole des critiques négatives à cause de sa platitude, est l'exemple même des stratégies adoptées par les pays partenaires lors des coproductions engageant une dictature comme l'Espagne. Il s'agit avant tout d'obtenir des subventions, même si cela doit donner lieu à une variante moins soignée, voire difficile à comprendre lorsque tous les traits caractéristiques et intéressants du projet de départ doivent être effacés pour entrer dans les normes d'une politique cinématographique dominée par une volonté d'atténuation de tout ce qui pourrait, de près ou de loin, passer pour subversif.

1. LE SYSTEME DE COPRODUCTION ET L'ELABORATION DE VERSIONS EN PARALLELE

La radicale différence entre les deux versions, dont l'une s'appuie sur la tradition littéraire picaresque tandis que l'autre convertit l'histoire en une suite parfois assez insipide d'actions et de retournements, ne surprend pas dans le contexte de production. Quoique les accords de coproduction soient subordonnés théoriquement au respect d'une trame narrative unique sans modifications fondamentales, les règles énoncées laissent la place à l'élaboration de variantes qui finissent par détourner le sens initial.

«4° Les versions françaises et espagnoles du film devront être rigoureusement identiques, tant en ce qui concerne l'image que le contenu des dialogues. De cette façon, il n'existera qu'une unique version de l'intrigue qui sera projetée dans tous les pays (...) On pourra accepter des variations légères et superficielles dans la forme et les dialogues afin d'ajuster les versions françaises et espagnoles du film aux exigences, au tempérament et aux coutumes des spectateurs de chacun des pays coproducteurs.»³

Le caractère satirique lié au picaresque se trouve à l'opposé des valeurs ultraconservatrices du franquisme, où l'humour doit se limiter à des situations sans équivoque. Or, la possibilité de construire des versions totalement distinctes existe implicitement dans les accords de coproductions signés entre la France et l'Espagne. En effet, deux négatifs originaux sont élaborés en parallèle et montés dans leurs pays respectifs. L'article 4 de l'accord qui unit la France et l'Espagne précise que «tout film réalisé en coproduction doit comprendre deux négatifs ou un négatif et un contretype. Chaque coproducteur est propriétaire d'un négatif ou d'un contretype. Dans le cas où il existerait un seul négatif, chaque coproducteur y a libre accès.»⁴

Le fait d'exiger deux négatifs originaux implique le tournage des mêmes plans deux fois, soit avec deux caméras, soit par des prises successives. Parmi les rushes, un choix est opéré afin d'élaborer en parallèle deux éléments semblables et pourtant totalement différents. Or, une telle pratique, connue et habituelle à l'époque du muet, surprend dans un contexte où le processus habituel est l'obtention de plusieurs internégatifs desquels sont tirées les copies pour l'exploitation commerciale. Dans les années cinquante, le tirage de contretypes semble déjà très bien maîtrisé et permet de ne pas détériorer l'élément original.

² THOMAS, F., «Les mille visages des versions concurrentes», les guillemets sont à l'envers dans RIAMBAU, E., (dir.) *Multiversions*, Barcelone, 2013, p. 98. Sa définition (l'auteur m'a communiqué son texte original français) me paraît la plus judicieuse: «J'appellerai «version» tout état du film assemblé en vue d'une divulgation au public. Les versions peuvent se succéder dans le temps ou différer selon les pays, les lieux de projection ou les moyens de diffusion.»

³ Lettres de Manuel Torres López au directeur général du CNC, Jacques Flaud, 10 juin 1955, et à Benito Perojo, énonçant les conditions de l'approbation officielle de la coproduction de *Gil Blas*. Celle-ci n'est autorisée que le 8 septembre 1955, après de nombreuses discussions et l'expression des doutes des autorités sur le respect des exigences. Dans Archivo General de la Administración, Inventario del Ministerio de Información y Turismo. Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Expedientes de censura previa de guiones cinematográficos, (03)121.003.

⁴ Texte figurant dans l'accord du 31 mars 1955 entre la France et l'Espagne, signé à Madrid par le président de la délégation espagnole, Faustino Armijo, et le président de la délégation française, Jean Chalopin. Dans CUEVAS, A., *Acuerdos de coproducción...*, p. 21.

Or, il semble que des exigences techniques nouvelles liées à la couleur ou au format de projection peuvent également être à l'origine de la nécessité de tourner plusieurs négatifs. En France, par exemple, pour les films populaires, le scope est devenu la norme, et la plupart des cinémas sont équipés pour ce type de projection, alors qu'en Espagne, il reste un format marginal, que toutes les salles ne peuvent projeter. Dans les coproductions, il devient courant de tourner un négatif scope pour la France (2,35) et un négatif en format panoramique standard (1,66) pour l'Espagne : la production s'adapte ici aux conditions de diffusion particulières aux pays entre lesquels un accord est signé.

Quant aux problèmes techniques liés à la couleur, les critiques se plaignent toujours de la perte de netteté au moment du tirage des internégatifs et des copies couleur. Pour pallier ces difficultés et assurer une distribution plus large à ces films, certaines œuvres sont donc tournées avec deux types de pellicules, avec deux caméras différentes. Ceci permet à la fois de résoudre un problème technique et de prendre le contrôle du meilleur matériau possible à qualité égale dans les deux pays.

La réalisation de deux négatifs permet également d'effectuer en amont des adaptations selon le public auquel l'œuvre est destinée. Dans les textes de l'accord, il est donc implicitement admis que chaque film réalisé dans le cadre des coproductions a d'emblée plusieurs versions, du moins sur un plan technique, si tous les plans sont des prises de vues doubles. En réalité, cela signifie quasi systématiquement des changements de montage, puisque celui-ci se fait en général dans les deux pays à partir du scénario détaillé.

A Paris, le 18 avril 1955, le texte des conditions de coproduction entre Vascos Films et Producciones Benito Perojo reprend les termes des accords qui viennent à peine de faire l'objet d'une réédition :

«Article IV : finalisation du film :

Le montage principal du film sera réalisé en France.

Le montage de la version espagnole pourra être effectué en Espagne à partir du dernier tour de manivelle.

Le doublage espagnol se fera en Espagne et le

doublage français en France.

Les négatifs originaux de chaque version, espagnole et française, seront montés dans leurs pays respectifs et déposés dans les laboratoires espagnols et français.»

Même si certains plans se ressemblent, il n'en reste pas moins que les fragments utilisés sont toujours différents et que figurent au générique deux monteurs distincts dans *Les Aventures de Gil Blas de Santillane* et *Una aventura de Gil Blas*.

Dans le générique espagnol, le monteur est Antonio Ramírez et l'assistante monteuse Teresa Bort, tandis que ce sont André et Renée Gaudier qui apparaissent dans le générique français. Contrairement à certaines pratiques qui consistent à mettre en valeur les techniciens nationaux dans chaque pays, il s'agit ici de données réelles, qu'il est facile de vérifier en constatant que les montages sont tout à fait différents, même s'ils suivent plus ou moins une trame commune. Il semble aussi que les divergences dans le cours de la narration soient dues à l'intervention de José María Arozamena, cité comme co-scénariste dans la version espagnole seulement. En effet, il est certainement responsable des adaptations et du doublage qui ont permis de modifier la tonalité du film et d'en faire une œuvre acceptable pour la censure franquiste.

En outre, les laboratoires cités divergent : « Riera, de Madrid » dans le générique espagnol et « Eclair, Epinay-sur-Seine », dans le générique français. En effet, les plans du négatif de caméra destinés à chacun sont envoyés pendant le tournage et développés dans les deux laboratoires, d'où les différences d'étalement et de couleurs, dues à l'utilisation des bains propres à chacun d'entre eux et aux choix de leurs techniciens respectifs. Ce sont donc des prises de vue toujours différentes qui sont attribuées à l'un ou l'autre pays. Le plus souvent, il s'agit de prises successives, dont les variations sont imperceptibles, mais il arrive aussi qu'un plan plus large corresponde à une version, sans pour autant que cette variation soit significative.

A gauche, la version espagnole présente un cadrage plus serré, tourné à partir d'une place de caméra légèrement différente de celle de la prise correspondante de la version



Image 1 : Photogrammes reproduits à partir d'une copie conservée à la Filmoteca española et d'une copie conservée à la Cinémathèque française.



Image 2: Photogrammes reproduits à partir d'une copie conservée à la Filmoteca española et d'une copie conservée à la Cinémathèque française.

française, à droite. On peut aussi noter la présence d'un pain posé à côté du pichet devant le personnage de gauche dans la première image, alors qu'il ne figure pas sur la table dans l'autre. Il est donc évident qu'il y a eu plusieurs prises de vue successives, ce qui est le cas pour la totalité du film, sans que, dans l'ensemble, cela fasse l'objet d'un véritable choix réfléchi.

Pour la séquence ci-dessus, où Gil Blas vient en aide au conseiller du roi attaqué par des brigands, non seulement le cadre mais aussi l'étalonnage varie d'une version à l'autre. À gauche, la scène dans *Una aventura de Gil Blas* paraît de plein jour alors que la variante française, à droite, privilégie le clair-obscur. Ces deux interprétations sont dues à la liberté totale des techniciens de laboratoire des deux pays et plus probablement à un manque d'informations précises qui leur sont communiquées. Dans le contexte, la scène se passe le soir, heure où sortent les mercenaires. Dans les rues, pour renforcer l'impression de nuit américaine, des lampadaires sont allumés. C'est pourquoi l'étalonneur a choisi, dans *Les Aventures de Gil Blas de Santillane*, d'augmenter le contraste afin d'obscurcir les zones sombres de l'image, même si cela renforce la luminosité de la partie où tombent les derniers rayons du jour. Le carré de lumière au fond du premier plan, lorsque Gil Blas et le médecin (Antonio Riquelme) découvrent les

bandits, est très fortement illuminé. Mais cela crée une illusion de fin du jour et de mystère, puisque l'action se situe toujours dans la partie sombre. Au contraire, l'étalonneur d'*Una aventura de Gil Blas* a préféré rester neutre et conserver le plus de détails visibles dans les zones peu éclairées, au risque de donner une impression de plein jour, avec un étalonnage très peu contrasté. Cette petite incohérence narrative, créée par un défaut de contrôle, montre une maîtrise moins solide du scénario dans le laboratoire espagnol, pour une production majoritairement française.

Dans un autre passage, Gil Blas, déguisé en ermite et réduit à la mendicité après s'être laissé tromper, cherche à utiliser la ruse pour assouvir sa faim et se fait inviter à la table d'une troupe de comédiens qui regardent avec étonnement le moine dévorer leurs mets. Cette scène a bien été tournée deux fois pour les deux versions et il ne s'agit pas de deux prises successives identiques :

À gauche, dans la version espagnole, la femme à la mantille est de face, au fond, tandis que celle à la plume est au premier plan, de dos. La position des deux actrices est inversée dans la version française, à droite. Il s'agit de deux rôles secondaires très courts, mais ce changement reste significatif : la mantille est beaucoup moins visible dans la



Image 3: Photogrammes reproduits à partir d'une copie conservée à la Filmoteca española et d'une copie conservée à la Cinémathèque française.

version espagnole – elle est au premier plan dans la version française – ce qui permet de dissimuler le lieu de l'action, comme le demandent les censeurs.

Ainsi, ce sont bien les règles de la coproduction qui induisent ces interprétations et ces différences, laissant le champ libre à des changements de tonalité ou de signification.

2. UN FILM PICARESQUE OU UN FILM DE CAPE ET D'ÉPÉE ?

Dès le titre, il est facile de pressentir la divergence diégétique des deux versions : la variante française, par l'emploi de l'article défini pluriel, crée l'attente d'une œuvre autour de la construction d'un personnage au travers de ses aventures. La typographie du titre elle-même, dans le générique, met en valeur le nom de «Gil Blas de Santillane» en utilisant un corps plus grand. Au contraire, la version espagnole, en utilisant l'article indéfini singulier, réduit l'histoire à un récit d'action, à une anecdote. La police utilisée pour le nom propre, de taille sensiblement égale à celle du reste du titre, privilégie la référence à l'art de la signature et fait de Gil Blas (Georges Marchal) un héros qui pourrait évoquer les personnages célèbres des films de cape et d'épée.

Le titre français se veut donc plus proche de celui du roman de Lesage, dont le film est librement adapté, « inspiré » selon le générique, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, dernier roman picaresque français publié de 1715 à 1735, influencé par la tradition espagnole, notamment par *La Vida de Lazarillo de Tormes* ou par *El Buscón* de Quevedo mais aussi par le *Don Quichotte* de Cervantes dont il reprend la structure de roman gigogne. Le roman picaresque s'attache toujours à un personnage de basse condition qui, par les hasards des chemins et la ruse, voire la friponnerie, espère atteindre une meilleure position sociale. Cette vision s'appuie sur la conviction selon laquelle la vertu ne préside pas à l'accession à la richesse et aux honneurs.

Grâce au système de production séparée, les montages peuvent attribuer deux significations, voire deux genres aux opus montés. C'est plus ou moins la structure du roman de Lesage que reprend la version française du film de Jolivet : racontée à la première personne, l'œuvre de Lesage narre l'ascension de Gil Blas, un roturier qui gravit les échelons de la société par la fourberie et une grande faculté d'adaptation. Ses aventures montrent comment la ruse a remplacé l'héroïsme dans une société qui se moque des valeurs chevaleresques. Dans la version française du film, Gil Blas, qui vient de finir ses études en théologie, s'apprête à découvrir le monde puis à rentrer dans les ordres, quand il est capturé et détrossé par une bande de voleurs. L'utilisation de la voix *off* à la première personne permet de faire de l'initiation de Gil Blas le véritable sujet du film, puisque ses aventures ne sont que les étapes de la construction d'un personnage. Il apprendra à ses dépens qu'il vaut mieux oublier les préceptes chrétiens que son oncle vient de lui enseigner et agir sans scrupules pour parvenir à ses fins, ce qui lui vaut peu à peu tous les honneurs et la fortune. Sans la voix *off*, qui décrit les changements de stratégie de Gil Blas, d'abord naïf puis spécialiste de la rouerie, la trajectoire du personnage ne serait qu'une suite de retournements qu'il subirait sans contrôle et qui l'entraîneraient vers un destin heureux.

De fait, c'est exactement ce qui a lieu dans la variante espagnole : l'aspect moral est occulté par *Una aventura de Gil Blas*, dans lequel aucune voix *off* ne vient poser de jugement sur les événements. Il ne s'agit que d'« une aventure », ce qui en fait un film classique de cape et d'épée, avec ses habituels rebondissements et une suite d'actions que ne trouble aucun critère éthique. Les vicissitudes de l'histoire se suivent comme des anecdotes : Gil Blas, après avoir dû intégrer la bande de voleurs de grand chemin, sauve une jeune noble (Susana Canales) qui se rend à la cour et en tombe amoureux, se fait détrosser par un faux ermite, se retrouve par hasard assistant du docteur Sangrado (Antonio Riquelme), un médecin dont l'ignorance tue systématiquement ses patients, puis devient le favori du roi (Carlos



Image 4: Photogrammes reproduits à partir d'une copie conservée à la Filmoteca española et d'une copie conservée à la Cinémathèque française.

Larrañaga) grâce à un duel nocturne et finit par épouser celle qu'il avait sauvée et n'avait jamais cessé de poursuivre. Dans la version espagnole, cette suite d'actions constitue une simple aventure, un peu incohérente, comme n'importe quel film à héros, où celui-ci se voit finalement récompensé par une fin heureuse. La critique y voit une adaptation distante et dépourvue de l'esprit du roman de Lesage:

«*Una aventura de Gil Blas*, coproduction hispano-française de René Jolivet et Ricardo Muñoz Suay, est inspirée par un récit original de Alain-René Lesage, adapté par Arozamena et Jolivet. Ce film d'aventures aborde le thème avec une lenteur excessive. Les résultats artistiques ne correspondent en rien à l'œuvre littéraire originale, qui décrit les péripéties vécues par Gil Blas de Santillane. Les tableaux ternes et les situations arbitraires abondent, ce qui produit une monotonie insupportable.»⁵

Dans *Les Aventures de Gil Blas de Santillane*, au contraire, la voix *off* exprime les intentions du narrateur : accompagnant doña Mencía de Mosquera, la femme qu'il vient de sauver, il remet en question dès leur rencontre son intention de devenir prêtre: «Si je m'en sors, maintenant je n'aurai plus le courage d'entrer dans les ordres», puis il lui affirme qu'il va l'abandonner puisqu'elle est déjà mariée, rompant ainsi tous les codes d'honneur. Tout au long du film, la voix *off* ne parle que de passion et des stratagèmes qu'invente le personnage pour rejoindre son aimée, apprenant à mentir et se déguiser. Alors qu'il est sur le point de parvenir à ses fins, la morale que prône la voix *off* rappelle bien le genre picaresque: «Il est cent fois préférable d'être un heureux malfaiteur qu'une pauvre victime. Le même crime conduit les grands à la gloire et les petits à la potence.» Même si la voix *off* ne reprend pas textuellement les écrits du roman, elle en traduit l'esprit dans un langage moderne.

Quoique sachant que doña Mencía est mariée au marquis de Mosquera (Jacques Castelot), Gil Blas ne semble en aucun cas découragé. En revanche, dans *Una aventura de Gil Blas*, la jeune femme n'est que fiancée: c'est pourquoi elle porte un tout autre nom, doña María de Minelli. Le choix d'un nom à consonance plus italienne qu'espagnole est dû à la nécessité d'éviter toute possible référence à une personnalité nationale réelle dont la morale aurait pu être entachée.

En effet, il s'agit d'une exigence du directeur général de la Cinématographie et du Théâtre espagnol, Manuel Torres López, qu'il pose comme condition à l'approbation de la coproduction dans une lettre au directeur général du CNC, Jacques Flaud, et à Benito Perojo datée du 10 juin 1955:

«1° Le film ne pourra pas être présenté comme l'adaptation de l'œuvre d'Alain-René Lesage, mais comme une intrigue qui s'en inspire. Par conséquent, le titre du

film devra être remplacé par un titre analogue à celui-ci : « autres aventures de Gil Blas ».

2° L'action du film ne se déroulera pas en Espagne. Par conséquent, la société et l'ambiance dépeintes ne seront pas espagnoles. Il sera cependant impossible de présenter un pays ou une Cour imaginaires : au contraire, l'action devra se dérouler dans un lieu concret, tel que la France, l'Italie, etc., clairement situé dans l'époque et le cadre historique de la fiction. Au cas où les extérieurs seraient tournés en Espagne, on veillera à réaliser les plans de façon à ce que le spectateur ne se rende pas compte du pays où ils ont été tournés.»

En effet, l'adultère, considéré par l'Eglise comme l'un des plus graves péchés, ne peut jamais être envisagé dans un film espagnol sous la dictature, car la censure exige toujours sa substitution par une autre situation. Grâce au doublage, il est très facile de changer la situation et de transformer un mariage en simples fiançailles, et même, comme c'est le cas ici, de modifier le nom des personnages pour qu'il soit plus conforme à la nouvelle situation. Du reste, dans la version espagnole, le héros ne rompt jamais le code d'honneur : du fait de l'absence de voix *off*, tout ce qui transparaît de rouerie et de calculs dans *Les Aventures de Gil Blas de Santillane* disparaît totalement. Le récit se présente alors comme une suite d'actions et d'aventures non préméditées dans lesquelles Gil Blas se laisse entraîner sans réelle intention.

Pour remplacer la voix *off* et exacerber le caractère dramatique de l'action, *Una aventura de Gil Blas* utilise beaucoup plus fréquemment la musique, qui permet de transformer une tonalité presque burlesque – les exploits de Gil Blas ne sont en fait pas très héroïques – en moments critiques. Là encore, le rôle de la coproduction apparaît comme central : il devient possible de composer deux musiques originales distinctes. Les deux génériques affichent deux auteurs différents : Augusto Algueró (fils) et Daniel Lesur sous la direction musicale de Marc Lanjean.

Par exemple, dans la scène de torture, lorsque le faux ermite capturé par le mari/fiancé de Doña Mencía/María est supplicié dans le but de le faire parler, la musique crée une atmosphère dramatique dans la version espagnole, tandis que son absence alliée au grotesque de la situation, rend la scène presque comique dans la version française. En effet, cette séquence y apparaît comme caricaturale: le marquis essaie de savoir où se cache Gil Blas, comme s'il s'agissait d'un grand criminel ou de l'amant de Mencía, en utilisant des moyens si disproportionnés qu'ils en deviennent invraisemblables, risibles.

L'humour des *Aventures de Gil Blas de Santillane*, qui vient souvent de la voix *off*, où le personnage principal énonce une philosophie de vie picaresque, se nourrit aussi

⁵ MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*, Madrid, 1965, p.279.

des scènes libertines où valets et servantes utilisent la séduction comme ruse pour aider leurs maîtres. Afin de permettre à Gil Blas de s'échapper, la servante de doña Mencía corrompt le garde en lui lançant, sur un ton aguicheur: «Vous ne pensez pas qu'il y a des moyens plus agréables de passer la nuit ? (...) Et le service de l'amour, qu'est-ce que vous en faites ?» Les deux personnages réapparaissent dans une scène ultérieure, à demi-nus dans le foin d'une grange. Au contraire, la variante espagnole ne fait qu'évoquer le stratagème : la servante entraîne le gardien sans un mot et plus aucune allusion n'est faite à ces personnages secondaires qui alimentent la tonalité comique. Le film se cantonne alors au genre de cape et d'épée, caractérisé ici par une certaine platitude, puisque les actions, qui font habituellement la richesse du genre, sont très limitées : le rôle des quelques prouesses est plus humoristique que sérieux. Gil Blas se fait capturer, assommer, dépouiller par un faux ermite, il accepte d'entrer dans la bande de brigands pour sauver sa peau et consent à pratiquer la saignée assassine du docteur Sangrado pour entrer au palais : il n'a rien du héros classique de film d'aventure, d'où le caractère bancal de cette version.

Un autre trait burlesque de la variante française consiste à multiplier des allusions au libertinage de la cour : Antonia Caldera, la favorite du prince, apparaît d'abord nue derrière un paravent de verre – qui montre les contours de son corps – tandis qu'elle est toujours habillée dans *Una aventura de Gil Blas*.

Le prince lui-même, dans *Les Aventures de Gil Blas de Santillane*, défend une morale douteuse, puisqu'il fait venir doña Mencía pour son propre plaisir: «Je connais peu de femmes dont la vertu résiste aux griseries des nuits castillanes.» Les vices du prince d'Espagne et de la noblesse sont dépeints dans le roman, au chapitre 10 du huitième livre : «Les mœurs de Gil Blas se corrompent entièrement à la cour», où c'est ce dernier qui cherche «quelque jeune beauté qui soit digne d'amuser ce prince galant ». La représentation d'une telle pratique, qui ternissait la réputation de la noblesse et même de la royauté espagnole, ne pouvait

être admise dans une période comme le franquisme, où toute l'histoire du pays était réécrite afin de paraître exemplaire. Le picaresque, derrière lequel se glisse une critique de la société, risquerait d'entacher la réputation des élites, monarchiques ou bourgeoises. C'est pourquoi toute la scène exposant les intentions peu honnêtes du prince a disparu du montage espagnol. Même le passé doit se montrer sous un jour irréprochable.

La plus grande différence entre les deux versions, révélatrice de cette morale catholique rigide qui ne tolère aucun humour ni aucun écart par rapport aux lois éthiques de l'église, se situe à la fin du film. Il s'agit de la scène où doña Mencía/María comprend que son ancien mari/fiancé était en fait un personnage mauvais qui faisait tout pour causer la perte ou même la mort de Gil Blas, qui, lui, ne serait pas responsable du décès du mari/fiancé : il n'aurait agi qu'en état de légitime défense. Dans *les Aventures de Gil Blas de Santillane*, doña Mencía, qui est entrée au couvent, a déjà pris le voile et apparaît vêtue comme une religieuse. Elle reçoit la nouvelle de l'innocence de celui qu'elle aime de la bouche de son ancienne servante, elle aussi entrée dans les ordres pour expier ses mensonges. Or dès qu'elle apprend la vérité, rompant ses vœux, elle court vers Gil Blas, qui l'attendait à la porte du couvent, et part avec lui. Toute cette séquence, peu conforme aux préceptes du catholicisme, est remplacée dans *Una aventura de Gil Blas* par un passage beaucoup plus correct du point de vue des règles de l'Eglise. Doña María, qui s'est retirée dans le couvent pour se recueillir mais n'a pas pris le voile, est informée de la situation par la supérieure elle-même, qui lui donne sa liberté et l'encourage même en lui parlant de la bonté et de la vertu de son amant. Ici, la bénédiction de la religieuse permet de conclure l'histoire sur une note morale, où ne figure pas le baiser final, présent dans la version française.

La scène de rupture des vœux de doña Mencía, un peu comique et légèrement subversive, est remplacée par une situation beaucoup plus classique, qui ne peut pas choquer un public très sensible aux lois ecclésiastiques. Au



Image 5: Photogrammes reproduits à partir d'une copie conservée à la Filmoteca española et d'une copie conservée à la Cinémathèque française. A gauche, version espagnole, à droite version française.

risque de paraître insipide, la variante espagnole fait le choix du sérieux et du classicisme au détriment du picaresque et de l'humour. Film de cape et d'épée qui compte un nombre très limité de scènes d'action et d'aventure, *Una aventura de Gil Blas* est une transformation impossible des *Aventures de Gil Blas de Santillane*, où non seulement changent des contenus, mais aussi l'esprit complet de l'œuvre.

Les Aventures de Gil Bas de Santillane / Una aventura de Gil Blas appartient à la catégorie de films qui n'ont pas connu un grand succès et qui n'ont jamais vraiment intéressé la critique. C'est pourquoi la comparaison entre les deux versions n'avait aucune raison d'être effectuée et la proximité des plans choisis, la fausse similarité des montages étaient destinées à ne jamais éveiller les soupçons et à garder secret le phénomène des deux versions. Il est donc totalement naturel que l'on n'ait pas pris conscience de ce type de variantes jusqu'à aujourd'hui et que cette pratique pourtant systématique n'ait ni indigné les critiques de l'époque, ni alarmé la censure.

Ce cas démontre clairement qu'aucune catégorie de films n'échappe à la pratique des doubles versions. On voit se dessiner deux causes à la systématisation de ce phénomène lors des coproductions touchant le cinéma populaire espagnol : elles permettent de contourner la censure, plus dure à l'égard des films populaires, et elles répondent à des impératifs techniques.

Peu étudié, le cinéma dit populaire ou grand public fait l'objet d'un contrôle plus pointilleux de la part de la commission de censure, car il est destiné à une large diffusion alors que le cinéma entrant dans la catégorie d'art et d'essai reste cantonné à des espaces de distribution réduits, comme les festivals et les ciné-clubs, réservés à une élite intellectuelle que le pouvoir veut ménager.

L'élaboration d'une version édulcorée pour le territoire espagnol relève donc d'une stratégie d'autocensure visant à prévenir les coupes et interdictions et à obtenir la plus importante subvention. Ainsi, la réalisation d'une version espagnole totalement distincte de la version française du film de René Jolivet démontre une volonté claire d'effacer le lien avec le contexte géographique où a lieu la narration du roman de Lesage ainsi qu'une méfiance vis à vis de l'humour, généralement assimilé par la censure à une forme de critique déguisée du contexte contemporain. Le contrôle strict imposé au cinéma populaire, que l'on retrouve dans ce cas, se fonde sur la théorie défendue par García Escudero avant et pendant son mandat comme Directeur général de la Cinématographie et du théâtre : la censure doit viser avant tout la catégorie de public qui ne serait pas assez éduqué

pour comprendre les subtilités des œuvres qu'on lui propose. García Escudero reconnaissait donc l'existence des doubles versions comme un phénomène inhérent à la politique de contrôle. A la question d'Esteve Riambau : «Aviez-vous connaissance de l'existence de films avec des doubles versions ?», il répond :

«Oui. La censure n'était pas la même selon public auquel on allait montrer les films. Qui plus est, les canons de la société espagnole de cette époque étaient bien différents de ceux de la société italienne ou américaine. Et même à l'intérieur de l'Espagne, la censure s'appliquait de manière différente pour les salles commerciales et pour les salles d'art et essai. Les doubles versions étaient le résultat de stratagèmes visant à tromper l'administration, mais ces stratégies pouvaient s'expliquer une fois admises l'existence et la nature de la censure. Nous tentions de les éviter, mais c'était très difficile. Il fallait effectuer un travail policier et nous avions d'autres chats à fouetter»⁶.

Plus qu'une pratique d'insoumission symbolique – comme c'est le cas pour le réalisateur Jesus Franco qui en fera sa marque de fabrique dans les années soixante et surtout soixante-dix – la double version est ici une démarche pragmatique permettant de contourner les limites techniques et politiques afin de pouvoir produire des œuvres adaptées à deux contextes de diffusion, des œuvres susceptibles de plaire à deux publics tout en restant dans les limites admises par le régime espagnol.

Au prisme d'un film méconnu mais représentatif de la majorité des productions des années cinquante, se révèle l'usage du tournage à deux caméras ou celui du tournage de prises de vue multiples, induit par la législation même du système de coproduction. Les débuts de la couleur au cinéma représentent une difficulté technique que la fabrication de deux négatifs permet de contourner. En effet, la reproduction d'éléments intermédiaires pour le tirage des copies pose de nombreux problèmes et la multiplication des originaux permet d'obtenir de meilleurs résultats. C'est pourquoi il devient courant d'adopter cette pratique de façon systématique pour les coproductions de film en couleur des années cinquante et de la première moitié des années soixante en Espagne. La liste de cas, qui reste difficile à dresser du fait du peu d'études portant sur les coproductions de films populaires, semble toucher la plupart des titres en couleur. La coproduction franco-espagnole *Le Chanteur de Mexico / El Cantor de Mexico* de Richard Pottier (1956) présente aussi deux versions distinctes, la française en CinemaScope (2,35 :1) tandis que l'espagnole est tirée en format panoramique (1,85 :1). Dans ce film également, les contraintes techniques, qui correspondent aux besoins de la diffusion, servent à imposer des changements narratifs. De même, pour *La fierecilla domada (la Mégère apprivoisée)*, d'Antonio Róman, coproduction avec la

⁶ RIAMBAU, E., «La legislación que hizo posible el NCE. Entrevista con José María García Escudero», dans HEREDERO, C., MONTERDE, J. E. (dir.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valence, 2003, p. 66.

France commencée en 1955, le négatif français est en Agfacolor, l'une des pellicules les plus fréquemment utilisées par les laboratoires en France, alors que le négatif espagnol est en Gevacolor, la pellicule la plus employée sur le territoire national.

Ainsi les coproductions espagnoles, qui deviennent de plus en plus nombreuses au fil des années cinquante grâce aux nouvelles législations, sont l'une des causes les plus importantes et les plus méconnues à l'origine des versions multiples. Ce phénomène presque systématique ne met pas seulement en jeu des coupes liées à des sujets politiques, religieux ou des ajouts érotiques : les variantes diffèrent parfois au point de changer le sens et la tonalité de l'œuvre sans toutefois correspondre au schéma classique des exigences de la censure. Elles sont liées aux publics auxquelles elles s'adressent. Reste à approfondir cette question par l'étude des coproductions de la même période mettant en jeu d'autres pays, car les difficultés techniques liées à la couleur ou aux formats de projection touchent alors l'Europe entière et pourraient s'avérer une source généralisée de versions multiples dont les causes techniques seraient à comparer avec celles du cinéma muet, où la question des tirages est essentielle pour comprendre leur prolifération.

BIBLIOGRAPHIE

- CUEVAS, A., *Acuerdos de coproducción e intercambio cinematográficos*, Madrid, 1956.
- DIAS LOPEZ, M. et COLORADO, L. F. (dir.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación española de historiadores del cine*, Madrid, 1999.
- HEREDERO, C. F., *Las Huellas del tiempo, cine español 1951-1961*, Valencia-Madrid, 1993.
- MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*, Madrid, 1965.
- RIAMBAU, E., «La legislación que hizo posible el NCE. Entrevista con José María García Escudero», dans HEREDERO, C., MONTERDE J. E. (dir.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valence, 2003.
- THOMAS, F., «Les mille visages des versions concurrentes», dans RIAMBAU, E. (dir.), *Multiversions*, Barcelone, 2013.
- Archivo General de la Administración, Inventario del Ministerio de Información y Turismo. Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Expedientes de censura previa de guiones cinematográficos, (03)121.003.