

Les Langues Néo-Latines



Concours 2026

Complément au n° 415 de la revue
Les Langues Néo-Latines (décembre 2025)

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2677-2930

POUR CITER CE DOCUMENT :

Concours 2026, C. Marion-Andrès (éd.), décembre 2025, ISSN 2677-2930. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n° 415.

URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement_415_SLNL.pdf

TABLE DES MATIÈRES

Complément n° 415 (numérique)

NATHALIE PEYREBONNE

Usages et mises en scène du voile dans *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina 5

SERGI RAMOS ALQUEZAR

L'exposition internationale de Barcelone de 1929 dans les cinémas de non-fiction 16

Ce volume complète le numéro 415 de la revue de la SLNL dont vous pouvez faire l'acquisition sous deux formats : format numérique ou format papier. Pour ce faire, rendez-vous sur le site de la S.L.N.L [<https://neolatines.com/slntl/>], cliquez sur « Vous abonner / commander un numéro » et faites votre choix.

N° 415 (imprimé)

DANIEL LECLER

Éditorial

Stéphane MICHONNEAU, « Barcelone, entre les deux expositions internationales (1888-1929) : la construction dans l'espace public d'une capitale et ses imaginaires cinématographiques »

Sergi RAMOS ALQUEZAR, « L'exposition internationale de Barcelone de 1929 dans les cinémas de non-fiction »

Christophe GIUDICELLI, « Le détroit de Magellan, une histoire amérindienne »

Jules RODRIGUES, « Le déclin du franquisme. Déclin, décomposition ou opportunisme ? (1962-1975) »

Catherine SABLONNIÈRE, « Antonio de Capmany, lanceur d'alerte dans *Centinela contra franceses*, et le sacre de l'opinion »

Marie José HANAÏ, « Révolutionnaires et démagogues dans *El gesticulador* : le grand théâtre de la vie politique mexicaine »

Magali KABOUS, « Comment “respire” un film autour d’une soirée irrespirable ? *El caso Padilla*, montage et stratégies rythmiques »

Aurore DUCELLIER, « Violence et répression sous le franquisme tardif dans *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : une histoire de dominations ? »

Chronique pédagogique

César RUIZ PISANO, Et le Capes fut (à nouveau) réformé

Chronique linguistique

Lauro CAPDEVILA, Prenons-le au mot... *La langue est une dynamique III – La question de la fréquence*

Comptes rendus

Augustin REDONDO, *Revisitando el Quijote de otro modo*, Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, S. L., 2024, 273 p. (Hélène Tropé)

Pierre ALFERI, *Chercher une phrase*, préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, P.O.L., Formatpoche, 2025, 94 p. (Claude Le Bigot)

Giacomo DA LENTINI, *Sonnets*, traduit et préfacé par Pierre Laurens, texte italien établi et postfacé par Roberto Antonelli, Montreuil, Eliott, Collection Les Langues Du Poème, mars 2025, 76 p. (Valérie Bravaccio)

César MORO, *La tortue équestre/La tortuga ecuestre*, traduction de Michèle Gendreau Massaloux, préfaces de Daniel Lefort et Philippe Ollé-Laprune, suivi d’une postface par Marc Cheymol, Paris, Elliot Éditions, 2025, 195 p. (Claude Le Bigot)

**USAGES ET MISES EN SCÈNE DU VOILE
DANS *LA CELOSA DE SÍ MISMA* DE TIRSO DE MOLINA**

NATHALIE PEYREBONNE
Université Sorbonne Nouvelle
Laboratoire CRES/LECEMO (EA 3979)

La pièce de Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, place au centre de sa construction un personnage féminin, Magdalena, tout en ne la donnant à voir que très partiellement, par le biais de dispositifs, et en premier lieu par cet accessoire qui la couvre dès sa première apparition : le voile. C'est un voile que le public et les autres personnages contemplent et ce sont les mouvements de ce même voile qui rythmeront l'intrigue de la pièce. Le deuxième « dispositif », ensuite, sera sa main, autrement dit un fragment de son corps, dévoilé en temps voulu avec précaution.

D'emblée, il importe de constater que la femme est celle qui contrôle le maniement du voile : elle s'en enveloppe et s'en déleste en fonction de ses propres besoins ou envies, l'étoffe est donc un instrument qu'elle manœuvre avec adresse. Le procédé est comparable à la façon dont le personnage féminin dans *El acero de Madrid* de Lope de Vega, Belisa, use d'un autre dispositif – non pas vestimentaire mais « médical », centré sur une maladie, ou pseudo-maladie –, et de son remède.

Mais revenons au voile qui anime, d'une certaine façon, toute la pièce de Tirso de Molina. Et, tout d'abord, de quoi s'agit-il exactement ?

D'un usage alors effectivement en vigueur en Espagne. Il s'agit d'une habitude ancienne en Espagne (occulter, au moins partiellement, le visage féminin) mais qui, pendant longtemps, a été réservé à la femme qui voyageait. La nouveauté en Espagne, depuis le milieu du XVI^e siècle, est que les femmes se voilent plus souvent, ne serait-ce que pour sortir dans la rue¹. C'est cette évolution récente qui va poser problème et susciter

¹ Voir Carmen BERNIS MADRAZO, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso, 2001, p. 257 : « La costumbre de taparse el rostro cuando se viajaba era ya antigua, tanto en España como fuera de ella. Lo nuevo era tapárselo para salir a la calle, lo cual venía ocurriendo desde mediados del

un débat. Depuis le milieu du XVI^e siècle donc, le voile est davantage porté, mais il l'est aussi quelque peu différemment : les élégantes, désormais, sortent systématiquement voilées mais elles peuvent à l'occasion – autre nouveauté – ne l'être qu'à demi. Dans ce dernier cas, le voile ne couvre que la moitié du visage et laisse à découvert un œil, généralement le gauche. Ces *tapadas de medio ojo*, qui semblent ne pas avoir existé hors d'Espagne, sont très présentes à l'époque dans les comédies et dans la littérature en général. Remiro de Navarra, dans *Los peligros de Madrid* [1646], donne un bon aperçu de la façon dont elles pouvaient être mises en scène : « *Cuatro mujeres en coche, tapadas de medio ojo, harán más trampas que un caballero hijo segundo [...] Dama tapada de medio ojo es bizca o tuerta* »².

Les étrangers voyageant en Espagne s'étonnent souvent de cette pratique. François Bertaut écrit ainsi dans son *Journal du voyage d'Espagne* [1659]³ :

Pour les femmes, elles ne sortent point qu'emmanchées d'une mante noire comme le deuil des Dames de France, & elles ne se montrent qu'un œil, & vont cherchant & agaçant les hommes avec tant d'effronterie, qu'elles tiennent à affront quand on en veut pas aller plus loin que la conversation.

Dans ce cadre, des voix indignées s'élèvent, des traités voient le jour, et l'un des plus significatifs, bien que postérieur à l'écriture de la pièce de Tirso de Molina, présente un certain nombre d'éléments qui peuvent en éclairer la lecture. Il s'agit d'un texte publié en 1641 à Madrid, intitulé *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres. Sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Pragmática de las Tapadas*, rédigé par Antonio de León Pinelo⁴. Le texte suit et commente l'ordonnance édictée en 1639 qui

*siglo XVI, pero no antes. En 1556, Gonzalo Fernández de Oviedo criticaba esta costumbre teniéndola como novedad: 'Ninguna mujer osara en tiempo que reinaba la cathólica doña Isabel arrebocarse en las ciudades, ni en pueblo de todos sus reinos y señoríos, porque, dezía, que la tal haze no es buena, e que quiere hazer o que ya haze trayción a su marido e a la república, porque puesta una tovalla en la cara atapándose el rostro e dexando los ojos descubiertos e un sombrerico en la cabeça (así como agora hacen muchas) ¿qué quiere significar esto sino atronar un poco antes de que cayga el rayo?' ». L'ouvrage de Gonzalo Fernández de Oviedo cité par Carmen Bernis s'intitule *Las Quinquagenas de la nobleza de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1880.*

² Remiro de NAVARRA, *Los peligros de Madrid*, María Soledad Arredondo (éd), Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996, p. 104 et 108.

³ François BERTAUT, *Journal du voyage d'Espagne*, *Revue Hispanique*, XLVII, 111, 1919, p. 207.

⁴ Antonio de León PINELO, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres. Sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Pragmática de las Tapadas*, Madrid, Juan Sánchez, 1641, 137 folios. La BNF possède un exemplaire de cette édition. L'édition utilisée ici est celle d'Enrique Suárez Figaredo publiée dans *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n° 13, 2009, p. 235-388,

interdit les voiles et impose aux femmes d’aller visage découvert, ordonnance qui ne fait que suivre celles déjà promulguées en Espagne en 1590, 1593 et 1600, 1614, etc. et restées sans effet. Ces ordonnances successives précèdent et suivent l’époque où la pièce de Tirso de Molina est rédigée.

Des lois successives sont donc promulguées afin de tenter d’en finir avec cette coutume, comme le rappelle Pinelo dans son ouvrage⁵. Dans l’ordonnance de 1639, on peut lire :

*Mandamos que en estos Reynos y Señoríos todas las mujeres de qualquier estado y calidad que sean, anden descubiertos los rostros, que puedan ser vistas y conocidas, sin que en ninguna manera puedan tapar el rostro en todo ni en parte con mantos, ni otra cosa*⁶.

Le texte prévoit, outre des amendes, d’imposer l’exil aux contrevenantes récalcitrantes. En vain.

Le traité de Pinelo traite des voiles et de leurs usages par les femmes en Espagne. Dès le titre de l’ouvrage, deux termes sont employés par l’auteurs : *velos* [voiles] et *tapadas*⁷ mais d’autres termes étaient utilisés pour se référer à cette pièce vestimentaire ou au fait de la porter : *velada*, *embozada*, *cubierta*, *toca*⁸, *manto*, *rebozo*⁹, *sendal*, *rapada*¹⁰, etc., ces derniers sont tous utilisés ou du moins mentionnés par Pinelo, qui par ailleurs s’applique à établir une typologie des différents voiles existant ou ayant existé¹¹.

Dans *La celosa de sí misma*, le terme *velo* est totalement absent ; apparaissent les termes *manto* (plus d’une vingtaine de fois), *tapada* (plus d’une douzaine de fois), *cubierta*, *encubierta*, *toca* (pour la *dueña*), mais aussi, toujours à propos du même dispositif, *disfraz*. Pinelo définit le terme *velo* ainsi :

[http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista13/3_Texto_VelosMujeres.pdf].

⁵ A. de LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 345 et suivantes.

⁶ *Recopilación de las leyes destes reinos...* [1640], Madrid, Lex Nova, 1982, lib. V, tit. III, ley XI.

⁷ La *tapada* étant la « femme qui se cache avec sa mantille ou son voile pour ne pas être connue » selon Melchor Manuel NUÑEZ DE TABOADA, *Dictionnaire Espagnol-Français et Français-Espagnol*, Paris, Rey et Belhatte, 1859.

⁸ *Tocas* : « *Adornos para cubrir la cabeza, que se forman de tela delgada, en varias figuras* », *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], Madrid, Gredos, 1964.

⁹ *Rebozo* : « *embozo, velo o mascarilla para tapar la cara* », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*

¹⁰ *Rapada* : « *la mujer que se oculta y disfraz con el manto para no ser reconocida* » », *Diccionario de la lengua castellana*, Paris, Librería de Don Vicente Salvá, Paris, 1841.

¹¹ A. de LEÓN PINELO., *op. cit.*, chapitre II, p. 276 et suivantes.

Velo ha sido siempre y es entre los latinos el género en que se comprehenden todas las especies de telas que sirven para cubrir, y, en particular acepción, las cortinas y otros paños que pueden tener este efecto (y por la semejanza se llaman velas las de los navíos), pero, en cuanto a los rostros de las mujeres, llamamos velo a lo que los cubre, aunque tenga nombre especial, como manto, toca, embozo o sendal, tomando la materia por la forma.

Le terme *velo* est donc, selon Pinelo, le terme générique. La première définition qu'on donne Covarrubias est d'ailleurs « *qualquiera cosa de tela, que cubre otra* »¹². Ce terme générique, *velo*, n'est jamais utilisé par Tirso, seul apparaît dans le texte le verbe *desvelar* sous des formes diverses. Cette absence peut intriguer, nous y reviendrons. Pour désigner le voile porté en particulier par sa protagoniste principale, c'est le terme *manto* que le dramaturge utilise, que Covarrubias définit ainsi : « *Antiguamente fue la cobertura o capa de los nobles.../ el que cubre a la mujer, quando ha de salir de su casa, cubriendo con él su cabeza* »¹³.

Les différents termes cités, d'après Pinelo, recouvrent des usages variés, et notamment – c'est là une nuance pour nous très intéressante – des usages honnêtes ou malhonnêtes du voile :

*El cubrirse el rostro es un acto sencillo que sólo requiere echarse en él un velo simple y suelto, sin más afectación y cuidado que encubrir una imagen para que no sea vista. El taparse no parece que se refiere al velo, sino al modo, a la cautela y artificio con que se procura esconder y ocultar el rostro engañosa y pálidamente; y así, el cubrirse es echarse el manto sobre el rostro todo suelto y sin invención ni arte, y el taparse es embozarse, como decimos, de medio ojo, doblando, torciendo y prendiendo el manto de suerte que descubriendo uno de los ojos (que siempre es el izquierdo), quede lo restante del rostro aún más oculto y disfrazado que si fuera cubierto todo*¹⁴.

Dans son traité, Pinelo distingue donc clairement les *cubiertas* des *tapadas*. Les premières sont entièrement voilées tandis que les secondes le sont à demi, d'un œil, « *de medio ojo* ». Cette façon de se voiler à demi est perçue comme dangereuse, parce que

¹² *Velo* : « *qualquiera cosa de tela/ cierta toca bendita que se da a la religiosas quando hazen profession/ el que lleva la novia cuando se casa/ por la cubierta y escusa que ponemos a alguna cosa* », Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]. Martín de Riquer (éd.), Barcelone, Alta Fulla, 1987.

¹³ COVARRUBIAS, *op. cit.*, article *manto*.

¹⁴ A. de LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 381.

l'occultation toute simple devient artifice¹⁵. C'est pourquoi Pinelo n'hésite pas à qualifier de légitime la pratique du *cubierto* et d'illégitime celle du *tapado*¹⁶. Il y a un usage légitime du voile et un usage illégitime. Et dans la pièce de Tirso de Molina, les termes *tapada* et *cubierto* sont utilisés alternativement, avec, presque systématiquement, ces mêmes nuances posées par Pinelo dans son traité.

Le voile est par ailleurs un motif réversible. Il faut en effet noter que, dans les *comedias* de l'époque, se voiler le visage peut être signe de noblesse : la grande dame, d'une façon générale, est voilée¹⁷. Le voile peut aussi être une protection pour la femme, il lui offre un anonymat et un rempart contre toute sorte de commérages et de situations ambiguës : la femme invisible ne peut être calomniée¹⁸. Mais il y a un revers à cet usage honnête du voile. Et Pinelo passe longuement en revue les dangers qu'il peut représenter. Le voile, écrit-il, empêche le père, le mari ou le frère de garder un œil vigilant sur sa fille, sa femme ou sa sœur, lesquelles peuvent dès lors, protégées par leur voile, sortir où et quand elles le veulent¹⁹. Par ailleurs, toutes les femmes voilées se ressemblant, le voile empêche la distinction : les vertueuses se retrouvent ramenées au même niveau que les effrontées, et, les unes pouvant être prises pour les autres, des femmes parfaitement honnêtes peuvent se retrouver dans des situations inacceptables²⁰. Par ailleurs, des hommes peuvent s'affubler de ces voiles afin de commettre toutes sortes de délits et sacrilèges²¹.

¹⁵ *Ibid.*, p. 383: « *El tapado es malo porque, demás de los inconvenientes que se hallan en usar velos y en no usarlos, tiene otros propios, como son el engaño, la cautela y la falsedad, con que fingiéndose honestas con el velo se descubren lascivas con el modo* ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹⁷ Dans *La dama duende* de Calderón, Don Manuel déclare : « *...agora he creído, / que una gran señora ha sido, / que, por serlo, se encubrió* », Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La dama duende*, vv.175-177.

¹⁸ Dans *Las armas de la hermosura* de P. CALDERÓN, Libia déclare à Veturia : « *A poco riesgo te pone / de ser conocida, pues / en ese traje y tapada, / no tienes que temer nada* ». P. CALDERÓN, *Las armas de la hermosura*, vv. 2040-2044.

¹⁹ A. de LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 346 : « *El fundamento primero de nuestras leyes es el gravísimo inconveniente de que, yendo tapadas las mujeres, el padre, marido o hermano vea a su hija, mujer o hermana y, por no conocerla, le consienta o no pueda remediar ni corregir su desenvoltura y libertad; de que resulta no sólo la osadía en ellas, sino el exponerse a que les suceda con sus propios deudos algún desastre irreparable* ». *Ibid.*, p. 347: « *El segundo fundamento es la ocasión y tiempo que el tapado da a las mujeres para salir cuando y donde quieren* ».

²⁰ *Ibid.*, p. 347 : « *El tercero, la contingencia a que se exponen las tapadas de que les pierdan el respeto los hombres y aun las mismas mujeres, por no conocerlas [...]: que no se diferencian en el traje las buenas de las malas; con que se persuade cada uno que puede llegar libremente a hablar y aun a manosear a cualquiera que, a estar descubierta, no osara* ».

²¹ *Ibid.*, p. 348, « *El cuarto, si sucede alguna vez (como se puede presumir, pues la Ley lo afirma) atreverse hombres vestidos de mujeres, fiados en el tapado, a cometer delitos y sacrilegios* ».

Les arguments avancés par Pinelo permettent aisément de comprendre le parti que la scène théâtrale de l'époque allait pouvoir tirer de cet accessoire, motif réversible, moyen de dissimulation et donc source de tromperies et de malentendus divers.

Dans la *comedia* intitulée *Guárdate del agua mansa* de Calderón²², deux jeunes femmes, se rendent à la messe et sont suivies par trois galants. Clara a le visage entièrement voilé tandis que Eugenia, moins sage, marche le visage découvert et garde un mouchoir à la main. Passé un moment, les deux sœurs échangent leurs vêtements, et c'est désormais Clara qui va le visage découvert et un mouchoir à la main. Deux des trois galants quittent alors la scène mais le troisième les suit toujours et tombe alors sous le charme de celle dont le visage est découvert et qu'il croit être Eugenia, à savoir celle dont les deux autres galants sont déjà épris. Tout l'imbroglio tient au voile mis, ôté, échangé par des femmes qui vont par ce biais se jouer des hommes.

La femme qui se voile à demi, par ailleurs, le fait généralement afin de séduire, et c'est bien ainsi que l'usage est intégré aux discours que leurs présentent leurs galants²³. La pratique est considérée comme un usage pervers, source de bien des malheurs. Dans sa *Confesión que hacen los mantos de sus culpas...*, Quevedo met ainsi cruellement en scène les voiles contrits et condamnés du fait des horreurs féminines qu'ils ont été amenés à dissimuler²⁴.

La femme voilée, au bout du compte, est bien sûr une variante de la femme déguisée, motif qui est un des ressorts essentiels de la *comedia* espagnole du Siècle d'Or²⁵.

²² P. CALDERÓN, *Guárdate del agua*, [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/guardate-del-agua-mansa--1/html/>].

²³ Ainsi, dans *Las bazarrias de Belisa*, le comte déclare à Belisa : « *Ponte el manto sevillano/ no saques más de una estrella./ que no has menester más armas./ ni el amor gastar sus flechas./ Más airosa vas tapada* », Lope de VEGA, *Las bazarrias de Belisa*, Nathalie Peyrebonne (éd.), Würzburg/Madrid, More Than Books/Clásicos Hispánicos, 2014, vv. 615-619, [<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/belisa/>].

²⁴ L'un d'eux, par exemple, avoue : « *He sido trampa de vistas,/ y cataratas de Argos,/ rebozo de travesuras/ y masicoral de agravios* », *Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres*, in Francisco de QUEVEDO, *Obras completas*, éd. de J. M. Blecua, t. II, Madrid, Castalia, 1970, p. 264-270.

²⁵ « *A grandes rasgos se podría decir que la comedia de enredo existe porque existe la ocultación [...] Por 'ocultación en la comedia de enredo' entiendo la capacidad o habilidad de los personajes para esconder, tapar, disfrazar o encubrir a la vista una realidad patente con fines diversos* », María Teresa JULIO, « La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla », in *La Comedia de Enredo: Actas de Las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (dir.), ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1997, p. 238-239.

Dans la pièce de Tirso de Molina, toute l'identité de Magdalena s'articule (et se désarticule) autour du maniement du voile. Celle qui dirige ce ballet d'identités, c'est Magdalena. Grâce au voile, la dame s'attribue à elle-même plusieurs rôles, elle met aussi en scène intrigues et personnages, elle est cheffe d'orchestre. Par le voile, elle prend la main sur le déroulement de l'action.

Tout dans la pièce repose sur la possibilité de voir ou de ne pas voir, et cela dès la scène d'ouverture, où le provincial Melchor s'exclame : « *Bello lugar es Madrid./ ¡Qué agradable confusión!* »²⁶ et cette « confusion », déjà, est un empêchement, puisque c'est à la fois agitation, mouvement, foule, transformation à quoi Ventura répondra par un terme, *tropelía* (qui renvoie à la foule, à la précipitation, au désordre, à l'illusion), terme a été considéré notamment par Halkhoree (1989)²⁷ comme le motif clé de l'œuvre. On est d'emblée, dans la pièce, plongé dans un espace de confusion, d'apparences changeantes, d'illusions. Le *manto* sera un des instruments de ce jeu d'illusions, et Melchor tombera « *en la red de un manto negro* »²⁸. Après sa première rencontre avec Melchor, Magdalena se change, elle change de costume comme le ferait une actrice, et elle précise que ce changement devrait aussi lui permettre de changer d'état d'esprit :

*Iguálame ese vestido;
que con el otro que dejo,
los pensamientos desnudo
que aquel extranjero pudo
engendrar. Dame ese espejo.
Ponme esa valona bien.
¿Está bueno este cabello*²⁹?

Elle ôte son voile et revêt une nouvelle robe, et entend ainsi se débarrasser des émotions logées dans les étoffes qu'elle portait. Il y a donc déjà deux Magdalena, celle, voilée, de l'église, et celle, vêtue autrement, qui, chez elle, se prépare à recevoir son futur mari. Tout au long de la pièce, Magdalena va ainsi changer de rôles et de vêtements. Le voile prend ici l'allure d'un costume de scène, celui que l'on peut revêtir ou abandonner

²⁶ Tirso de MOLINA, *La celosa de sí misma*, Gregorio Torres Nebrera (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 123.

²⁷ Premraj R. K. HALKHOREE, *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse, 1989, [<https://archive.org/details/socialliterarysa0000halk>].

²⁸ Tirso de MOLINA, *op. cit.*, p. 127, v. 84.

²⁹ *Ibid.*, I, p. 170, vv. 1004-1010.

en fonction des circonstances et du rôle à jouer, il instaure une scène sur scène, un théâtre dans le théâtre, une fiction dans la fiction et l'on sait combien les personnages des *comedias* savent jouer avec les illusions théâtrales et générer des fictions.

Le voile sert aussi à anonymiser la femme, et c'est bien, on l'a vu, l'un des reproches que lui adresse Pinelo dans son traité. Magdalena souligne cet aspect alors qu'elle s'adresse à Quiñones :

*Amor, que en todo es astuto,
me ha vestido de este luto,
porque si me llega a ver
hablando con don Melchor
mi hermano o padre, no entienda
por el vestido mi amor
secreto, y con él se ofenda.
¡Lo que previene el temor!
Por lo mismo iré también
en silla desconocida³⁰.*

Même quand par moments le jeu lui échappe, comme lorsque le laquais Santillana invente la fable de la marquise de Chirinola, elle réagit vivement et s'empare du nouveau rôle qui se présente, se l'approprie et en fait une nouvelle corde à son arc. Elle manquera cependant de peu de se faire prendre à son propre rôle lorsqu'une autre femme adoptera à son tour ses voiles ou déguisements. Le jeu prend en effet de l'ampleur et devient complexe lorsque deux femmes voilées revendiquent le même rôle. Face à ces deux femmes, Melchor propose alors d'en « venir aux mains », d'une certaine façon, de donner à voir les mains car, dit-il :

*la mano, que fue
de mi amor primera causa,
tengo dentro el alma impresa,
y la memoria la guarda³¹.*

Car dans la pièce de Tirso, le voile, qui permet à la femme d'être maîtresse du jeu, s'articule avec un deuxième « dispositif » : la main. Lorsque la pièce s'ouvre, Magdalena est complètement couverte, elle porte le voile et ses mains sont gantées. Mais, très

³⁰ *Ibid.*, II, p. 185, vv. 1411-1420.

³¹ *Ibid.*, III, p. 255, vv. 3043-3046.

rapidement, le galant obtient de voir cette main, que la femme lui dévoile à la porte de l'église³². Cette main, blanche et suggestivement dépouillée du gant qui auparavant la recouvrait, est certes ce qui dépasse du voile, mais le membre a une fonction métonymique puisqu'il est, à défaut d'autre chose, la femme elle-même, l'objet de l'amour lui-même. Au début de la pièce, Magdalena montre au galant sa main dépouillée de son gant, mise à nu donc, plus tard elle lui montrera aussi un œil. Ce sont là des fragments de femme. Et cela ne va pas sans faire écho aux réflexions de Patricia M. Maershall :

...el cuerpo que emerge durante el Renacimiento y el Barroco es un cuerpo partido y fragmentado. Las distintas partes de este nuevo cuerpo se enriquecen con nuevos sentidos simbólicos y se dramatiza la tensión entre la parte y la totalidad, entre la sinécdoque y la metáfora y entre la similitud y la diferencia³³.

Ce jeu entre le tout et la partie est constamment mis en scène dans la pièce de Tirso de Molina. La main est une partie de ce corps fragmenté, et vaut pour ce corps dans sa globalité³⁴. Marc Vitse, dans *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, fait de cette main un signe. Il écrit, à propos de Melchor :

Il a su, avec une générosité tout aristocratique, faire le don total et immédiat de soi – tout son être et toute sa fortune. Il n'a pas eu besoin, pour cela, de voir. Seul un signe a suffi, qui a libéré tous les pouvoirs de son « imaginative », puisque l'amour n'est affaire, en vérité, que d'imagination³⁵.

En effet, le galant imagine plus qu'il ne voit, « *no habiendo visto, en fin,/ de la condesa la cara* »³⁶, comme le souligne à son propos la dueña de Magdalena à son rival.

³² « En La celosa de sí misma, [...] lo verdaderamente transgresor es que Melchor se está enamorando de la mano blanca de Magdalena cuando ésta está en misa (y él también), y ella persignándose. Las descripciones metafóricas altamente simbólicas, que detallan cómo se pone y quita el guante, confieren a la escena un erotismo marcado, poco apropiado a la solemnidad del rito religioso en la iglesia, cuanto más en plena celebración de una misa, con la consecvente distracción del voyeur Melchor », L. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, « Juegos de manos en la comida áurea », *Hispania felix*, IX (2023), 47-79, [https://www.academia.edu/119186726/Juegos_de_manos_en_la_comedia_áurea].

³³ Patricia A. MARSHALL, *Anatomía y escenificación. La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 2003, p. 97.

³⁴ Voir Gregorio TORRES NEBRERA, dans son introduction à son édition de *La celosa de sí misma*, *op. cit.*, p. 55 : « tal mano es el signo metonímico de un conjunto corporal que, por fuerza, no puede distorsionar de la extremidad contemplada ».

³⁵ Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 506.

³⁶ T. de MOLINA, *op. cit.*, III, p. 240, vv. 2685-2686.

Le seul élément qu'il voit réellement, c'est donc la main. Cette main, il ne lui manque que la parole : Melchor dit ainsi à son propos « *y tiene dedos por lenguas* »³⁷. Car cette main n'est pas simplement prolongement du corps. Bien plus tard, Balzac, dans sa nouvelle intitulée *Le Chef-d'œuvre inconnu*, écrit : « une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre »³⁸. Dans la pièce de Tirso de Molina, il convient donc de « saisir et rendre » d'un côté le voile, qui occulte tout en donnant à imaginer, et de l'autre la main, seul signe visible et presque parlant, pourrait-on dire. Les deux fonctionnent de pair : « *a un manto rinde despojos/ y a una mano el alma ofrece* », lit-on dans l'acte II³⁹ : le galant se dépouille donc pour un voile et offre son âme pour une main.

Et d'ailleurs, de quoi est-il question ?

De *manto* et de *mano*. Deux termes que seule une lettre distingue. L'un dissimule l'identité, l'autre est supposé la révéler et les deux s'articulent en un jeu phonique significatif. Ces termes qui fonctionnent en écho, l'un comme l'autre, suscitent l'amour.

Si Tirso de Molina a utilisé exclusivement le mot *manto* et jamais le mot *velo*, pourtant plus usuel dans le débat en cours à l'époque, c'est peut-être pour faire entendre au mieux le jeu entre *mano* et *manto* sur lequel repose sa pièce. Ce n'est là qu'une hypothèse mais on peut remarquer que, dans d'autres pièces du même auteur, les protagonistes utilisent le terme *velo*. Dans *La huerta de Juan Fernandez*, le comte déclare :

*Yo, mi señora, os prometo
que si por la muestra saco
lo que me encubre ese velo*⁴⁰

Dans cette même *comedia* (écrite en 1626, publiée en 1634), d'ailleurs, la dame, dans la foulée, montre au comte sa main sans gant, et le comte reprend :

³⁷ *Ibid.*, I, p. 142, v. 368.

³⁸ Honoré de BALZAC, *Œuvres complètes*, vol. 14, Paris, Hetzel, 1845, p. 288.

³⁹ T. de MOLINA, *op. cit.*, I, vv. 1344-1345, p. 183.

⁴⁰ T. de MOLINA, *La huerta de Juan Fernandez*, III, vv. 670-672, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-huerta-de-juan-fernandez--0/html/fce7e2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html].

*Esa mano que respeto
por lo grave y por lo hermoso,
proporcionado instrumento
de la cara que adivino,
asegura los recelos
que fingís, porque el criado
nunca se aventaja al dueño.
¿Había naturaleza,
sabía siempre en sus efectos,
de deshermanar la cara
de tan bella mano y cuerpo?
No, señora, no es posible.
Perdonadme, si os desmiento,
que un mentís en tales casos,
servicio es más que desprecio⁴¹*

Dans *La celosa de sí misma*, Magdalena déclare, à la fin de la pièce :

*Y para última certeza,
esta mano os desengañe,
pues fue, idolatrando en ella,
principio de vuestro amor⁴².*

Ici, « *última certeza* » répond à « *principio* » : tout est né d'une main, et tout se résout par une main. Les voiles sont tombés « *y tengan/ fin alegre estos desvelos* » déclare Ventura : les *mantos* sont tombés, restent les *manos*, qui se joindront, pour un mariage final.

⁴¹ *Ibid.*, III, vv. 678-692.

⁴² T. de MOLINA, *La celosa de sí misma*, p. 276.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE BARCELONE DE 1929 DANS LES CINÉMAS DE NON-FICTION

SERGI RAMOS ALQUEZAR

Sorbonne Université

CRIMIC (EA 2561)

D'après l'historienne du cinéma Palmira González López¹, les années comprises entre 1906 et 1923 peuvent être considérées comme « la période dorée du cinéma barcelonais », pendant laquelle la ville comtale devient le premier centre de production cinématographique en Espagne. Cependant, la fragilité de cette industrie est mise à découvert par les suites de l'après-première guerre mondiale, mais également par les conséquences néfastes que la proclamation de la Dictature de Primo de Rivera a eues dans certains milieux culturels, en particulier en Catalogne. Les difficultés pour consolider une industrie locale et pour concurrencer la production des grandes puissances cinématographiques, en particulier les Etats-Unis, qui inondent les marchés internationaux, sonnent le glas de la production barcelonaise de long-métrages de fiction. Au milieu de ce paysage en pleine déliquescence, la fin des années 1920 voit la réalisation de films reprendre un deuxième – et dernier – souffle, en particulier dans le cinéma de non-fiction.

Ce nouvel élan s'explique en très grande partie par l'organisation de l'Exposition internationale de 1929, qui se pose en véritable vitrine économique et commerciale de la ville. Outre sa dimension économique, l'événement engage aussi une réforme urbanistique profonde, qui modifie un certain nombre de sites et d'espaces publics, en particulier autour de Montjuïc et du Palais des congrès, et qui s'offrent désormais aux Barcelonais. L'importance politique, économique, commerciale, culturelle, architecturale et urbanistique que cristallise l'organisation de l'Exposition pour la ville et ses habitants

¹ Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelone, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 1987.

en fait également un objet de choix pour le cinéma, qui s'applique à mettre en scène cet emblème de la modernité industrielle qui caractérise la capitale catalane. En cela, la représentation cinématographique de l'Exposition participe de la constitution d'un imaginaire cinématographique de la ville, modelé par l'idéologie de ceux qui l'ont filmée.

Parmi les films barcelonais de non-fiction tournés pendant la préparation et la durée de l'exposition, il est possible de distinguer trois modalités principales, qui occupent la quasi-totalité de la production : les actualités, les films industriels ou promotionnels et le cinéma familial ou amateur. À partir de l'étude de certains de ces films, il s'agira ici de comprendre comment chacune de ces approches cinématographiques aborde différentes facettes de l'Exposition, et de déceler quels sont les points de vue qu'elles ont mis en avant lors de leur réalisation, mais également les zones d'ombre qui ont été laissées hors-champ.

1. Les actualités

Comme dans les années qui précèdent, les actualités filmées par les opérateurs locaux sont reprises par les revues cinématographiques étrangères, qui sont également diffusées en Espagne, notamment pour Pathé et Gaumont. Elles sont programmées dans les salles de cinéma, en complément des films de fiction, ou dans d'autres salles plus modestes, qui se spécialisent dans les séances programmant des actualités. Il faut attendre 1927 pour que Joan Verdaguer, un distributeur et propriétaire de salles de longue date, mette en place *Reportajes Verdaguer*, une nouvelle revue d'actualités qui inclut des vues prises par des opérateurs locaux, comme Josep Gaspar².

La production d'actualités de cette période est particulièrement mal connue. La plupart d'entre elles ont disparu et, contrairement aux premières années du cinématographe, où les vues de non-fiction étaient majoritaires, l'apparition d'une presse spécialisée largement tournée vers la fiction n'a pas laissé beaucoup de traces de la présence des films de non-fiction dans les programmes des lieux d'exhibition. Malgré tout, les quelques films conservés et les titres recensés par les historiens du cinéma permettent de constater une certaine continuité par rapport aux sujets des périodes précédentes. L'apparition des

² Miquel PORTER I MOIX, *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelone, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, p. 169-173.

autorités politiques y est fréquente, en commençant par les visites d'Alphonse XIII à Barcelone, en particulier à l'approche de l'Exposition (*Barcelona. Alfons XIII visita les obres de la Plaça de Catalunya*, Pathé Journal, 1927), ainsi que de Miguel Primo de Rivera, d'abord en tant que capitaine général de Catalogne (*Pruebas sistema JO.LO.AR. Barcelona*, inconnu, 1922), puis en tant que président du directoire militaire et civil. Cette période d'autoritarisme de la Dictature fait la part belle aux défilés de corps armés et met particulièrement en valeur le « somatén », apprécié du dictateur, comme dans *Barcelona. Fiesta de las banderas* (Josep Gaspar i Serra, 1919) ou *La gran revista de los somatenes en Cataluña* (Pathé, 1923). Dans *Processó de Santa Eulalia presidida pel Baró de Viver* (Pathé, 1928) ou *Festa de retorn de les colònies escolars* (inconnu, 1923) ce sont également les autorités municipales qui sont mises en avant lors des cérémonies religieuses ou des parades scolaires. D'autres actualités relèvent la modernisation des infrastructures engagée par la *Mancomunitat*, en particulier en ce qui concerne le transport, avec *Inauguración de la compañía general de autobuses de Barcelona* (inconnu, 1922) et *Compañía general de autobuses. Inauguración de la línea B Sans-San Martín con asistencia de las autoridades* (inconnu, 1922-1923).

C'est autour de l'Exposition internationale que CINAES, une association barcelonaise d'exploitants de salles détenant près de la moitié des cinémas de la ville, décide de mettre sur pied une revue d'actualités, le *Noticario CINAES*. Même s'il continue à être édité jusqu'au début de la République, les premiers numéros sont consacrés essentiellement à la préparation, inauguration et déroulement de cet événement. Ils sont projetés dans les salles et, après l'inauguration, dans le stand que la compagnie avait loué dans l'enceinte de l'Exposition.

Barcelona se prepara para la exposición internacional (1929) est composé de deux actualités distinctes. La première (qui n'a été restaurée que partiellement) a été tournée avant l'inauguration et fait état des travaux qui permettent de remodeler ou de restaurer un certain nombre de sites et d'édifices de la capitale catalane. Bien que les cartons affichent une identité visuelle reconnaissable, la paternité n'a pas encore été confirmée par les spécialistes de la période. Les travaux de préparation ont souvent été l'objet de vues et d'actualités, en particulier ceux de la Via Laietana qui ont été tournés par Ramon

de Baños³. La deuxième actualité, quant à elle, propose une mise en scène de l'inauguration de l'Exposition, qui eut lieu le 20 mai 1929. Le profil du Palais des congrès, inclus sur le carton, permet de l'identifier comme une actualité réalisée par CINAES.

La première actualité montre plusieurs des sites ouverts par les chantiers qui inondent la ville : la Via Laietana, le Pla de Palau et le Gouvernement Civil, la Capitanía general, le monument de Christophe Colomb, la place d'Espagne et l'avenue d'Alphonse XIII, dont la localisation est facilitée par les cartons des intertitres. La ville connaît, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle et la destruction de l'enceinte de murailles médiévales, une expansion urbaine, initiée par l'application du Pla Cerdà et la création de l'Eixample, mais également par l'agrégation des municipalités environnantes à partir de 1897. Alors même que cette extension de l'urbanisation de la capitale n'a cessé de croître, les travaux et chantiers engagés pour la préparation de l'Exposition deviennent un véritable centre d'intérêt cinématographique. Par la diversité géographique des lieux filmés, *Barcelona se prepara para la exposición internacional* témoigne d'une réforme qui ne se limite pas aux sites emblématiques de l'Exposition, comme Montjuïc et ses espaces commerciaux et de loisirs environnants, mais qui touche de nombreux autres points névralgiques de la ville. Ces réformes dans leur ensemble s'inscriraient dans ce qui a été qualifié de « ville-événement », c'est-à-dire une ville qui profiterait de l'organisation d'événements de masse pour effectuer des réformes urbanistiques d'ampleur et ainsi modifier son visage.

Parmi les sites choisis dans le reportage, on recense des édifices associés pour la plupart au pouvoir politique – et militaire –, comme le Gouvernement civil et la Capitanía General. Dans la Via Laietana, percée quelques années auparavant afin de relier le nouveau quartier de l'Eixample et le port, prévue déjà dans le Pla Cerdà, de nombreuses compagnies et sociétés d'affaires ont installé leur siège. L'Avenue Alphonse XIII, qui correspond à l'actuelle avenue Diagonal, est un de ces axes qui, comme la Via Laietana, permettent de traverser la ville, et reflète avec son amplitude une urbanisation qui met à l'honneur le transport automobile. Le monument de Colomb, pour sa part, devenu un des sites les plus emblématiques de Barcelone – comme l'atteste sa présence dans de

³ Francesc de LASA, *Aquell primer cinema català. Els Germans Baños*, Barcelone, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1996, p. 403.

nombreux films promotionnels – permet de faire le lien avec l'exposition universelle de 1888 et d'établir une « image de marque » de la ville. La place d'Espagne, quant à elle, fait partie du nouvel ensemble conçu *ex professo* pour l'exposition, sa porte d'entrée aspire, de façon symbolique, à se poser en véritable deuxième centre de Barcelone, après la Place de la Catalogne⁴.

La mise en scène utilise des plans d'ensemble, avec une profondeur de champ remarquable, qui permettent de mettre en valeur l'étendue des travaux en les insérant dans le paysage urbain environnant. Cet effet est renforcé par une série de mouvements panoramiques latéraux qui révèlent progressivement les chantiers restés hors-champ. Cette horizontalité permet de mettre au premier plan l'ampleur des travaux ainsi que le travail des ouvriers, soulignant une certaine discipline au travail, et le maintien d'un ordre social dans lequel chaque classe remplit le rôle qui lui est dévolu, sous le regard attentif des contremaîtres. Dans les vues consacrées à la Via Laietana, le montage introduit une ellipse de quelques heures ou de quelques jours, pour montrer depuis le même point de vue la voie éventrée une première fois, puis repavée la deuxième fois, confirmant l'efficacité des hommes au travail.

Une certaine verticalité s'instaure également à partir des mouvements panoramiques ascendants et descendants, qui soulignent cette fois la verticalité de la ville moderne, obtenue grâce à la maîtrise des matériaux et des techniques de construction les plus performants. Il faut également souligner, dans les mouvements panoramiques qui filment cette réforme, que ces travaux ne semblent pas empêcher le flux humain et automobile qui traverse la ville. Au contraire, le travail manuel des ouvriers semble s'intégrer aux déplacements propres à l'activité urbaine, comme le passage d'un tramway dans le plan consacré à la place d'Espagne, proposant un mouvement chorégraphique mécanique entre les ouvriers, les passants, les véhicules et la caméra, qui semble vouloir témoigner d'une apparente harmonie sociale.

La deuxième actualité, consacrée à l'inauguration, évacue complètement la présence distincte des classes laborieuses et se concentre sur les autorités, le monarque et la foule des citoyens. Autour de la monumentalité de la Place d'Espagne, de l'Avenue de la reine

⁴ Stéphane MICHONNEAU, *Barcelone. Mémoire et identité. 1830-1930*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 212.

Maria-Cristina et de Montjuïc et son Palais National, la ville est plus que jamais rendue verticale et monumentale par la mise en scène. La réalisation fait preuve d'une complexité notable, en particulier avec l'utilisation simultanée de plusieurs caméras – ce qui est très rare dans la production contemporaine d'actualités barcelonaises. Cette verticalité n'est pas mise en scène par l'utilisation de mouvements ascendants ou descendants, mais par les angles en plongée de caméras placées à une hauteur remarquable, s'élevant au-dessus des tours vénitiennes et de l'ensemble architectural central de la place, la fontaine des trois mers. À l'inverse, des contre-plongées visent des éléments aériens comme le Zeppelin, mais également la sortie d'Alphonse XIII sur le balcon du Palais National, qui arbore l'écusson de la monarchie espagnole, lorsque la caméra adopte le point de vue de la foule.

Le film est également remarquable par la variation de l'échelle de plans qu'il propose : les plans généraux quasi-aériens permettent de mettre en valeur la monumentalité de ce site et la présence massive de la population barcelonaise, alors que les gros plans, en particulier sur Alphonse XIII, offrent à la caméra une proximité et un détail assez rare dans les actualités de la période. L'échelle des plans, mais aussi le montage alterné, proposent une variante de mise en scène par rapport aux cadrages habituels du monarque entouré par la foule – parfois jusqu'au point de l'occulter – pour représenter d'une façon nouvelle la relation entre la figure du pouvoir, Alphonse XIII, et ses sujets, filmés comme une foule aussi massive qu'anonyme, encadrée par les files d'automobiles qui attestent la modernité technique de la ville. Par le montage alterné et l'échelle des plans, cette mise en scène du contact entre le souverain et son peuple articule le rapport entre les deux, en même temps qu'elle lui confère une indéniable hiérarchie, magnifiant l'autorité de la figure royale en ces temps de dictature.

2. Film industriel et film promotionnel

Une deuxième partie de la production de non-fiction concerne les films ayant une vocation commerciale ou promotionnelle. Dès ses origines, le cinématographe a servi de relais à l'image fixe comme support publicitaire⁵. En 1905, l'*Inauguración de la fábrica*

⁵ Jean-Claude SEGUIN VERGARA, *El cinematógrafo en España (1896-1906)*, Madrid, Ministerio de Cultura / ICAA / Filmoteca Española, 2024, p. 68-70.

de cerveza La Bohemia (Napoleón, 1905), véritable événement qui attire les autorités et la presse, peut être considérée comme une actualité, mais fait également partie des vues ouvrant la porte à la réalisation de « films industriels », des commandes qui sont passées par de nombreuses entreprises et sociétés aux compagnies cinématographiques. Ils prouvent, également, que les lieux de production manufacturiers ou industriels relèvent d'un certain prestige, qui les fait même entrer dans certains guides touristiques de Barcelone⁶.

Le film industriel a pour objet les lieux emblématiques de la vie économique (usines, manufactures, mais également commerces ou compagnies d'assurances). Ce faisant, il montre non seulement les capacités productives et commerciales de la ville, mais également l'organisation du travail, extrêmement réglée en accord avec le rythme de la production industrielle et mécanique.

C'est le cas de *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y panas la España industrial*, réalisée par Cabot films en 1927, qui décortique la production de textile en un ensemble de plans opérant un relevé des espaces, des étapes et des procédés de production de façon aussi mécanique et exhaustive que l'organisation même du travail. Fondée en 1847, « La España industrial » était en 1929 la plus importante entreprise textile catalane⁷. Elle était spécialisée dans le coton, couvrant le cycle complet de production, qui comprenait entre autres le filage, le tissage, le blanchissage et les finitions. Ceci permettait une organisation par tâches du travail, souvent genrée, et dans laquelle le travail infantile était encore monnaie courante. Cette organisation sert de structure au montage du documentaire, qui épouse cette division du travail. Les ouvriers sont portés par l'engrenage des tâches, comme des rouages d'un mécanisme, pour lequel aucune déviation ne peut être conçue, si ce n'est celle de prendre une pause quelques instants pour fixer la caméra qui les filme au travail.

Derrière cet éloge d'une mécanisation toute tayloriste de la production industrielle, il est possible aujourd'hui de constater les conditions difficiles de la classe ouvrière. Le

⁶ Teresa-M. SALA, « Pianos viajeros entre Barcelona-Argentina y una mirada que viaja (el film *Sociedad Franco Hispano Americana para la construcción de pianos y armóniums Cussó S.F.H.A. Barcelona*) », in *La ciudad, el territorio y los otros. Miradas que viajan, viajeros que miran*, Rosario et Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario et Universidad de Buenos Aires, 2020, p. 36.

⁷ Carles ENRECH, *Industria i ofici: conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya textil (1881-1923)*, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions Bellaterra, 2005, p. 115-121.

montage est scandé par des cartons qui présentent chacune des étapes de la fabrication. Des mouvements panoramiques captent l'imposante présence des différentes machines utilisées pendant le processus de production. Les plans d'ensemble permettent de saisir l'organisation de chaque département, en isolant chacune des étapes et en insistant sur l'omniprésence des appareils et leur fonctionnement continu, et rendent compte également de la rationalisation et optimisation de l'espace visant à multiplier les fuseaux ou les machines à filer ou à tisser, alors que les plans rapprochés font état des cadences extrêmement rapides imposées par la production mécanisée. Les ouvrières et les ouvriers sont rivés à leurs postes à réaliser des gestes tout aussi mécaniques, assistant les machines ou se faufilant entre elles. Ce mouvement incessant est accentué par la présence récurrente des nuages de vapeur dégagés par les machines, dont certains sont produits par l'utilisation de la vapeur et d'autres par l'utilisation de l'acide chlorhydrique pour le blanchiment.

Le film s'attèle à relever ces espaces intérieurs saturés, mais montre également un certain nombre d'espaces à l'air libre à l'intérieur de l'enceinte de l'usine. Les films industriels sont nombreux à proposer ces mouvements panoramiques qui balayent les alentours pour localiser les sites sur lesquels les usines ont été construites, ou bien pour comprendre de l'extérieur l'agencement de la production entre les différents bâtiments. Un de ces panoramiques permet de constater l'implantation dans la municipalité nouvellement agrégée de Sants, qui offrait assez d'espace pour que l'usine puisse mettre en place sa production intégrée du cycle du coton. Il permet également de saisir à quel point cette organisation de l'espace correspond également à une volonté d'encadrement des ouvriers, dans la création d'un modèle urbain à échelle réduite, inspiré des colonies industrielles qui longeaient les principaux cours d'eau de la Catalogne. Même dans les plans pris en extérieur, dans les « rues » de cette usine par ailleurs bordées d'arbres, l'espace dévoile son utilisation productive, grâce à la profondeur de champ, qui permet de déceler des courroies qui passent d'un bâtiment à un autre ou des étendages disposés pour le séchage des tissus. Finalement, les plans généraux répétés des sorties et entrées des ouvriers dans l'enceinte de l'usine, malgré une agitation parfois joviale, semblent fonctionner en écho avec l'encadrement des travailleurs par la logique productive.

Cependant, les films industriels tournés dans le cadre de l'Exposition prennent une toute autre tournure. *Estand pabelló textil institut industrial de Terrassa* (1929) fait partie de ces films, réalisés par Ramon de Baños. Ce pionnier du cinématographe barcelonais proposa à chacune des compagnies présentes à l'Exposition de réaliser un film promotionnel sur leur stand. L'ensemble de ces films a par la suite été monté et a donné lieu à un long reportage appelé *La película de la exposición*⁸.

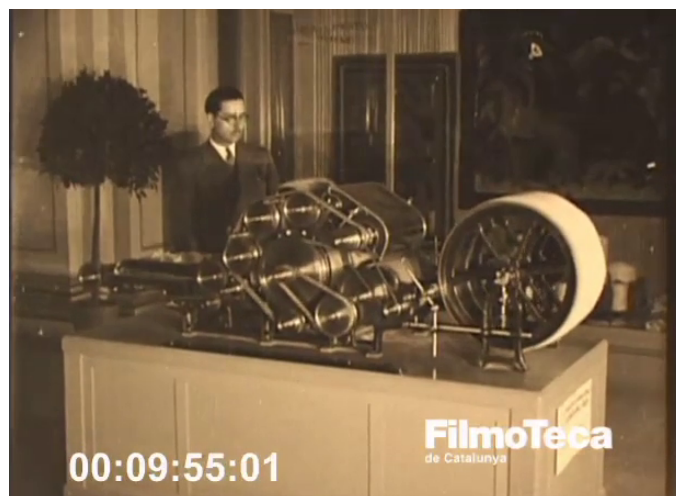
Contrairement aux films industriels tournés dans les usines et ateliers, les films de l'Exposition tournés par Baños, en troquant l'espace productif par l'espace commercial et promotionnel des stands de l'exposition, laissent leur place à une représentation faite de *muestras*, « d'échantillons ». Dans le cas d'*Estand pabelló textil institut industrial de Terrassa*, il s'agit de filmer le stand loué par l'« Institut Industrial de Terrassa », la corporation de compagnies textiles de cette ville, qui faisait partie de la ceinture ouvrière barcelonaise et qui allait devenir un des plus importants centres de l'industrie catalane. Comme l'atteste un carton, le stand reçut le Grand prix du jury international de l'Exposition. Dans le stand étaient exposés un échantillon des produits de certaines des entreprises affiliées, les systèmes mécaniques qui permettaient de les fabriquer, en même temps qu'étaient présentés les centres de formation techniques associés à l'industrie textile. Le montage, avec d'élégants fondus enchaînés et d'amples mouvements panoramiques latéraux, met en scène un monde sous cloche de marchandises finies. La séquence initiale s'ouvre sur un ensemble sculptural en bronze représentant un homme couvrant une femme d'une draperie, dressé sur un parterre de marbre végétalisé, autour duquel sont disposés de grands étalages vitrés qui exposent des tissus raffinés. Les mouvements panoramiques embrassent également les compagnies bancaires et d'assurances mises sur pied par l'organisation patronale, ainsi que le centre de formation « Escuela industrial », qui occupent les amples et luxueux départements du stand. Le film se termine par des plans d'ensemble et rapprochés des machines et appareils de production textile construits par des entreprises affiliées à la corporation.

⁸ F. de LASA, *op. cit.*, p. 404.



Source : Un monde sous cloche. *Estand pabelló textil Institut Industrial de Terrassa* (Ramon de Baños, 1929). Filmoteca de Catalunya.

À l’opposé des films industriels, ce reportage de Baños sur un des stands de l’Exposition ne laisse plus transparaître les traces des conditions de production, dans un espace peu fréquenté qui contraste avec la grande densité propre à l’usine. Les machines, extirpées de leur milieu naturel, offrent un aspect docile et reluisant sous la lumière des lampes, loin des rythmes frénétiques des conditions réelles de fabrication. La production industrielle est stylisée, débarrassée de ses scories, et miniaturisée, comme tant de choses dans cette Exposition universelle, offrant une image léchée à vocation promotionnelle qui s’éloigne de la représentation brute des films industriels.



Source : Machines dociles. *Estand pabelló textil Institut Industrial de Terrassa* (Ramon de Baños, 1929). Filmoteca de Catalunya.

3. Du cinéma domestique au cinéma amateur

L'Exposition internationale devient également un centre d'attraction inéluctable pour un cinéma naissant : le film domestique ou de famille. Bien que la vocation première de ce cinéma soit essentiellement mémorielle au sein du cadre familial, afin de permettre une remémoration d'événements vécus, il peut aussi constituer un document précieux pour la compréhension de « pans entiers de la société » négligés par d'autres formes de reportage⁹. La multiplication des films tournés par des opérateurs amateurs lors de l'Exposition, démontre l'importante adoption de ce dispositif par les classes aisées barcelonaises. Elle s'explique par la mise sur le marché de la gamme Pathé-Baby par Pathé en décembre 1922. La société française cherche à étendre le marché de la réalisation de cinéma, en s'adressant spécialement aux particuliers, avec des produits plus maniables et accessibles, un projecteur, une caméra de 9,5 mm et les compléments nécessaires pour que tout un chacun puisse réaliser ses films domestiques, à condition de pouvoir les acquérir. D'autres caméras avaient déjà été commercialisées avec cette finalité, comme la Pathé KOK de 28 mm en 1912¹⁰, mais la Pathé-Baby, par sa maniabilité, est la première caméra à connaître un usage important qui, particulièrement en Catalogne, va permettre l'émergence d'une véritable culture du cinéma amateur qui va prospérer pendant près d'un demi-siècle¹¹.

L'Exposition internationale devient l'événement incontournable pour tous ces apprentis cinéastes, comme dans *Exposició internacional de Barcelona pueblo español* (amateur footage) d'un auteur inconnu ou *Montjuich, jardín* de Delmiro de Queralt (1929), un des cinéastes amateurs les plus importants de la première époque. L'étude du cinéma domestique aujourd'hui permet de comprendre la façon dont les familles bourgeoises se sont appropriées la ville, quels étaient les espaces qu'elles fréquentaient, les activités et les loisirs qu'elles y pratiquaient, mais également de constater les absences, ce qu'elles laissaient hors-champ. Ces films sont donc en premier lieu l'empreinte

⁹ Roger ODIN, « Les films de famille : de 'merveilleux documents' ? Approche sémio-pragmatique », in Nathalie TOUSIGNANT (dir.), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2019, p. 41-53 [<https://books.openedition.org/pusl/10943?lang=fr>].

¹⁰ Stéphanie SALMON, *Pathé. À la conquête du cinéma 1896-1929*, Paris, Taillandier, 2014, p. 268 et 472-473.

¹¹ Jordi TOMÀS I FREIXA et Albert BEORLEGUI I TOUS, *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelone, Generalitat de Catalunya, édition numérique, 2024.

indicielle de la façon dont ces familles investissent la ville. Cependant, elles s'inscrivent dans le cinéma amateur lorsqu'elles imitent les formes du cinéma professionnel, et en particulier le reportage.

Exposición internacional de Barcelona pueblo español (amateur footage) tourné en 16 mm., probablement avec une caméra Ciné-Kodak, est composé de plusieurs fragments, sur lesquels on peut émettre deux hypothèses. Le film pourrait être tourné en montage-caméra, même si quelques intertitres rendent possible l'utilisation d'une monteuse. Cependant on note une construction parfois chronologiquement hasardeuse qui peut laisser entrevoir un montage plus tardif des prises conservées. On peut y distinguer deux parties bien distinctes, déterminées par l'identité de l'opérateur. Dans la première partie, la famille est filmée au complet, ce qui laisse entendre la présence d'un opérateur extérieur, peut-être professionnel. Cette première partie renouerait alors avec le recours aux opérateurs professionnels pour filmer des événements intimes, pratique héritée de la photographie et assez commune chez les familles fortunées. La deuxième partie s'inscrit pleinement dans le dispositif du cinéma familial, où la caméra est tenue par le chef de famille, qui s'occupe de la prise de vues, ce qui est visible lorsque dans le jardin de la résidence familiale, avec la caméra posée sur un trépied, il entre et sort du cadre pour donner quelques indications de placement.

Dans la première partie, l'opérateur enregistre la visite au Poble espanyol. La caméra suit les membres de la famille, en particulier le père de famille et ses (petits-)enfants en bas-âge, mais effectue également de légers mouvements de recadrage qui visent à les intégrer dans cette Espagne pittoresque en miniature, et qui montrent l'adéquation entre ce nouvel espace de loisirs et la présence de la famille. Après la visite au Poble espanyol, la caméra enregistre leur participation aux différentes activités de loisirs proposées en périphérie de l'Exposition, en particulier le parc d'attractions de la Foixarda ou l'hippodrome situé à Can Tunis, entre Montjuïc et la zone portuaire. Le circuit qu'ils entreprennent dans l'espace de l'Exposition révèle un site consacré aux loisirs de la classe aisée, dans la continuité d'espaces géographiquement proches, comme l'hippodrome. La mobilité de la caméra amateur, plus légère que les caméras professionnelles, permet aisément de rendre compte de ce parcours d'appropriation de l'espace.

Il faut cependant distinguer un deuxième régime des images, propre au reportage, qui vise à mettre en avant la monumentalité des lieux : le plan général de l'Exposition, les statues des parcs et jardins, une avenue Alphonse XIII déserte où seulement circulent quelques voitures, et surtout les fontaines, dont le mouvement spectaculaire semble charmer la quasi-totalité de ces cinéastes en herbe, par une multiplication des prises de vues, angles et échelle de plans, afin de mettre en valeur cette merveille du progrès technique. Deuxième film dans le film, excluant de façon inopinée la famille, il démontre la fascination de l'opérateur pour ces nouveaux espaces de divertissement.

Dans cet espace quasi désert, qui semble s'ouvrir pour accueillir dans l'intimité cette famille aisée, un plan des travailleurs du parc, capturé à la dérobée, semble porter un regard circonspect envers les classes populaires, perçues comme un corps étranger qui se serait infiltré dans cet espace réservé à la *happy few*.

Delmiro de Caralt, figure importante du cinéma amateur, fait ses premières armes dans *Monjuich, jardin* (1929). À la différence du film domestique que nous venons de commenter, ici il ne s'agit plus d'inscrire la famille dans l'espace de l'exposition, mais de faire un reportage sur celui-ci, dans une approche influencée à première vue par les avant-gardes. Delmiro de Caralt compose ainsi ce qu'on pourrait appeler la première symphonie urbaine barcelonaise, à l'image de Walter Ruttmann (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927) ou Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929). Pour le réalisateur, il s'agit de saisir la modernité à partir du rythme accéléré propre à la ville. Pour cela, il choisit l'Exposition internationale comme l'emblème de cette société urbaine industrielle, capturant l'accélération et la mécanisation de la société. Au début du film, le réalisateur met en place un montage alterné entre la foule qui se rue dans le périmètre de l'exposition et les véhicules motorisés qui circulent à toute vitesse sur les accès au site, sur l'avenue Maria-Cristina. Le pas pressé de la foule des citadins est aiguisé par la vitesse automobile, en particulier lors la difficile traversée d'un pas de piétons, où les passants sont visiblement harcelés par l'impatience des conducteurs.



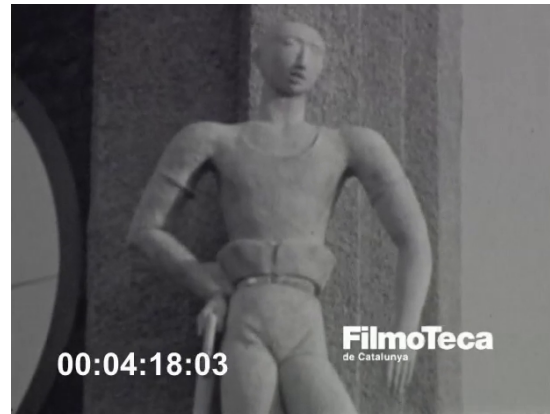
Source : Foule et véhicules à toute vitesse. *Monjuich, jardin* (Delmiro de Caralt, 1929).
FilmoTeca de Catalunya.

Néanmoins, cette approche avant-gardiste est fortement teintée d'une ironie qui se démarque des symphonies urbaines précédemment citées. La présence récurrente d'un bobby anglais automate, placé à l'entrée d'un des stands de l'exposition, semble vouloir barrer l'entrée à un public amusé par sa présence, se moquant ainsi d'une modernité mécanique gentiment détraquée, qui envahit Montjuïc même dans les endroits les plus imprévus. Plus tard, dans un espace consacré à la Sociedad General de Ganaderos, une vache automate hoche mécaniquement sa tête. D'après un des cartons « *Muchos atractivos interesantes, aunque efímeros, reúnen al gentío que visita la Exposición Internacional. Para nosotros el perenne es la conquista pacífica de Montjuich, transformando en jardín-ciudadano el rincón que menos lo era* ». Le reportage semble illustrer pendant quelques plans l'idée que Montjuïc pourrait devenir un espace propice pour échapper au rythme endiablé de la ville moderne, en accord avec les politiques hygiénistes qui ont multiplié les parcs dans l'enceinte de la ville, depuis plusieurs décennies. Cependant, le réalisateur joue encore de l'ironie, en faisant traverser à toute vitesse l'espace apparemment calme et peu fréquenté des jardins par le train à format réduit qui permet de parcourir une partie des jardins de l'Exposition, transformé par un plan rapproché en un furieux *express*.



Source : L'automate et la modernité détraquée. *Monjuich, jardin* (Delmiro de Caralt, 1929).
Filmoteca de Catalunya.

Alors même qu'il intègre par des mouvements panoramiques en plan général les jardins de Montjuïc à l'ensemble de la ville, qu'ils surplombent, l'énumération de la monumentalité de l'exposition reste soumise à ce regard amusé. Le montage fait se succéder les statues dispersées dans le parc, mais pour mettre en évidence leur hétérogénéité : *El forjador*, de Josep Llimona, *Manelic*, de Josep Montserrat, *Serenitat*, de Josep Clarà, ou *L'aigua* et *La terra*, de Frederic Marès. Un gros plan relève la physionomie (trop) athlétique du *Forjador*, alors qu'une statue biscornue à vocation publicitaire, réalisée pour le stand de « Cementos Asland », s'immisce parmi ces ensembles sculpturaux de prestige, soulignant le « caractère éphémère » sous-jacent de l'ensemble. En réalité – si l'on excepte un insert ironique – seule la spectacularité des fontaines et jets d'eau retient le regard cinématographique de Caralt, qui y consacre les cinq dernières minutes de son reportage, multipliant les cadrages et les angles de prises de vue, avant de conclure avec une certaine nostalgie par un retour vers les eaux calmes de l'Exposition universelle de 1888 et le parc de la Ciutadella. Ainsi, les emprunts de Delmiro de Caralt à une esthétique d'avant-garde se démarquent de leurs référents en mettant à distance l'éloge de la modernisation et de la mécanisation ainsi que leur influence sur les masses citadines. Ils portent également une vision amusée et démystificatrice de la mise sur pied d'un espace de loisirs pour les Barcelonais, qui intègre une bonne partie des désagréments de la vie moderne.



Source : Le Forjador de Josep Llimona. *Monjuich, jardin* (Delmiro de Caralt, 1929). Filmoteca de Catalunya.

Source : La statue publicitaire Asland. *Monjuich, jardin* (Delmiro de Caralt, 1929). Filmoteca de Catalunya.

Conclusion

Actualités, films industriels et films de famille ou amateur montrent l'espace public de l'Exposition comme un lieu unique, aux multiples fonctionnalités. Le site est devenu le cœur d'une réforme urbanistique qui modernise la ville, mais également un espace où la monumentalité grandiose sert de décor à la nouvelle mise en scène d'un pouvoir autoritaire. En tant que vitrine de la Barcelone industrielle, le Palais des congrès élude les conditions éprouvantes de la fabrication industrielle et mécanisée, pour en faire une luxueuse vitrine mettant à l'honneur ses marchandises. L'Exposition a également transformé l'ancien site militaire en un espace de loisirs que s'approprient les familles des classes aisées, un jardin urbain parsemé d'œuvres artistiques et de prodiges techniques, mais qui n'échappe pas à la frénésie moderne et dans lequel toutes les classes sociales ne semblent pas avoir leur place. En général, ces films démontrent que l'imaginaire cinématographique de l'Exposition, malgré la diversité des lieux et de leurs fonctions, répond à une convergence idéologique qui passe sous silence les zones d'ombre de la ville comtale.

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines