MÉDIAS ET HISTOIRE
Collection dirigée par Gianni Haver

Les médias occupent un rôle si fondamental à partir du XIXe siècle qu'ils deviennent des objets incontournables dans l'écriture de l'histoire contemporaine. Source privilégiée pour l'histoire culturelle et des mentalités, ils sont aussi au centre de nombreuses problématiques de l'histoire politique et sociale. La collection *Médias et histoire* est ouverte à toutes les approches qui considèrent l'étude des représentations comme un moyen de comprendre la société, l'imaginaire collectif comme un élément important de l'exploration historique et l'analyse de la réception comme un questionnement et une confrontation nourrissant la réflexion en histoire.

COMITÉ SCIENTIFIQUE
François Albera, Université de Lausanne,
Hervé Dumont, Directeur de la Cinémathèque suisse,
Laurent Guido, Université de Lausanne,
Vinzenz Hediger, Ruhr-Universität Bochum,
Pierre-Emmanuel Jaques, Université de Lausanne.

Cet ouvrage a été réalisé avec la collaboration de Nora Natchkova, Université de Lausanne.

MISE EN PAGE
Claudine Daulte, cl.daulte@bluewin.ch

CORRECTION
Claude Paré, Lausanne

PHOTO DE COUVERTURE
Käte von Nagy et Hans Albers dans le film *Flüchtlinge* de Gustav Ucicky, Allemagne, 1933. À partir d'une publicité d'époque.

© 2004, Éditions Antipodes
Case postale 100, 1000 Lausanne 7, Suisse
www.antipodes.ch
editions@antipodes.ch
ISBN 2-940146-49-7

Sous la direction de Gianni Haver

Le cinéma au pas

LES PRODUCTIONS DES PAYS AUTORITAIRES ET LEUR IMPACT EN SUISSE

Éditions Antipodes

desquels dépendait en bonne partie le sort politique des Fronts, ainsi que l'occasion de signifier sa propre valeur nationale ou séculaire, repensez à leur passage devant le monument du Grauholz. Ce simulacre de coup d'État n'est que l'aboutissement du rapport des Fronts à l'image, de leur utilisation permanente de la reprise et de la répétition. La portée politique des mouvements frontistes étant de plus en plus réduite, restait leur exercice privilégié, le coup de force symbolique. Dans cette perspective, il semble difficile de distinguer la fonction principale du film, nous avions dit galvanisation interne, mais ne doit-il pas aussi être vu comme un éventuel dernier souvenir?

HISPANITÉ ET ESPAGNOLADE DANS LE CINÉMA DU PREMIER FRANQUISME (1939-1945): LE CAS DE *LA PATRIA CHICA*

MIREILLE BERTON, OLGA CANTÓN CARO

> «La guerre brillante, la guerre des canons et des fusils est finie. Mais maintenant, il vous reste une mission, celle de reconstruire l'Espagne, de la relever et de la renforcer, de veiller à son honneur et à sa grandeur.»[1]

Extraite d'un discours prononcé par le général Franco à Séville le 17 avril 1939, cette tirade souligne la volonté du nouveau gouvernement de tout mettre en œuvre pour inciter le peuple espagnol, déchiré par trois années d'une guerre civile fratricide, à rebâtir le pays en lui donnant de nouvelles fondations. Suivant la fameuse devise du régime franquiste, «Espagne, Une, Grande et Libre», il s'agit de rétablir l'unité de la nation mise à mal pendant le conflit, et de fédérer le peuple espagnol autour d'idéaux communs. Dans cette entreprise, la diffusion d'une idéologie basée sur les trois piliers du franquisme – la Patrie, la Famille et la Religion – constitue un enjeu majeur pour les nationalistes au pouvoir.

La production cinématographique du premier franquisme sera étroitement associée à cette célébration d'une Nouvelle Espagne destinée à légitimer l'ordre établi par les factions militaires. À l'instar d'autres grands secteurs, tels que le secteur économique, social, juridique ou politique, le cinéma (et la culture en général) aura comme tâche de répandre l'idée d'«Hispanité» à travers divers types de représentations du pouvoir (comme le cinéma d'exaltation patriotique), mais également des genres apparemment dépourvus d'une quelconque dimension politique. En effet, la particularité du

1. Cité dans Nancy Berthier, *Le Franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 11.

cinéma de cette époque réside, d'après nous, dans la création de thématiques qui, sous un masque de trivialité et de quotidienneté, véhiculent des messages qui peuvent être déchiffrés à la lumière de la doctrine franquiste.

Afin de comprendre les réseaux d'influences qui s'établissent entre le cinéma et l'idéologie franquiste, il est nécessaire de tenir compte de la nature du régime lui-même, en l'envisageant comme une dictature qui se distingue par son très grand pouvoir d'adaptation aux circonstances extérieures et intérieures, et ce durant toute son histoire (1939-1975). Si le franquisme a été l'un des régimes totalitaires les plus pérennes, c'est en raison de son haut degré de malléabilité et d'opportunisme face aux événements historiques, mais également de sa stratégie visant à privilégier l'idéologique sur le politique. Le maintien du régime au pouvoir doit en effet beaucoup à l'usage de moyens de propagation idéologique dont la véritable dimension politique a été savamment gommée pour entretenir l'illusion du bien-fondé d'une victoire illégitime. Dans ce contexte, la propagande franquiste va jouer un rôle clé car elle permettra de garantir la permanence de l'appareil étatique via l'adhésion minimale obtenue d'une partie importante de la population réticente au nouvel ordre établi. Si cette propagande contribuera à renforcer le gouvernement dans ses fonctions politiques, l'ambiguïté d'une idéologie « capable à la fois de rassurer et d'enthousiasmer »[2] imprégnera également l'ensemble des manifestations culturelles et sociales.

En abordant le cinéma du premier franquisme, nous tenterons de dresser un état de la question qui expose, dans un premier temps, les grandes lignes de la politique cinématographique suivie entre 1939 et 1945, pour ensuite envisager la question de l'existence d'un cinéma de propagande ou politisé. Il s'agira alors de s'interroger sur les liens entre cinéma, propagande et idéologie à travers la notion d'Hispanité, qui fonctionne comme le socle sur lequel le régime va asseoir sa conception de la Nouvelle Espagne. Nous montrerons que c'est au nom de la modernité du pays et de la défense de l'Hispanité que le franquisme initial va tenter d'adapter le cinéma à des fins doctrinaires, et ceci en dépit du caractère, à première vue, léger et puéril de la production cinématographique de l'époque.

2. Marie-Aline Barrachina, *Recherches sur les Ressorts de la propagande franquiste (1936-1945). Dicours, mises en scène, supports culturels*, Lille : ANRT Diffusion, 1995, p. 19.

POLITIQUE ET PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUES DU PREMIER FRANQUISME (1939-1945)

La guerre civile espagnole prend officiellement fin le 1er avril 1939, date de l'instauration de la dictature du général Francisco Franco qui se prolongera jusqu'en 1975. L'étape qui nous concerne se définit comme une période dominée par un processus de légitimation du nouvel ordre établi et par la transmission d'une vision du monde basée sur la reconstruction d'une Espagne exsangue. En effet, Franco va tenter d'enrégimenter les Espagnols sur un nouveau terrain, celui de l'unité nationale, car la victoire du camp nationaliste – né dans l'illégitimité – garde un goût amer empreint de culpabilité. Nancy Berthier précise à ce propos que « son acte fondateur est une guerre civile, véritable lutte fratricide qui sera vécue comme un péché originel »[3], qui sera ressentie comme une faute commise à l'égard d'un ennemi qui n'est pas un étranger mais qui se présente sous les traits d'un frère, d'un ami, d'un voisin. C'est pourquoi l'histoire du franquisme est « également l'histoire d'une justification » qui s'appuie sur un « discours permanent de légitimation » et sur une « propagande constante, polymorphe »[4] dans lesquels le cinéma occupe une place singulière.

Pour comprendre le rôle joué par le cinéma durant ces années où le « régime de Franco n'a été que la continuation de la guerre civile, par d'autres moyens »[5], il nous faut esquisser grossièrement la situation de la production cinématographique. Celle-ci ne naît pas spontanément du néant, mais assimile les structures préexistantes mises en place respectivement par les deux camps – Républicains et Nationalistes – durant la guerre civile[6]. En effet, la production cinématographique, loin de s'interrompre pendant le conflit, au contraire s'intensifie, notamment du côté républicain qui contrôle les studios de production les plus importants restés sur son territoire (Madrid et Barcelone). Durant trois ans se développent parallèlement deux productions qui, bien qu'opposées au niveau dogmatique, ne s'en rejoignent pas moins dans

3. Berthier, *Le Franquisme et son image…*, p. 11.
4. *Ibidem*, p. 12.
5. Javier Tusell, *Los Hijos de la sangre*, Madrid : Espasa-Calpe, 1986, p. 265.
6. Sur le cinéma pendant la guerre civile, cf. Emeterio Diez Puertas, *El Montage del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona : Laetres, 2002 ; Augusto M. Torres (dir.), *Cine español 1896-1983*, Madrid : Ministerio de cultura, Dirección general de cinematografía 1984.

leur intention de vaincre l'ennemi et de convaincre une population qui aime à s'évader de son quotidien en se réfugiant dans les salles de cinéma qui, croit-elle, la protégeront des bombes. Si, au départ, le quartier général de Franco conçoit le cinéma comme un moyen de divertissement futile aux mains de l'adversaire, les rebelles nationalistes décident de créer, en mai 1938, le Département national de cinématographie rattaché à la Délégation de la presse et de la propagande fondée une année plus tôt, organisme par ailleurs sous le contrôle du Ministère de l'intérieur dirigé par les phalangistes.

À partir de cette date s'élabore une politique cinématographique plus consciente du potentiel informatif, éducatif et propagandiste représenté par un médium alors extrêmement populaire, une politique qui va suivre une triple stratégie visant à renforcer les mesures protectionnistes et répressives comme la censure, le doublage obligatoire de tous les films étrangers et la création du NO-DO (Noticiarios y Documentales cinematográficos) chargé de la réalisation officielle des actualités. En effet, la Junte supérieure de censure cinématographique opérera, dès 1938, sur la circulation des films en salles et verra ses compétences élargies, à la fin de la guerre, grâce à la possibilité d'intervention sur les scénarios[7]. De plus, en 1941, s'instaure la règle du doublage obligatoire qui permet aux censeurs de modifier les dialogues qui leur paraissent inadéquats, tout en imposant le castillan, non seulement au détriment de l'anglais ou du français, mais aussi de toutes les autres langues parlées dans la Péninsule, cette mesure reflétant la volonté d'une centralisation culturelle et d'un impérialisme idiomatique[8]. Dès 1942, enfin, le régime de Franco fonde une entité officielle appelée NO-DO qui bénéficie du monopole de la production et de l'exhibition des films d'actualité et des documentaires[9]. Pendant des décennies (1942-1982), le NO-DO va remplir plusieurs tâches auprès du peuple espagnol, conformément aux désirs du gouvernement qui aura ainsi la mainmise totale sur la production

7. Cf. Roman Gubern, *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona: Península, 1981; Roman Gubern, Domènec Font, *Un Cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona: Euros, 1975.

8. Sur la pratique du doublage, cf. Anna Ballester Casado, *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje*, Granada: Ed. COMARES, 2001; Alejandro Ávila, *La Censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona: CIMS, 1997.

9. Sur le NO-DO, nous renvoyons à l'étude très complète de Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *NO-DO. El Tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 2002 [2000].

des actualités, alors que le cinéma de fiction, pour sa part, ne sera jamais étatisé. Destiné à la fois à répandre une idéologie, à instruire, à informer et à distraire, le NO-DO vient, en 1942, combler une lacune pour les partisans d'un cinéma de propagande authentiquement espagnol, c'est-à-dire un cinéma qui soit à la fois étatique, militant et national(iste).

En outre, avec cette volonté de protéger et de stimuler l'activité cinématographique nationale, le gouvernement établit la concession de licences de doublage (norme apparaissant avec celle du doublage obligatoire): pour chaque production espagnole, on octroie une série de licences de doublage dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol, et qui donne la possibilité d'importer et de distribuer des œuvres étrangères forcément plus lucratives que les productions locales. À ces fins, on établit une catégorisation des films espagnols qui coïncide avec un certain nombre de licences: les films de première catégorie obtiennent de 3 à 5 licences, ceux de deuxième catégorie, 2 à 4, alors que ceux de troisième catégorie ne reçoivent aucune licence. À ce système classificatoire s'ajoute, en 1944, la catégorie d'«intérêt national» attribuée aux films réalisés par une équipe espagnole et qui parviennent à exalter les valeurs raciales ou les principes moraux et politiques défendus par le régime. Toujours dans une perspective protectionniste, les instances cinématographiques officielles instaurent, en 1941, une série de prix dont le plus important est le Prix national de cinématographie (à dotation économique) distribué par le Syndicat national du spectacle.

Toutes ces mesures rendent compte de la subordination absolue du cinéma espagnol au système protectionniste imposé par le gouvernement, et expliquent en partie la faiblesse des maisons de production de l'époque, qui dépendent presque complètement des aides fournies par l'État[10]. Le système protectionniste promu par le pouvoir va engendrer des effets paradoxaux et même négatifs pour l'industrie cinématographique, dominée par l'inflation et la présence massive du cinéma étranger. Alors que l'on prend des dispositions qui prétendent encourager la production nationale, celle-ci se trouve constamment éclipsée par les films étrangers préférés par le

10. À ce propos, cf. Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza, *Los Estudios cinématográficos españoles*, Madrid: Cuadernos de la Academia/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, décembre 2001.

public aux films autochtones. Si un producteur décide de réaliser un film espagnol, c'est souvent avec un enthousiasme modéré, et c'est surtout en calculant le nombre de licences de doublage que celui-ci pourrait rapporter.

En définitive, la politique cinématographique espagnole est noyautée par une série de relations de codépendance qui laissent une marge de manœuvre relativement étroite aux cinéastes: l'État est attaché tant à l'étranger qu'à l'industrie privée, et l'industrie cinématographique a besoin du soutien de l'État qui, à son tour, mise sur elle pour obtenir un quota minimal de films correspondant au goût du régime. Cependant, un examen de la production de l'époque permet de constater que si les maisons de production se plient aux paramètres officiels, elles ne font pourtant pas l'économie d'une volonté de faire des films qui plaisent au plus grand nombre et, donc, qui puissent être rentables financièrement. Concernant les rapports avec l'étranger, la précarité du système cinématographique espagnol oblige bien vite le gouvernement à trouver des alliés au-delà des frontières, comme en Allemagne et en Italie, pays avec lesquels il établit des accords bilatéraux dès la guerre civile et approximativement jusqu'en 1945. L'Espagne du premier franquisme s'exportera ainsi dans les studios de l'UFA et de Cinecittà pour participer à une série de coproductions qui seront essentiellement distribuées dans les pays de l'Axe[11].

Ce paradoxe entre la volonté impérialiste du régime et sa dépendance vis-à-vis de l'étranger provoquera une série d'ambiguïtés caractéristiques de cette période. De fait, l'ambivalence propre au franquisme contamine véritablement l'ensemble de sa politique culturelle, ainsi que la production cinématographique nationale. Celle-ci se compose essentiellement de cycles thématiques – films historiques, religieux, folkloriques, mélodramatiques, etc. – qui, non seulement, forment un ensemble en apparence assez disparate, mais qui de plus, en tant que purs produits de divertissement, semblent vidés de toute substance critique ou politique. En effet, le cinéma défendu par les autorités via la revue officielle *Primer Plano* – qui revendique une cinématographie hispanique célébrant les vertus raciales et spirituelles de la Nation – constitue une minorité dans le champ de la production. Ce déséquilibre

11. À propos des collaborations avec les pays de l'Axe, cf., Emetrio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

pourrait induire à penser qu'il n'existe donc pratiquement pas de cinéma politique, et a fortiori de films de propagande (qui se limitent à de très rares titres). Cependant, nous partons du postulat que presque tout le cinéma du premier franquisme peut être appréhendé comme un cinéma politisé et même, dans une certaine mesure, comme un cinéma favorisant la diffusion d'une idéologie élaborée par le Caudillo, ce qui revient à l'apparenter, en définitive, à un cinéma de propagande.

CINÉMA, PROPAGANDE ET IDÉOLOGIE FRANQUISTES

Traversant toutes les histoires du cinéma espagnol, la question qui consiste à savoir si l'Espagne franquiste s'est dotée ou non d'un cinéma de propagande a engendré un débat nourri, ainsi que des réponses contrastées, en raison même de l'ambiguïté de la politique cinématographique menée au lendemain de la guerre civile. Si le gouvernement adopte, en 1939, un régime autoritaire sur le modèle de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste, au niveau de la production cinématographique, le cas espagnol semble présenter un certain nombre de spécificités qui l'éloignent de ces «homologues». À tel point que la majorité des ouvrages consacrés aux rapports entre cinéma et propagande ne soufflent mot de l'Espagne, qu'elle soit oubliée ou délibérément écartée[12]. Comment expliquer cette omission? Peut-on, en effet, lui appliquer les critères communément admis pour parler de cinéma de propagande? A-t-il existé, entre 1939 et 1945, un cinéma de propagande qui soit comparable aux cinématographies nationales contemporaines?

Même s'il nous paraît délicat d'articuler une définition de la propagande en raison de la complexité d'une telle notion qui a, par ailleurs, fait l'objet d'une riche littérature impossible à synthétiser ici, nous aimerions attirer l'attention sur quelques points qui nous permettront de mieux cerner la nature du cinéma de «propagande» espagnol. D'après un certain nombre d'auteurs, la propagande, dans son acception moderne, est employée pour diffuser une idéologie

12. Voir par exemple: Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London/New York: Cassel, 1999; K. R. M. Short (dir.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, London/Canberra: Croom Helm, 1983; Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London: Croom Helm; New York: Barnes and Noble Books, 1979; Richard A. Maynard, *Propaganda on Film: a Nation at War*, Rochelle Park: Hayden, 1975.

(essentiellement politique) afin d'influencer une opinion publique et de pousser les individus à intervenir ou à s'engager pour une cause. La propagande peut donc être perçue comme étant le fruit d'une stratégie délibérée destinée à manipuler les masses par le biais d'une série de moyens communiquant, de manière symbolique ou non, des messages précis. La transmission de ces idées et de ces valeurs peut être directe – comme dans le cas d'un discours politique – mais aussi indirecte – comme dans le cas de l'usage plus diffus d'emblèmes. Quoi qu'il en soit, la propagande cherche, non pas à faire réfléchir, mais à mobiliser les esprits en vue d'une modification des comportements, donc d'une action concrète qui servirait les intérêts du pouvoir.

Durant la Seconde Guerre mondiale, tous les pays (nationalistes ou non) ont su exploiter les ressources offertes par le médium cinématographique afin de provoquer une réponse immédiate ou de susciter des émotions fortes chez un peuple «endormi», et ceci aussi bien à travers des films de fiction que des documentaires ou des actualités. Comme le suggère K. R. M. Short[13], la propagande est un élément central à tout État totalitaire qui le conçoit, à la fois, comme un facteur intégrant de la politique intérieure et extérieure, comme un moyen justifiant le besoin de continuer la lutte contre l'ennemi (tout en le dénigrant), comme un instrument légitimant la nécessité des sacrifices pour le bien de la patrie, et plus généralement comme un outil de contrôle sur la morale d'une population incarnant l'honneur d'une nation tout entière.

Au regard de cette série de traits définitoires, il apparaît que le premier franquisme n'a pas échappé à cette tentation d'instrumentaliser le cinéma à des fins propagandistes. Certes, il l'a fait avec des moyens qui lui sont propres (évitant toute spectacularisation excessive de son idéologie) et par le biais d'un modèle cinématographique particulier, celui du cinéma de fiction qui, sous des aspects de cinéma d'évasion, n'en est pas moins sous-tendu par une doctrine politiquement orientée. La pérennité de la dictature ne peut d'ailleurs s'expliquer que grâce au rôle joué par l'appareil de propagande mis en place par la Phalange qui, par ailleurs, n'a cessé de réclamer la création d'un cinéma national capable de glorifier et de répandre les idéaux de ce parti proche

13. Short, *Film and Radio Propaganda…*

des mouvements nazis et fascistes. Comme l'a démontré Barrachina[14], la philosophie défendue par les factions phalangistes a permis d'obtenir l'adhésion plus ou moins passive d'une population et de fédérer un ensemble de groupes sociaux hétérogènes autour de valeurs, thèmes et mythes communs. Les moyens de propagation idéologique ou de «stimulants idéologiques susceptibles de mobiliser les énergies»[15], comme le cinéma, se sont donc très vite avérés indispensables pour le maintien d'un régime qui avait besoin d'une auto-légalisation sanctionnée par la collectivité.

C'est au sein de la revue *Primer Plano*, dirigée par les nationalistes les plus radicaux, que s'élèvent les voix réclamant la mise sur pied d'un cinéma de propagande qui se fasse l'écho de la grandeur de l'identité hispanique[16]. Si, comme nous le verrons plus loin, ces vœux se réaliseront de manière tout à fait particulière dans le cinéma de fiction, les films du NO-DO, projetés avant chaque séance dans toutes les salles du pays, permettront également de combler le manque ressenti par les franges d'extrême droite. Les innombrables images symbolisant l'idéologie franquiste, telles que les défilés militaires, les discours politiques, les inaugurations, les voyages et visites officiels, peuvent être déchiffrés comme des documents exprimant une tentative d'uniformiser la société espagnole autour d'un imaginaire commun[17]. Ainsi, mélangeant information et spectacle cinématographique, le NO-DO fonctionne aussi comme un des instruments au service du système franquiste divulgué par les organes de presse et de propagande auxquels il est relié.

En Espagne, la pensée franquiste répandue à grande échelle par les médias, à la différence d'autres régimes dits fascistes, s'avère comme étant nettement moins agressive, et ceci notamment en raison du contexte politique qui exige un certain consensus

14. Barrachina, *Recherches sur les Ressorts…*
15. *Ibidem*, p. 23.
16. Voir, par exemple, Bartolomé Mostaza, «El cine como propaganda», *Primer Plano*, N° 10, 22 décembre 1940. Cité dans Sánchez-Biosca, Tranche, *NO-DO…*, p. 249.
17. Le NO-DO, toutefois, n'a pas été le lieu exclusif d'une propagande politique agressive puisqu'il ne s'agissait pas d'enflammer les masses mais d'obtenir une cooptation minimale qui suffise à maintenir le pouvoir en place. Hormis une première phase du «Noticiario Espagnol», prédécesseur du NO-DO créé pendant la guerre civile, les actualités produites par le régime se composeront, aux côtés d'une imagerie militaire et politique, d'attractions visuelles et de curiosités diverses comme des événements relatifs au monde du sport, de la mode, du tourisme, du cinéma, etc.

susceptible d'homogénéiser les divers secteurs du mouvement nationaliste (militaires, phalangistes de tous bords, traditionalistes, institution ecclésiastique, etc.). Selon les historiens du franquisme, la tendance générale de celui-ci a plutôt consisté à démobiliser plus qu'à mobiliser les masses, d'où la mise en œuvre d'une propagande d'intégration et non d'agitation[18]. La propagande franquiste sécrète donc une idéologie polysémique et plurivoque (et donc un peu floue) qui, si l'on reprend une partie de la définition que Jacques Ellul[19] donne de la propagande, vise à entourer l'individu progressivement, et en douceur, par toutes les voies possibles, et ceci aussi bien au niveau des idées que des sentiments. Il s'agit alors de jouer subtilement sur ses envies, ses besoins, de l'envahir dans sa vie privée, comme dans sa vie publique, de toucher les sphères de l'inconscient comme du conscient. Pour cela, la propagande crée des mythes qui imposent une série de connaissances intuitives, soumises à une seule interprétation, excluant toute alternative ou divergence de point de vue. Le mythe devient ainsi si puissant qu'il finit par contrôler l'ensemble de l'individu en l'immunisant contre toute autre influence.

Le système propagandiste espagnol se démarque de certains autres par le fait qu'il n'a pas incité le peuple à agir, mais s'est évertué plutôt à anesthésier les consciences, à les engourdir dans un flot de distractions et d'anecdotes insignifiantes, détournant ainsi l'attention des problèmes posés par les conditions de vie pénibles expérimentées par les Espagnols après le blocus international[20]. Dans ce contexte, le cas du cinéma est tout à fait emblématique de cette stratégie insidieuse qui consiste à faire passer de manière quasi subliminale des concepts idéologiques permettant de renforcer le régime au pouvoir. En effet, la production cinématographique espagnole est dominée par des films qui reposent sur un «discours de diffusion idéologique», c'est-à-dire sur un «discours exempt de considérations politiques explicites, et dont la fonction (consciente ou non de la part de son auteur) est de préparer le destinataire à recevoir favorablement le discours de propagande»[21].

18. Sánchez-Biosca, Tranche, *NO-DO…*, p. 259.
19. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris: A. Colin, 1962, et du même auteur, *Histoire de la Propagande*, Paris: PUF, 1967.
20. Il s'agit aussi d'apaiser les esprits enflammés par le conflit et d'amadouer les poches de résistance restées au pays, après la victoire des rebelles.

De fait, dans la période qui nous occupe, très peu de films ont été considérés comme des films de propagande ou ayant signifié de manière claire l'idéologie politique du régime autoritaire. La majorité de la production cinématographique est surtout composée de comédies d'influence italienne ou américaine, d'adaptations littéraires d'auteurs autochtones, de drames, de mélodrames, de films coloniaux, historiques, religieux ou folkloriques, etc., des films qui offrent un panorama en continuité avec le cinéma de la Seconde République (1931-1936). Tous ces cycles thématiques semblent confirmer que le cinéma obéit, comme le régime lui-même, au principe de la domination de l'idéologique sur le politique[22], et ceci d'autant plus que ce loisir est l'un des plus importants et, donc, aussi l'un des plus influents[23]. L'historien du cinéma franquiste, Fernando Méndez-Leite von Haffe, écrit à ce sujet des lignes sans équivoque:

> «Le cinéma est une arme pacifique et efficace de pénétration, et toute indulgence ou négligence éventuelles dans l'action de l'arracher des mains de l'ennemi aurait été impardonnable. Il fallait doter notre cinéma, dès le début, d'une personnalité profondément hispanique qui permette d'exercer, surtout, une influence idéologique irrésistible.»[24]

Au-delà de la question posée par l'existence fantasmée ou avérée d'un cinéma de propagande en Espagne, nous chercherons ici à

21. (Note de la page 156.) R. Barrachina, *Recherches sur les ressorts de la propagande franquiste…*, p. 25. Le discours de propagande est celui «dont le but explicite est d'obtenir l'adhésion immédiate à une politique précise à court terme». Toutefois, il nous faut préciser qu'une telle distinction entre discours de diffusion idéologique et discours de propagande ne peut être qu'approximative. L'idiosyncrasie du régime franquiste, avec sa prédominance de l'idéologique et du spirituel sur le politique, rend malaisée une division claire entre propagande et diffusion idéologique. Dans le cas du cinéma, cette difficulté est encore plus patente car l'adhésion politique à court terme s'avère impossible, ce qui nous pousserait à l'extrême en considérant qu'il n'existe pas, à proprement parler, de cinéma (narratif) de propagande. Le cas de *Raza* (José Luis Saénz de Heredia, 1941) est tout à fait paradigmatique de l'impossibilité de faire la part entre ces deux catégories, car ce film de fiction, tiré d'un roman de Franco, relève de l'une et de l'autre.
22. José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)», in Roman Gubern et al., *Historia del Cine español*, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 181-238.
23. Toutefois, nous ne devons pas perdre de vue le fait que le Département national de cinématographie, non seulement a été créé en 1938 au sein de la Délégation de presse et propagande (fondée en 1937), mais aussi que ce sont les organismes FET (Falange Española Tradicionalista) et JONS (Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas) qui s'en sont chargés durant le premier franquisme.
24. Fernando Méndez Leite von Haffe, *Historia del Cine español*, Madrid: Rialp, 1965, tome I, p. 393.

exposer de quelle manière le cinéma apporte une contribution non négligeable à cette entreprise de reconnaissance que s'est donnée le franquisme. Pour cela, l'étayage d'une notion telle que l'Hispanité (qui constitue un des piliers fondamentaux dans ce processus) nous permettra de mieux saisir la nature des liens entre le premier franquisme et le cinéma.

LA NOTION D'HISPANITÉ

Nous avons déjà dit plus haut que l'une des tâches principales du gouvernement de Franco, conformément aux autres régimes autoritaires, a consisté en la «mise en acceptabilité»[25] de son pouvoir. Cette entreprise de légitimation se traduit notamment par un retour à la «normalité» et par la justification d'un système politique à travers un processus de naturalisation de celui-ci. Pour y parvenir, l'État va s'appuyer sur des mythes préexistants et déjà reconnus par la collectivité. La propagande assume, à cet égard, un rôle essentiel dans l'expansion de tels mythes, tout en les retravaillant, les simplifiant et les manipulant en fonction du public visé. La plupart de ces mythes participent à la construction de l'idée de nation, telle que Hobsbawm l'expose dans son ouvrage sur les nationalismes[26]. Ainsi, la propagande franquiste va chercher à asseoir l'autorité d'un régime grâce à un imaginaire collectif destiné à masquer la véritable nature d'un concept présenté comme transcendantal.

L'Hispanité représente un des mythes majeurs de cette constellation symbolique qui définit l'idéologie franquiste et qui se décline sous la forme d'autres mythologies comme celles de l'Empire, de l'Unité nationale, de la Race, etc. Si ces conceptions ont été élaborées au sein des classes supérieures de la société espagnole – la bourgeoisie et l'intelligentsia principalement – ce message parviendra aux couches sociales populaires grâce aux moyens de communication de masses (radio, presse écrite, publicité, cinéma, etc.) qui serviront de courroie de transmission entre les Espagnols et le nouveau pouvoir.

25. Jean-Pierre Faye, *Langages totalitaires, Critique de la raison narrative, critique de l'économie narrative*, Paris: Herman, 1973.
26. Eric John Hobsbawm, *Nations et Nationalismes depuis 1780: programme, mythes, réalité*, Paris: Gallimard, 1992 [1990].

Si la notion d'Hispanité apparaît dans le franquisme au début de la Seconde Guerre mondiale[27], elle n'est pourtant pas inédite dans la mesure où la dictature ne fera que de reformuler des thèses qui avaient, entre autres, été lancées précédemment par Ganivet (représentant du courant culturel régénérationiste), et par des membres de la Génération du 98, spécialement par Ramiro de Maeztu. Dans son ouvrage *Defensa de la Hispanidad* (Défense de l'Hispanité) publié en 1934, ce dernier met en relief le caractère englobant et pluriel de l'Hispanité, tout en signalant sa relation très étroite avec la religion catholique.

> «Si le concept de Chrétienté, écrit-il, à la fois comprend et caractérise tous les peuples chrétiens, pourquoi un concept tel que celui d'Hispanité ne pourrait-il pas s'y associer afin également de comprendre et de caractériser la totalité des peuples hispaniques?»[28]

Le rôle que l'Espagne doit jouer dans cette totalité consiste à garantir «l'unité morale entre les peuples qui constituent l'Hispanité»[29]. Ainsi, cette dernière s'explicite avant tout en termes de qualités morales plutôt que politiques, attributs que l'Espagne incarne à la perfection si on la conçoit comme un Empire. Car, pour l'auteur, cet Empire a une dimension éminemment spirituelle, dans la mesure où la Providence divine lui a confié une mission particulière:

> «La valeur historique de l'Espagne consiste en la défense d'un esprit universel contre l'esprit sectaire [...]. Cela signifie que notre destin dans l'avenir est le même que celui du passé: attirer les différentes races sur nos territoires et les mouler dans le creuset de notre esprit universaliste.»[30]

Le concept d'Hispanité que forge Maeztu s'inscrit dans le contexte difficile du «désastre» de Cuba qui marque la fin du pouvoir colonial de l'Espagne, et qui, corrélativement, provoque une

27. Marie-Aline Barrachina, «La rhétorique nationaliste dans le discours de Franco», in Francisco Campuzano Carvajal (dir.), *Les Nationalismes en Espagne. De l'État libéral à l'État des autonomies (1876-1978)*, Montpellier: Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2001, pp. 121-132.
28. Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid: Ediciones «Fax», 1952 [1934], p. 27.
29. *Ibidem*, p. 92.
30. *Ibidem*, p. 152.

crise des valeurs nationales traditionnelles afférentes au mythe de l'Empire. Selon lui, la perte des colonies est due en grande partie à la négligence de la tradition et des vertus spirituelles. Pour que l'Espagne puisse occuper à nouveau la place qui lui revient, elle doit tourner son regard vers l'Histoire, et ainsi récupérer l'esprit religieux qui a illuminé ses époques les plus éclatantes.

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le franquisme s'inspire de la pensée de Maeztu et les retravaille en fonction de ses intérêts propres, au moment où le régime cherche à tout prix une légitimation à travers l'Histoire. Entre 1939 et 1945, l'Espagne, non seulement traverse une période d'après-guerre éprouvante, mais plonge aussi dans une autarcie provoquant un véritable repli sur soi. La vision d'un Empire passé dont la mission héroïque se projette vers le futur va permettre, jusqu'à un certain point, de justifier l'isolement auquel le pays est acculé. Le franquisme conçoit alors l'Hispanité comme étant le seul moyen de rendre à l'Espagne le faste et la grandeur d'antan, ainsi que de cautionner un pouvoir qui s'attribue la fonction de gardien des valeurs morales, seules capables de faire renaître l'Empire déchu, comparant ainsi ce devoir à celui d'une croisade. En effet, l'assimilation, de la part du gouvernement, des préceptes de l'Église catholique prêchant la rédemption à travers l'acceptation du Destin et du Dessein célestes, favorisera la soumission des classes populaires et l'obéissance à une autorité qui se veut universelle et supérieure.

Les concepts d'Hispanité et d'Empire, d'une part, et ceux de Catholicisme et de Spiritualité d'autre part, s'avèrent tout à fait capitaux pour comprendre la volonté du franquisme d'établir un nouvel ordre, ainsi que des politiques culturelles conformes à celui-ci. Nous chercherons, par conséquent, de mettre au jour la fonction jouée par ces principes dans le cinéma de fiction du premier franquisme.

LE CINÉMA ESPAGNOL ET LE MYTHE DE L'HISPANITÉ

La Direction générale de la cinématographie reste sous contrôle de la Phalange jusqu'en 1945, année de la déroute des pays de l'Axe dans la Seconde Guerre mondiale, et coïncidant également avec le processus de transfert des compétences cinématographiques au Vice-secrétariat de l'éducation populaire (équivalent au Ministère de l'éducation nationale). Ce changement indique un désir,

de la part du pouvoir, de confier cet enjeu majeur qu'est le cinéma à l'Église, au détriment de la Phalange, et plus particulièrement d'attribuer aux technocrates de l'Opus Dei l'entière responsabilité du secteur cinématographique[31]. Jusqu'en 1945 donc, la philosophie phalangiste a pesé de tout son poids dans la politique générale du franquisme fondée sur les idées d'Hispanité, d'Empire et de Croisade.

En 1933, la Phalange espagnole expose en ces termes sa doctrine: «Une nation n'est pas une langue, ni une race, ni un territoire. C'est une unité de destin dans l'universel. Cette unité de destin s'est appelée et s'appelle Espagne.» Ce texte propose donc un «État croyant en la réalité et en la mission supérieure de l'Espagne. Un État qui, au service de cette idée, assigne à chaque homme, à chaque classe et à chaque groupe, ses tâches, ses droits et ses sacrifices.» Un État dans lequel l'individu est envisagé «comme un ensemble formé par un corps et une âme; c'est-à-dire comme capable d'un destin éternel: comme porteur de valeurs éternelles». La liberté de l'être humain s'acquiert par le respect des règles de la vie en société que sont «*l'autorité, la hiérarchie et l'ordre*». Dans ce cadre, la spiritualité – définie en termes de religiosité éminemment catholique – aura une incidence considérable sur l'organisation de l'État, comme sur la sphère sociale. C'est ainsi que Catholicité et Hispanité forment les deux faces d'une même réalité:

> «L'interprétation catholique de la vie est, en premier lieu, la véritable, mais en plus de cela, c'est, historiquement parlant, l'espagnole. Pour son sens de la catholicité, de l'universalité, l'Espagne a gagné la mer, et, sur la barbarie, elle a gagné des continents inconnus. Elle les a gagnés pour incorporer ceux qui les habitaient à une entreprise universelle de salut. Ainsi, toute la reconstruction de l'Espagne doit avoir un sens catholique.»[32]

La vision de l'Espagne comme affectée d'une mission suprême se transférera de manière naturelle au cinéma, qui devra épauler l'État dans une telle entreprise. C'est ainsi que Ernesto Giménez

31. Pour l'évolution du cinéma espagnol en fonction des velléités politiques, cf. Roman Gubern, «Los imaginarios del franquismo», *Cuadernos de la Academia*, Año I, N° 1 (oct. 1997), pp. 157-168.
32. «Falange Española. Puntos iniciales», *F. E.*, Madrid, 7 décembre 1933, pp. 6-7.

Caballero, idéologue influent de l'époque, envisage la fonction du cinéma:

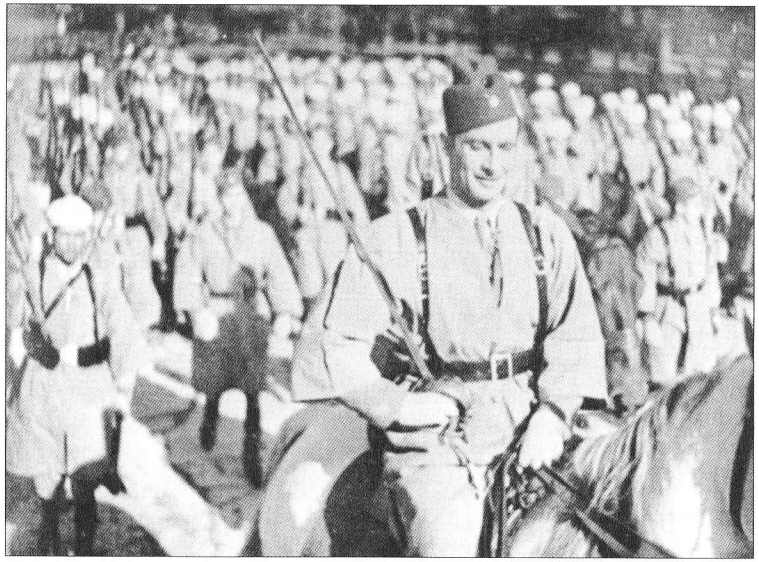
> «Pays catholique, essentiellement romain, de génie universel, peut-être lui est-il réservé le labeur d'un cinéma d'œcuménisme moral. Un cinéma qui surmonte celui de type individualiste, capitaliste et occidental, et en même temps, qui dépasse aussi le cinéma soviétique, de masses absolues, de subversion sociale. Peut-être est-ce celle-ci, la mission d'une Italie fasciste dans le cadre du cinéma. Mais si l'Italie ne la réalise pas, en dépit de ses efforts nobles et louables, Dieu sait si elle sera la gloire d'un futur cinéma espagnol, créé avec le génie de l'Espagne, c'est-à-dire avec un génie universel et catholiciste.»[33]

Sur un plan idéal, le cinéma espagnol se doit de rejeter les modèles fournis par les cinémas américain et soviétique afin de s'approcher de son alliée fasciste[34]. Au niveau théorique émergera, par voie de conséquence, la défense d'un cinéma espagnol capable de donner une représentation satisfaisante des valeurs constitutives de l'Hispanité ou de l'*«Españolidad»* – ce terme d'«espagnolité» figurant aussi dans de nombreux textes de la période. L'*Españolidad* constitue l'aune à laquelle tous les films doivent se mesurer pour accomplir le destin d'un cinéma incarnant l'essence du caractère espagnol, un tempérament empreint à la fois de stoïcisme, de sens du sacrifice, de piété religieuse et de bravoure[35]. L'Hispanité va ainsi servir à définir un cinéma national diffusant une série d'éléments qui attestent de la prégnance d'un fonds idéologique franquiste: la mise en exergue des valeurs martiales, militaires, religieuses et familiales; la glorification des valeureux ancêtres ayant marqué l'histoire d'Espagne; le développement des mythes de

33. Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, 1940; cité dans *Primer Plano*, N° 4, 10 novembre 1940 et repris dans Monterde, «El cine de la autarquía...», p. 213.

34. Les relations entre l'Italie fasciste et le régime franquiste ont été nombreuses et fécondes depuis la guerre civile déjà. De fait, le modèle cinématographique espagnol s'est beaucoup inspiré de l'Italie – et dans une moindre mesure de l'Allemagne – notamment pour établir sa législation.

35. Augusto García Viñolas publiera dans *Primer Plano*, un manifeste programmatique destiné à présenter les grandes lignes de ce cinéma authentiquement espagnol («Manifiesto a la cinematografía española», N° 2, 27 octobre 1940). Cité dans Monterde, «El cine de la autarquía...», p. 214. Ces revendications, émanant des franges les plus radicales du régime nationaliste, obtiendront cependant un écho bien modeste chez les producteurs, qui préfèrent diluer ces idéaux extrémistes dans une idéologie consensuelle qui ne heurte pas trop frontalement les sensibilités.



Raza (José Luis Saénz de Heredia, 1941). Le défilé de la victoire dans la séquence finale du film. [Filmoteca de Catalunya, Biblioteca Delmiro de Caralt]

l'Empire, de la Reconquête et de la Contre-Réforme; la conception de la violence comme force régénératrice; la défense d'un modèle d'unité nationale; la valorisation du sacrifice au nom du salut propre et collectif, etc.

C'est dans les films historiques (avec leur culte de l'impérialisme) et les films religieux (fondés sur une rhétorique spirituelle rédemptrice) que l'Hispanité se manifestera de manière univoque et sans détour. Toutefois, répétons-le, ces films restent minoritaires dans le cadre d'une industrie qui s'oriente plutôt vers des genres qui privilégient l'évasion et le divertissement. En effet, les réalités du marché imposent principalement des comédies romantiques (qui prennent comme référence les films américains et italiens, entre autres, les «téléphones blancs») ou des comédies musicales, principalement folkloriques. Durant cette époque, on produit un nombre considérable de films qui montrent une Espagne de pacotille, caricaturale, pleine de clichés et de mythes exacerbés qui répondent au goût du *«tipismo»* (couleur locale), en résumé, une Espagne de tambourins et de castagnettes.

Cette tendance va faire l'objet d'une critique acerbe de la part des rédacteurs de la revue *Primer Plano* qui usent du terme d'*«españolada»* («espagnolade») pour désigner de manière péjorative des films bafouant l'Hispanité à travers une représentation appauvrie de l'Espagne et un populisme trivial. On oppose alors franchement l'*españolidad* – connotant la véritable Hispanité – à l'*españolada* qui en répand une version dégénérée, car construite à partir d'une somme de concepts réducteurs en provenance de l'étranger et remontant à la Légende Noire et au Romantisme. Pour qu'un cinéma national digne de ce nom puisse advenir, il est impératif de dépoussiérer l'image de l'Espagne des scories colportées par les *españoladas* qui ne cessent d'entretenir des malentendus néfastes à l'avènement de cette Nouvelle Nation dont rêvent tant le général Franco et ses acolytes.

Comment, dès lors, expliquer un tel déséquilibre entre ce qui peut être considéré comme un cinéma officiel et un cinéma contraire aux idéaux prônés par les autorités? Face à l'offre imposante des *españoladas*, Monterde affirme que celles-ci n'ont pas toujours été mal reçues par la critique et que ce genre cinématographique était censé satisfaire les nécessités du marché par «une tentative de capter l'attention d'un public certainement réticent vis-à-vis de son propre cinéma»[36]. Selon nous, au-delà de ce motif incontestable, il en existe d'autres qui n'ont pas pu échapper au régime. En effet, à travers l'*españolada* – et en profitant de son acceptation de la part d'une grande partie du public – le cinéma va aussi servir de support à la circulation de concepts annexés à l'Hispanité, même s'ils passeront à travers un tamis populaire et trivial.

Ainsi, entre l'officialité de certains cycles thématiques et l'apparente frivolité de certains autres, il est possible d'isoler une série de points communs qui permettent de relativiser les préjugés concernant l'absence de cinéma politique ou politisé. Car tous les films de cette époque transmettent, de manière plus ou moins voilée, les préceptes idéologiques du franquisme, sans pour autant adopter un discours dogmatique et cristallin[37].

36. Monterde, «El cine de la autarquía…», p. 214.

37. Il ne faut pas non plus oublier que les moyens de répression imposés par le gouvernement à travers la censure rendent impossible toute autre vision que celle que proclame le franquisme.

UNE *«ESPAÑOLADA»* FOLKLORIQUE: *LA PATRIA CHICA* (FERNANDO DELGADO, 1943)

Si nous considérons que la quasi-totalité des films réalisés durant le franquisme (en incluant aussi le cinéma d'évasion) répandent l'idéologie franquiste en jouant sur le déplacement temporel (films historiques), sur la célébration d'un modèle de vie pieux et vertueux (films religieux) ou sur l'exaltation de l'unité de la nation (films patriotiques ou folkloriques), il nous faut reconnaître que le cinéma de cette période offre également la perspective d'un cinéma politisé et propagandiste. Conformément à cette hypothèse, il est possible de repérer à la fois une continuité et une gradation entre les films patriotiques et folkloriques, et ceci en traçant une ligne évolutive qui va vers une plus ou moins grande explicitation du politique. En premier lieu, nous plaçons les films de croisade[38], puis les films historiques, les films religieux et enfin les films folkloriques[39]. Il faut préciser que ces cycles thématiques coexistent dans le temps, même si leur nombre et importance pour le régime varieront selon les périodes. Entre 1939 et 1945, le gouvernement franquiste confère une portée toute spéciale aux films patriotiques et coloniaux[40], alors qu'à mesure qu'avance le

38. Le cinéma de croisade constitue, pour la revue *Primer Plano*, une manifestation particulièrement noble du cinéma national: il s'agit de célébrer la guerre civile et l'État militaire qui en a découlé, en exaltant les actions courageuses de ceux qui ont donné leur vie pour le bien de la Patrie. Le film *Sin Novedad en el Alácazar* (*L'Assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940) en est le parfait prototype. Cf. Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, London/New York: Routledge, 2003.

39. Remarquons que le cinéma du franquisme de cette époque, en raison d'une absence de films d'auteur à proprement parler, ne peut être appréhendé dans une perspective auteuriste ou monographique. Ne répondant que très imparfaitement à une classification par genres, ce cinéma peut être au mieux découpé en une série de cycles thématiques, comme le souligne Monterde.

40. Le film d'exaltation patriotique *Raza* (1941), réalisé par José Luis Saénz de Heredia sur la base d'un texte de Franco, représente le meilleur exemple de ce cinéma national fomenté par le projet étatique qui cherche à utiliser ce médium comme support éducatif. Retraçant cinq cents ans d'histoire à travers le destin d'une illustre famille espagnole qui sera provisoirement divisée pendant la guerre civile, ce film présente une parfaite synthèse de l'idéologie franquiste. En effet, produit par le Conseil de l'Hispanité, ce film offre une déclinaison complète des thèmes associés à celle-ci: glorification de la patrie et de la race espagnole, de l'unité nationale et familiale, du sens du devoir et du sacrifice, de la piété religieuse et de la foi aux miracles, de la soumission à la transcendance religieuse et politique, etc. Ce film prend tout son sens par rapport à ce dessein de créer un «Cinéma de race, présentant nos traditions, nos beautés, notre esprit religieux. Héroïque et un peu aventureux. Un cinéma aux profondes racines espagnoles.» (Joaquín Romero-Marchent, «La vie nouvelle», *Radiocinema*, N° 44, 15 janvier 1940. Cité dans Berthier, *Le Franquisme et son image…*, p. 29.) En plus des nombreux commentaires figurant dans les histoires du cinéma espagnol, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages et articles suivants: Berthier, *Le Franquisme et son image…*; Roman Gubern, «*Raza*, le film modèle du Général Franco», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, N° 21, janvier 1977, pp. 82-89; Roman Gubern, *Raza: un ensueño del General Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977.

conflit mondial et que s'inversent les rapports de force, l'intérêt de la politique cinématographique consistera à promouvoir des films historiques et religieux qui se développeront surtout après 1945.

Afin d'illustrer nos propos sur cette volonté politique de communiquer (souvent de manière diffuse) une vision du monde fondée sur l'Hispanité dans le cinéma du premier franquisme, nous avons choisi d'évoquer un film qui nous semble pertinent en raison de sa thématique «à tiroir» et de son exemplarité dans le contexte du début des années 40. *La Patria Chica* est l'adaptation d'une «*zarzuela*» (genre théâtral populaire) homonyme écrite par les frères Quintero en 1907, et réalisée par Fernando Delgado, un des rares cinéastes encore en activité après la transition du cinéma muet au cinéma sonore et parlant. Très courant avant la guerre civile, ce procédé de transposition de *zarzuelas* au cinéma sous la forme de comédies musicales folkloriques garantissait un succès commercial consolidé par l'emploi de grands chanteurs du moment (comme Estrellita Castro). Dans le cas de *La Patria Chica*, la notoriété des auteurs, du cinéaste et le prestige du casting favorisera le bon accueil du film, même si celui-ci a été un peu oublié de nos jours.

Ce film raconte les mésaventures d'un groupe d'artistes andalous et aragonais arrivés à Paris pour faire la démonstration des merveilles de leur patrie. Engagés et chaperonnés par un agent français qui fait bientôt faillite, les protagonistes, condamnés à l'abandon et au déracinement, n'ont pas les moyens économiques pour retourner en Espagne. L'espoir leur sera provisoirement rendu grâce à un riche mécène anglais, Mr. Blay, qui propose de les aider. Pourtant, cet appui s'avérera ambivalent car celui-ci exige en échange que l'héroïne féminine, Pastora (Estrellita Castro), dont il est tombé amoureux, se marie avec lui et s'installe en France de manière définitive.

Dans ce film, la notion de patrie se présente telle qu'elle est indiquée dans le titre du film *(La Petite Patrie)*, à travers les localismes et les régionalismes relatifs aux provinces d'Andalousie et d'Aragón. Le film montre progressivement l'amour que ressent chaque individu pour sa terre natale et le processus de sublimation de ce nationalisme local à travers un patriotisme exacerbé qui culmine musicalement dans la scène finale où tous les artistes dédient leurs chants et leurs danses à la Mère Patrie. La thèse

défendue par le film est la même que celle que Maeztu exprimait en 1933 dans son ouvrage sur l'Hispanité:

> «C'est pour cela qu'il est insuffisant que le patriotisme se réfère uniquement à la terre ou à nos compatriotes, même s'il est très profitable de le stimuler le plus possible [...]. Mais ce qui forme la patrie unique, c'est un noyau, une communauté spirituelle, qui est, en même temps, une valeur d'Histoire universelle.»[41]

Au début du film, on voit une ville andalouse (Séville) dans laquelle deux maîtres incontestés du flamenco rivalisent pour obtenir un contrat avec un agent artistique français en quête d'une troupe de danseurs et de chanteurs chevronnés. Cette compétition, cependant, sera de courte durée, puisque non seulement ils seront tous invités à partir pour Paris, mais leurs forces s'uniront pour faire face à une adversité extérieure (l'étranger) qui balaiera leur antagonisme initial. Ils suivront donc le conseil de leur agent parisien (qui s'exprime par ailleurs en parfait castillan): «Vous devez venir vivre à Paris, loin de l'Espagne. Plus que jamais, vous devez vous aimer et vous respecter.»

Ce conflit individuel cède alors la place à une nouvelle opposition lorsqu'ils rencontrent, dans la pension qui les héberge, un groupe d'artistes aragonais venus, comme eux, répandre la grandeur de la culture espagnole à l'étranger. Mais face aux difficultés communes rencontrées, et partageant le même désir de rentrer en Espagne, les divergences s'atténuent au profit d'un patriotisme unificateur qui s'illustre dans les chansons nostalgiques rappelant les beautés de leur pays. C'est seulement lors de la scène finale, où les voix et danses régionales s'unissent dans un grand Tout, et, donc, que les deux groupes se fondent littéralement et idéologiquement, qu'apparaîtra une solution à leurs problèmes. En effet, le récit ne cesse de véhiculer ce motif de l'Unité et de la Fraternité comme unique moyen permettant de vaincre toutes les adversités et d'accéder au bonheur suprême (celui d'être Espagnol). Cependant, il existe un autre élément indispensable pour que la Patrie parvienne à être «Une, Grande et Libre»: comme nous l'avons déjà mentionné, le sacrifice et le stoïcisme constituent aussi des valeurs essentielles qui contribuent à la grandeur de l'Hispanité.

41. De Maeztu, *Defensa de la Hispanidad...*, p. 190.

Dans *La Patria Chica*, c'est la chanteuse andalouse, Pastora, qui incarne le mieux l'idée de sacrifice : elle est prête à renoncer à tout, c'est-à-dire à rester à l'étranger et à se donner à Mr. Blay, pour que ses compatriotes connaissent l'ultime félicité, celle du retour au pays. Cependant, Mariano, son collègue aragonais, se scandalisant d'une telle proposition, préfère rester à Paris, obligeant tous les autres membres de la troupe à faire de même. Cette nouvelle démonstration de solidarité, qui définit en propre le Peuple espagnol, sera interprétée comme un symbole d'honneur et de fraternité par le riche mécène, fortement impressionné. Si, dans la pièce originale des frères Quintero, l'Anglais, face à une telle bravoure et dignité, accepte de tous les aider (y compris Pastora, à laquelle il renonce, en parfait gentleman), dans le film de Delgado, au contraire, il leur refuse son soutien, ce qui augmente la tension dramatique et renforce la dimension tragique du sacrifice de Pastora. Dans le film, celle-ci finit par accepter son offre, après avoir été témoin du désespoir de ses compagnons face à un tel dilemme. Ce n'est qu'à l'occasion du spectacle final composé, notamment, d'une série d'odes à la Patrie chantés par Pastora, que Mr. Blay prend conscience de son erreur et décide d'honorer une telle grandeur d'âme en s'inclinant à son tour (« On ne peut pas payer avec des mauvaises intentions la noblesse du cœur », dit-il). Ainsi, le sacrifice et l'unité apparaissent comme des valeurs qui magnifient à la fois l'être humain et la Nation.

La grandeur du sacrifice repose aussi sur le respect de la hiérarchie, qui, dans ce cas présent, est une hiérarchie non pas de nature politique, mais spirituelle : l'acte de Pastora est à lire comme un geste héroïque qui confirme son sang espagnol, dans la mesure où il symbolise la subordination de l'individu à un principe supérieur et transcendantal (ici, l'amour pour l'Espagne). La réaction du héros masculin, Mariano, est aussi à la hauteur d'un homme authentiquement espagnol : face au sacrifice de la femme qu'il aime (encore en secret), il ne peut que répondre par un autre sacrifice (celui de l'exil). Et face à l'adversité en provenance de l'étranger qui tente de démembrer la communauté, il ne peut agir qu'en fonction d'une stratégie visant l'unification des forces « intérieures ». Le patriotisme et l'idée de la supériorité d'une nation vis-à-vis d'autres suppose l'existence d'un ennemi : dans la première partie du film, il est fondamentalement intérieur (différences régionales), mais cet antagonisme s'efface devant les déboires causés par

un étranger, qu'il soit Français ou Anglais. La grandeur d'une patrie se manifeste à travers son imperméabilité face à ses ennemis, et tel est précisément le message que le film tente de transmettre.

Aux côtés des deux protagonistes qui personnifient le véritable tempérament espagnol, l'apparition de personnages secondaires accentue la représentation de la communauté comme microcosme, un microcosme reflétant les micro-régionalismes que le franquisme était disposé à tolérer. Définis avant tout par leurs costumes typiques, leurs accents, leurs expressions (argotiques et locales), leurs chants et leurs danses, ils constituent des figures fortement schématisées et simplifiées à travers des clichés reconnus sans équivoque par la collectivité[42] : les Andalous se montrent « salaos »[43] et excessifs dans l'expression de leurs sentiments, les Aragonais apparaissent comme des villageois un peu frustes. Cependant, hormis ces différences mineures, ils partagent des valeurs essentielles comme celles du sacrifice et de la fraternité, mais aussi de la religiosité, à travers une dévotion fondamentalement mariale.

Seul un personnage échappe à cette caractérisation locale : un homme âgé qui n'appartient à aucune des deux troupes, et que tout le monde nomme de manière significative « *Españita* ». Originaire de Cádiz, c'est-à-dire Andalou, ce dernier a pourtant un accent indéterminé (proche du castillan standard) et chante des « *coplas* » (couplets) qui n'évoquent pas des aspects régionaux mais bien l'orgueil d'être Espagnol. Cette neutralité lui confère une fonction médiatrice et modératrice. Sa longue instance à l'étranger lui donne le privilège d'apprécier avec le plus de lucidité la valeur unificatrice du patriotisme, ainsi que l'inutilité des conflits motivés par les particularismes régionaux. En décidant de réunir les tables de la salle à manger qui dispersent les uns et les autres, ce personnage accomplit un geste symbolique représentatif de son rôle de rassembleur.

Si nous tenons compte du fait que ce film puise sa source dans le patrimoine culturel espagnol, donc dans une mémoire collective

42. La mise en scène de ces deux régions est en accord avec la volonté du franquisme de sauvegarder un régionalisme considéré comme positif, par opposition aux nationalismes exacerbés comme ceux des Catalans et des Basques. La création, en 1939, de « *Coros y Danzas* » (Chœurs et Danses) propres à chaque région va contribuer à protéger les folklores locaux.

43. Terme argotique typiquement andalou désignant des personnes au caractère vif, gracieux et audacieux, et que l'on peut comparer aux expressions « piquant » ou « haut en couleur ».

antérieure à l'épisode de la guerre civile, *La Patria Chica* s'inscrit parfaitement dans la pratique – très courante du franquisme – qui consiste à reformuler des thèmes, mythes ou œuvres du passé dans le but de neutraliser leurs aspects politiques, et donc de les soumettre à un processus d'abstraction. En effet, en diluant toutes références à la réalité contemporaine à travers des principes universels, ce film est représentatif d'une procédure qui tend à rendre intemporels des éléments particuliers de l'Histoire pour le constituer en mythes. De cette manière, l'idéologie transmise par la diégèse peut être reçue par les spectateurs comme évacuée de toute intention politique provenant de l'ordre établi, d'autant plus que l'histoire relatée dans cette *españolada* est apparemment anodine. En comparant ce genre de film aux cycles thématiques plus nobles et officiels tels que les films de croisade ou d'exaltation patriotique, on peut constater à quel point cette exposition des valeurs qui constituent l'Hispanité les fait apparaître comme schématisées, vulgarisées et popularisées. Si, par exemple, dans *Raza,* la représentation du religieux se révèle comme complètement désincarnée et transcendantale, dans *La Patria Chica,* la religion nous est montrée à travers un culte quotidien et indigène: à chaque déconvenue, les personnages confient leur sort à la Vierge du Pilar ou de la Macarena. Ce type de pratique référée au culte de la Vierge – qui renvoie aux superstitions et croyances attachées aux miracles – est représentative de l'origine populaire à la fois des personnages et du public espagnol.

Nous espérons avoir montré en quoi le cinéma a été une pièce essentielle dans le «puzzle» idéologique imaginé par le franquisme initial pour justifier et stabiliser son pouvoir. Si l'Hispanité s'est avérée absolument indispensable dans cette opération d'auto-affirmation, elle n'a cependant pas perdu de sa vigueur durant les décennies successives. En effet, cette idée, à l'instar du régime, doit être envisagée en termes de contingence et d'adaptabilité à la fois aux événements, aux périodes ou aux personnes qui feront l'Histoire de l'Espagne. En dépit des mutations que connaîtront les cycles thématiques, la notion d'Hispanité et l'étiquette d'*españolada* perdureront à travers les films pour s'acclimater à de nouvelles circonstances et de nouvelles esthétiques, sans pour autant que leur signification profonde soit altérée, comme le démontrent les comédies sexy ou les mélodrames des années 60. C'est cette habilité à l'accommodation qui fournit la clé permettant de saisir l'évolution d'un paradigme qui régnera sur le cinéma espagnol de 1939 à 1975.

LA REPRÉSENTATION DE LA «COMMUNAUTÉ NATIONALE» DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE NAZI

PATRICK CSIKOS

Au sein du régime nazi, la propagande, de sa conception à sa diffusion, constitue un élément fondamental d'une politique. C'est la raison pour laquelle d'importantes ressources sont attribuées aux différents organes chargés de développer et de diffuser les nombreux supports, qu'ils soient textuels, photographiques, cinématographiques ou radiophoniques. Ainsi, à son accession au pouvoir, et après avoir progressivement, dès 1933, pris le contrôle des outils de production et de distribution cinématographiques, le régime a mis en place un appareil de propagande que nous allons appréhender dans cet article, au travers de certaines symboliques abordées par le cinéma documentaire.

L'une des préoccupations du régime est la large diffusion de cette propagande, pour en faire une forme d'éducation des masses permettant le glissement d'une multitude de sentiments individuels vers une uniformité de vision et d'action. Le documentaire, par son aspect *pédagogique,* entre parfaitement dans cette logique. Son mode de diffusion, précédant la projection d'un film de fiction, lui permet d'atteindre une large audience dans les salles de cinéma. À cela s'ajoute une certaine efficience dans la distribution, qui assure une diffusion quasi simultanée dans tout le pays des documentaires produits par les instances étatiques. Cette situation a pour avantage de rendre les campagnes de propagande plus cohérentes et réactives face à l'attitude de la population. L'efficacité de la démarche est régulièrement évaluée par la Police secrète (*SD* ou *Sicherheitdienst der SS*) qui, à l'aide d'un réseau de plus de 3000 fonctionnaires à plein-temps et 50000 collaborateurs occasionnels a pour tâche de sonder l'opinion, notamment par une écoute des discussions dans les lieux publics. Ces observations débouchent sur des rapports remis régulièrement à Goebbels lui-même, permettant